EXTERNALIZAR UMA ARTICULAÇÃO DE PRÁTICA ARTÍSTICA COMO PESQUISA ACADÊMICA PELO DIREITO À VIDA

Eduardo Augusto Rosa Santana (Universidade Federal da Bahia - UFBA)[1]

RESUMO

Compartilho os referenciais metodológicos que encontro, no curso da pesquisa acadêmica a partir da prática artística. Inicialmente as *Atividades Básicas do Processo Criativo*, provenientes de uma teorização para o ensino de criação coreográfica, oferecem a base lógica para articular elementos metodológicos da *Abordagem Somático-Performativa* (ASP) e do *Processo de Articulações Criativas* (PAC), ambas autônomas, mas associadas no percurso de minha pesquisa. As atividades básicas *geração*, *interpretação* e *exploração*, correlacionam-se com *pulsão espacial*, *pausa dinâmica* e *laboratório de performance* da ASP. Enquanto as atividades de *seleção*, *avaliação* e *estruturação*, com as facetas *escavar*, *elevar*, *anatomizar* e *externalizar* do PAC. Na ASP, encontro com atividades generativas de contato e liberação do potencial criativo da prática, abrindo para formulações acadêmicas (perguntas, reflexões, percepção de tendências e interesses). No PAC, há o convite à verbalização da prática e à demanda de estruturá-la como um compartilhamento público, tão poético e estético quanto teórico. Assumo o artigo como uma ação de externalização, trazendo a apresentação proveniente de uma residência artística em que trabalho minha pesquisa como artista convidado. Concluo associando o conhecimento artístico emergente à mobilização pelo direito à vida.

PALAVRAS-CHAVE

Dança; Performance; Abordagem Somático-Performativa; Processo de Articulações Criativas; Prática como Pesquisa.

---

[1] Doutorando em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, Ciane Fernandes (Orientadora). Graduado em Psicologia (UFU) e Licenciado em Dança (UFBA). Especialista e Mestre em Dança (PPGDança-UFBA), com formação em Hatha Yoga (Escola Yoga Santosha – Salvador). Artista da Dança/Performance, Psicólogo/Psicanalista. Professor de Arte/Aança da Secretaria Municipal de Educação – Goiânia (GO). eduardo.a.rosa.s@gmail.com

ABSTRACT

I share the methodological references I find in the course of academic research based on artistic practice. Initially, the *Creative Process Basic Activities*, coming from a theorization for choreographic teaching, offers the logical basis to articulate methodological elements of *Somatic-Performative Approach* (SPA) and *Creative Articulations Process* (CAP), both autonomous but associated on the course of my research. Basic activities *generation*, *interpretation* and *exploration* are related to ASP's *spatial pulsing*, *dynamic stillness* and *performance laboratory*. While *selection*, *evaluation* and *structuring* activities relate to CAP's facets *delving*, *raising*, *anatomizing* and *outwarding*. ASP impulses to generative activities for practice's creative potential contact and release, opening to academic formulations (questions, reflections, perception of trends and interests). From PAC, there is an invitation to verbalize the practice and to structure it as a public sharing, as poetic and aesthetic as it is theoretical. I conclude by taking this article as an *outwarding* action, bringing a performance from an artistic residency where I work on my research as a guest artist. I conclude by associating emerging artistic knowledge with the mobilization for the right to life.

KEYWORDS

Dance; Performance; Somatic-Performative Approach; Creative Articulations Process; Practice as Research.

Este artigo recupera o ingresso no programa de doutoramento do PPGAC-UFBA, em 2012, com pesquisa até então realizada eminentemente como prática artística, iniciada em 2008. Surge a partir de elementos, os quais, parcialmente aqui expostos, começam a ser experimentados em minha prática artística em Dança Contemporânea e Performance. Como trato de uma instauração comum entre arte e vida, são variadas as situações de experimentação, reflexão e ocorrências dessa prática: como obras artísticas, produção acadêmica e transformação pessoal.

Do ponto de vista metodológico, apresento uma prática artística passando a uma pesquisa artístico-acadêmica. Em função disso, é importante relatar que:

> Prática como Pesquisa implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e inter-dependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimento, gerando ou não um resultado artístico (encenação,

> performance, iluminação, exposição etc.). (FERNANDES, 2014, p. 25).

Essa simultaneidade de processos é ainda reforçada pelo caráter performativo, característico do contexto artístico no qual as práticas dessa pesquisa são feitas, primordialmente. Uma vez que o corpo e a mobilidade são elementos condutores nesse processo e a familiaridade com que isso é enunciado no campo da dança contemporânea e nessa prática como artista-pesquisador, há um entendimento geral de processualidade coreográfica como suporte dessa metodologia. Pela proximidade entre o saber pedagógico e o saber epistemológico, no que diz respeito à ênfase explicativa e demonstrativa, o modelo de *Atividades Básicas do Processo Criativo* de IANNITELLI[2] (1994) oferece essa base coreológica para pesquisa.

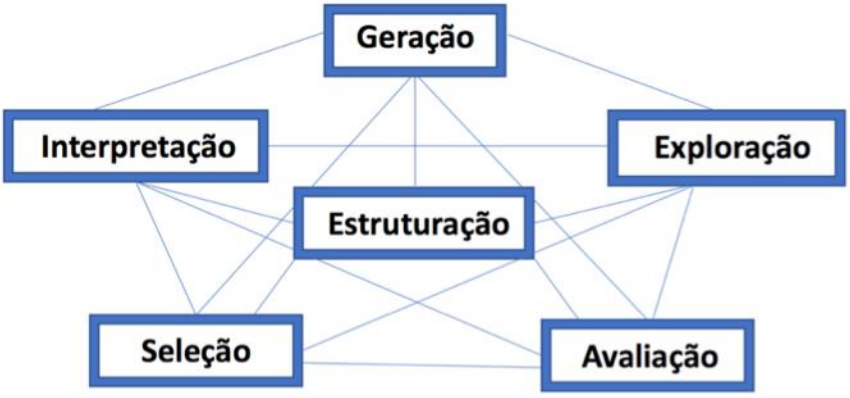


Figura 1: Atividades Básicas do Processo Criativo (IANNITELLI, 1994).

Iannitelli (2000) elabora a perspectiva de relações dialógica, não linear e iterativa entre *geração*, *interpretação*, *exploração*, *seleção*, *avaliação* e *estruturação*, enquanto atividades básicas, nomeadas e descritas por ela, como ocorrências ao longo de um processo criativo em dança, uma vez que "existe um tipo de dialogia entre o sujeito (que cria), os materiais (que vão sendo gerados e selecionados durante a criação), e a proposta temática e estética do projeto em desenvolvimento”

[2] Professora Titular aposentada pela Escola de Dança - UFBA. É colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA. Possui graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1978), mestrado em *Dance Kinesiology - University of Utah* (1984), doutorado em *Dance Education - Temple University* (1993) e pós-doutorado pela *Smith College* (2003). Foi Diretora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área da Dança, com ênfase em Processos Educacionais e Corporeográficos, atuando principalmente nos seguintes temas: dança e universidade, processos criativos, estudos de corpo e de composição em dança. Foi diretora artística do Grupo Tran Chan e do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia. Atualmente desenvolve trabalhos de investigação artística no Brasil, bem como nos Estados Unidos.

(IANNITELLI, 2000, p. 251). Adiciono a isso, o fato de que o sujeito cria, sendo criado pela obra, na medida em que se expõe ao processo.

Essas atividades, acima citadas, atualizadas no contexto dessa pesquisa pode ser entendidas como: a) *geração*: busca de experiências significativas capazes de tomar a performance corporal pela via do ímpeto da ação, ligado à realização presentificada e em diálogo com materiais disponíveis e/m (auto-)observação; b) *interpretação*: (auto-) observação no fluxo da ação leva a percepções e compreensões capazes de dar prosseguimento à orientação do trabalho em progresso, uma vez que há uma interação direta como artista com os materiais os quais estão em geração; c) *exploração*: os materiais gerados, uma vez sendo percebidos, podem intencionalmente ter sua variabilidade formal e semântica desenvolvidas, gerando elaborações estruturais provisórias; d) *seleção*: decisões são tomadas, inclusive desde a experiência sutil, na percepção do ímpeto tônico-pulsional no corpo, até relações sensoriais com espacialidade, ritmicidade e materiais, no contexto da ação em performance, delimitando opções de inclusão e exclusão; e) *avaliação*: visão panorâmica do andamento processual permite elaborações críticas desde o nível micro ao macro, favorecendo a identificação da experiência propriamente dita, recursos técnicos, motivações, revisões, entendimentos, para que o todo artístico emergente seja favorecido, inclusive nas reflexões a ele inerentes; f) *estruturação*: seu caráter organizacional integrativo e partilhável, implica as edições e montagens, dando coerência e coesão à totalidade artístico-reflexiva da prática.

Dirigindo-a ao ambiente acadêmico, essa prática artística confirma que "o corpo é, certamente, a maior forma de caracterização individual, existencial e coreográfica do ser humano, com formas próprias de percepção, processamento, de liberação e de expressão" (IANNITELLI, 2000, p. 253). Tal perspectiva intersecciona-se com a dimensão inter-artes dessa pesquisa, ao apontar a arte da performance e a dança contemporânea como eixo artístico, permitindo deslocar analogias processuais como campos comuns, pela via do corpo. Vejo esse atravessamento de dança com performance também, quando Glusberg (2005) a inclui como parte do terreno da arte da performance, validando-a e a ressignificando na produção de discurso corporal. Ou ainda, quando reverbero a noção de que a dança constrói e realiza sua ação dramática pelas traduções de questões, conceitos, idéias, motivações que se aprontam prioritariamente, mas não exclusivamente, pelo corpo e/m movimento. Para tal, experimenta vias criativas particulares enquanto soluções possíveis do(s) e no(s)

corpo(s) que dança(m). Dessa forma, “composição coreográfica não pode ser restrita a um agrupamento ou mera junção de passos. Ao contrário, é uma ação carregada de propósito, cujo pensamento materializa-se no corpo que dança” (HERCOLES, 2005, p. 128) e dele emerge, contínua e inseparavelmente. Com o corpo desdobrando-se em dança contemporânea e arte da performance, as ações básicas, que descrevo acima, estão reescritas para acomodar aspectos de ambas, afins ao modo como o processo criativo ocorre nesse meu fazer. Os dados são, então, criados, para consequentemente serem analisados em relação com os *insights* teóricos a eles relacionáveis e/ou deles provenientes. Busco mais uma composição de propriedade estética, do que defender um argumento explicável, ainda que isto se apresente como elemento naquela.

Na abertura para ter ou não um resultado cênico na pesquisa, algumas direções podem ser experimentadas. É possível desenvolver o processo poético dando a ver as reflexões de sua lógica de organização (dramaturgia, design...) e/ou de seus conteúdos de afirmação (temas, perguntas, angústias, hipóteses...), formalizando o conhecimento partilhável. É também viável estruturar um resultado artístico (encenação, performance, videodança, texto dramático, etc...) e contiguamente estar atento a perguntas e *insights* que, ao impulsionar o processo dessa criação, não só o faz em direção a esse resultado poético, mas também assume um discurso reflexivo, situando a obra num contexto de relevâncias que a perpassa e vai além. E, ainda, muito relevante atualmente, é o retorno a uma obra para um desarquivamento, ou principalmente uma assunção da performance como um arquivo que permanece vivo na sua transmissibilidade (SCHNEIDER, 2001), tomando partido histórico pela via da presentificação, seja a obra de repertório próprio, seja ela de repertório alheio e/ou consagrado (aqui a proposta não é recriar e/ou criar desdobramentos, o que pode ser feito nas duas opções anteriores, é agenciar um transmissão, num compromisso justo entre o que recebe e o que entrega). Há uma distinção clara à autonomia da obra e à relevância de sua permanência, de modo que só um artista pode ser capaz de abrir um campo íntimo entre sua sabedoria e o campo de conhecimento que a obra concede, trazendo contribuições sobre o manejo dramatúrgico da obra, sobre suas questões técnicas e de sentido, bem como aquilo que ela recolhe de contextos plurais, unificando na sua integridade, e o que ela lança desde essa integração até possíveis contextos de interesse além dela.

Enquanto corpo e/m performance, encontro complementariedade metodológica entre elementos da *Abordagem Somático-Performativa* (FERNANDES, 2015) e do

Processo de Articulações Criativas[3] (BACON e MIDGELOW, 2015). Ambos capazes de distribuir ênfases específicas através dessas atividades básicas, citadas anteriormente, ao longo de minha pesquisa. Tais metodologias otimizam meu contato enquanto artista-pesquisador com o processo artístico, viabilizando a produção reflexiva e compartilhamento crítico. Tanto a profa. Dra. Ciane Fernandes[4] – artista-pesquisadora, realizadora da Abordagem *Somático-Performativa (ASP)*, orientadora dessa pesquisa de doutoramento - quanto a profa. Dra. Vida Midgelow[5] – em parceria com Jane Bacon[6], coautora do *Processo de Articulações Criativas (PAC)* e coorientadora dessa pesquisa pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) - acionam contextos significativos para essa prática como pesquisa no contexto das Artes Cênicas.

Com Ciane Fernandes, tais contextos incluem: atividades obrigatória e opcional do *Laboratório de Performance* junto ao PPGAC-UFBA, tanto em sala de ensaio na Escola de Teatro/UFBA, quanto em imersão ambiental, em Lençóis (Bahia) e em Koufounsia (Grécia), bem como apresentações performativas dramaturgicamente constituídas junto a pesquisas dos artistas-pesquisadores participantes, através do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro (dirigido por Fernandes), em mostras de performance e congressos locais (Salvador) e internacionais (Atenas e Coventry) entre 2012 e 2015. Soma-se ainda, as diversas publicações dessa autora, com parte das quais,

---

[3] Do original, *Creative Articulations Process* (CAP). No link a seguir, é possível visualizar essa metodologia em prática, com a presença de suas criadoras. *CAP: Uma Prática Rizomática* (tradução nossa) é uma videoexposição com aspecto documental. Disponível em: https://www.choreographiclab.co.uk/cap-a-rhizomtic-practice-a-video-exposition/ Acessado em: 10 de ago. de 2021.

[4] Professora Titular da Escola de Teatro da UFBA, uma das fundadoras do PPGAC-UFBA e professora colaboradora no PPGDança – UFBA. Pesquisadora produtividade pelo CNPq. M.A. e Ph.D. em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela *New York University* e Certificada em Análise de Movimento pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (New York), onde é pesquisadora associada. É diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro da UFBA, desde sua fundação, em 1997.

[5] Professora Titular de Dança e Práticas Coreográficas, *Middlesex University London*, Reino Unido. É improvisadora, videomaker e criadora de instalações, mentora e instrutora. O seu trabalho centra-se em abordagens somáticas para formação em dança, improvisação e articulação de processos coreográficos. É organizadora do extenso volume sobre improvisação em dança *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance* (2019). Ela também é co-diretora do *Choreographic Lab* e editora da revista acadêmica híbrida *Choreographic Practices* (com a professora Jane Bacon).

[6] Professora Emérita de Dança e Somática, mantendo-se associada à *University of Chichester*, Reino Unido. É praticante e professora de Movimento Autêntico, instrutora de *Focusing*, analista junguiana e criadora de instalações. Seu trabalho centra-se em abordagens somáticas para a articulação de pesquisa guiada pela prática, bem como o aprofundamento/alargamento das compreensões da disciplina de Movimento Autêntico. Ela também é co-diretora do *Choreographic Lab* e editora da revista acadêmica híbrida *Choreographic Practices* (com a professora Vida Midgelow).

há diálogo constante, absorvendo reflexão crítica, orientação teórico-prática e decisões artísticas, bem como da escrita de artigos, comunicações e do corpo da tese, propriamente dita.

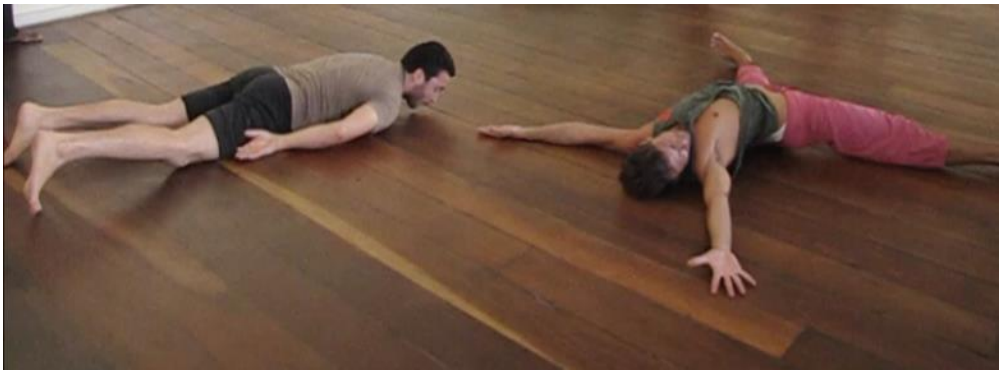


Figura 2 – Doutorando Eduardo Rosa e Prof. Dr. Leonardo Sebiani, durante Laboratório de Performance com a Profa. Dra. Ciane Fernandes, na Escola de Teatro da UFBA (2013).[7]

Com Vida Midgelow, os contextos incluem: série de palestras assistidas, na *School of Design and Performing Arts* da *Middlesex University* London, participação em seminários internos da pós-graduação, encontros do grupo *Practice as Research*, acompanhamento em festival de dança contemporânea (NottDance Festival – Nottingham/UK), congresso de verão de doutorandos dessa universidade, ensaios em estúdios nas dependências da Escola, encontros de orientação e tradução de seu artigo metodológico para seminário de *Prática como Pesquisa em Artes Cênicas*, com Umberto Cesarolli Jr. como editor, pela ECA-USP. Todos em 2015, período de duração da bolsa Sanduíche.

Dentre as atividades básicas do processo criativo, identifico, mais amplamente, aspectos da ASP ligados a *geração*, *interpretação* e *exploração*, quando correlacionadas às perguntas: "como se move a sua pesquisa?" e "qual é o sujeito de sua pesquisa?", comumente ditas por Ciane Fernandes, nos laboratórios. Ambas abrem direcionamentos emergentes de cruzamentos corpo, criação e reflexões, intimamente. Isso ocorre, sobretudo, pois tais perguntas acionam a *pulsão espacial*, um conceito prático que implica o ímpeto à ação, através da conexão perceptiva sutil com o próprio corpo momento a momento, gerando formas expressivas ao artista-pesquisador em performance. Tal recurso gera variação considerável de materiais de movimento, fala, escrita, vídeo-registro, entre outros, interagindo a dimensão artística e a acadêmica, inseparavelmente ao longo da pesquisa. Nos laboratórios, sejam eles caracterizados pelo

[7] Câmera-testemunha: Ciane Fernandes.

vazio criativo preponderante, seja pela direção dramatúrgica para alguma apresentação artístico-acadêmica (mostras, congressos, etc), essa pergunta sempre me atualiza como orientadora do contato com os materiais disponíveis, integralizados com o ímpeto da ação, durante a performance. Inclusive nas escritas do corpo da tese, são experienciados estados provenientes delas, o que também impulsiona a geração de materiais (p. ex. redação, imagem, voz do texto) bem como compreensão e desenvolvimento provisórios dos mesmos. Nessa abordagem, ao também explicitar que "o que caracteriza a performance, primariamente, são estados somáticos de intensidade existencial e relacional de manifestação (inter)artística" (FERNANDES, 2015, p. 78), a diversidade de contextos e materiais artísticos caracterizam os dados; a pulsão perverte-se em direções plurais e é polimorfa (FREUD, 1996).

A *pulsão espacial* apontada pela perspectiva labaniana de Fernandes (2015, 2016) indica uma força sensivelmente psicofísica que impele ao movimento. Vinda do termo germânico *Antrieb*, sua tradução é frequentemente feita do inglês *effort*, significando *esforço*, escreve a autora. Todavia, por entender que o sentido de esforço subtrai da pulsão a sua capacidade somática de impelir o performer a ações com mínimo esforço, justamente por se conectar com essa fonte incorporada, a autora a traduz inicialmente por *expressividade* (FERNANDES, 2006).

> No entanto, recentemente, tenho traduzido *Antrieb* para "pulsão", devido à sua semelhança ao termo *Trieb*, utilizado por Sigmund Freud em sua Teoria da Motivação e traduzido por Jacques Lacan como *pulsion* [...], após uma série de debates a respeito de sua tradução equivocada tanto no português quanto no inglês como "instinto" (*instinct*), porém de fato, com o significado de "força motriz" [...]. Apesar da mesma raíz que "esforço", "força" não implica em desgaste, principalmente quando associada a motriz, que lhe concede um caráter generativo, isto é, energia que existe autonomamente [...]. (FERNANDES, 2015, p. 80).

A pulsão tanto se dá como uma experiência tônica sensório-motora – em nuances mais ao tensionamento e mais ao relaxamento –, quanto é o que dispara e atualiza formas de movimento visível no/com o espaço (FERNANDES, 2016). Sendo assim, esse ímpeto ou propulsão coloca-se fora de uma dicotomia interno/externo, implicando um trânsito de gradações sentidas como mais internas ou mais externas. Do ponto de vista prático e vivencial, trata-se, então, "de perceber e seguir os ímpetos e fluxos desta relação" (FERNANDES, 2016, p. 65). Apesar da especificação conceitual que liga pulsão a espacial, justamente para esclarecer a amplitude dessas gradações relacionais, entendo que a experiência pulsional parece querer menos saber "onde" – já

que o ímpeto pode estar em qualquer lugar na gradação – e mais "perceber quando", o que a implica necessariamente à percepção no presente. Essa percepção no presente, nas gradações relacionais entre espaço do corpo e corpo no/com o espaço é o que permite que as pulsões assumam suas potencialidades sensório-motoras e as transformações delas advindas durante o ato, inclusive nas imagens mentais significativas, advindas do momento da ação, *imagem somático-performativa* (FERNANDES, 2018).

Não apenas para perceber a pulsão, quanto para segui-la, a variação entre disparo e atualização de movimento, também atribui a ela um caráter de presença, constituinte tanto da pausa quanto do movimento propriamente dito. Essa extensão de acontecimento pulsional, vivenciada no alargamento do presente, momento a momento, permite estar parado ou em movimento, em *pausa dinâmica*, como sinaliza Fernandes (2011). Diferente da paralisia que estereotipa a ação simbolizada em codificações automatizadas, a pausa dinâmica, abrindo em contemplação a experiência pessoal aos ímpetos relacionais do presente, substitui

> (...) o vazio do simulacro (autômaton) pela dinâmica da presença, acessada justamente através de um vazio criativo (touché) [de modo que] através da pausa, do silêncio e da ausência, [e] atravessamos a morte do Simbólico, ativando e intensificando o Real latente – o movimento, o som e a presença. (FERNANDES, 2011, p. 85).

Entro justamente, nesse espaço que traz, pela contemplação, um descolamento das séries automatizadas, permitindo que os impulsos invistam no que pode emergir no esperado, em comunhão com a autenticidade. Com isso, ética e politicamente, faço uma sintonia íntima com os recursos metodólogicos desenvolvidos por Ciane Fernandes, no *Laboratório de Performance do PPGAC-UFBA* (FERNANDES e SANTANA, 2013; FERNANDES, 2020), quando ela bauschianamente[8] convoca: "como se move o sujeito de sua pesquisa?" durante as sessões práticas de orientação, variando as perguntas e contornando esse vazio propulsor de liberação da latência e de criatividade. Tanto pela pulsão espacial quanto pela pausa dinâmica, há uma imersão sensório-motora capaz de gerar uma sintonia somática com nossa pulsionalidade para a emergência performática

[8] Neologismo referente a Pina Bausch, diretora e coreógrafa alemã (1940 – 2009), quem, a partir do final dos anos 1970, passa a criar, utilizando perguntas direcionadas às memórias dos bailarinos e bailarinas, naquilo que os remetessem a seus corpos, suas ações e seu posicionamentos no mundo, tramando relações entre o real e o simbólico e transformando-as em coreografias solísticas, grupais e performances, inclusive em interação com a plateia. Para mais informações sobre a relação de Ciane Fernandes e Pina Bausch, ver Fernandes (2007).

dos dados, primeiramente performados e, como tal, organizando-se como filtragem de campo de interesse e direção de investigação. Atravessando a objetificação do conhecimento, a pesquisa emerge como um agente que realiza a construção de conhecimento enquanto é afetado pelas implicações de fazê-la iterativamente.

Em detrimento da composição necessariamente endereçada para um público (mesmo que exclusivamente a banca de defesa), o processo artístico produz esse saber viver em um conhecimento praticável, do qual a arte da performance é uma tradução justa. Por isso, "apesar das aparências, o principal achado da *performance* não é o de estabelecer uma relação com o real e sim estabelecer uma relação com o desejo que reside no domínio da experiência" (GLUSBERG, 2005, p. 126). Autores como Cohen (2002) e Glusberg (2005) demonstram o fato de que o performer trata, através da experiência subjetiva, a via da invenção tanto do ato quanto de si mesmos. Este último autor chega a mencionar que é mais de uma *exteriorização de si*, do que de uma introjeção do personagem, a construção que o performer faz. O interesse na expansão da consciência sobre si, no autodesenvolvimento e na transformação de si são inerentes ao interesse do performer.

Noto princípios como a ênfase na experiência com tratamento artístico, na subjetividade como via de corporalização da ação, a exteriorização de si na realização, a autorreferencialidade, a interartisticidade e a pulsionalidade como força geradora do desempenho presente nessa dimensão performativa do laboratório. Soma-se ainda a noção de *Laboratório de Performance* enunciada por FERNANDES (2012), enquanto atividade ligada ao projeto de pesquisa, no qual há aplicação da proposta do artista-pesquisador com periodicidade, explorando princípios ligados à sua prática para gerar reflexões e escritas passíveis de compartilhamento. Sobretudo o contato gêmeo entre pulsionalidade e testemunho (contemplação) tem-me aberto a experimentos com formatos variados (coreografia, videodança, performances urbanas, coreoescrita crítica, palestra performativa...). Incluo um interesse particular na transformação de si pela performance artística e na emergência de uma teorização da dinâmica psicofísica implicada nesse modo de existir como surgimento em minha prática artística como pesquisa.

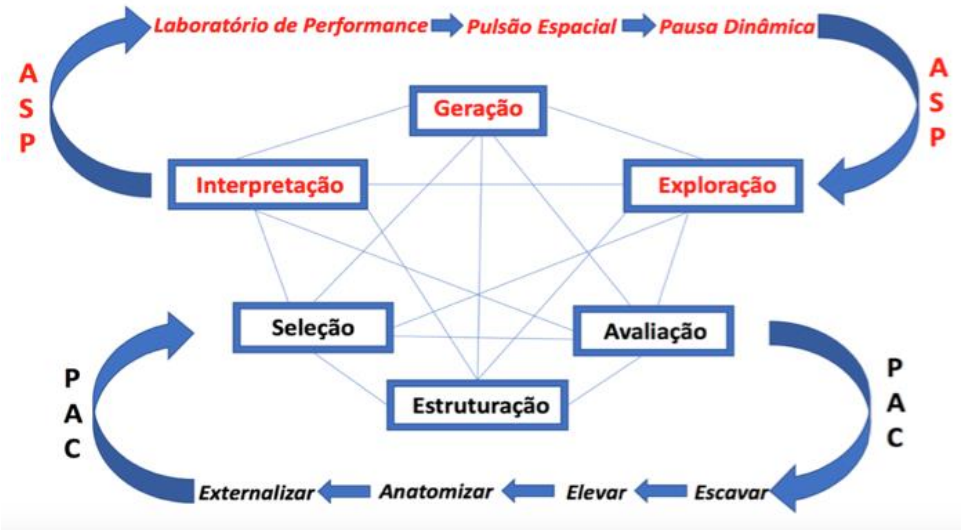


Figura 3 – Integração metodológica entre ASP e PAC na relação enfática com as respectivas Atividades Básicas do Processo Criativo.

Em relação ao PAC, as atividades básicas a ele referente são preponderantemente seleção, avaliação e estruturação, como mencionado. A pergunta que me mobiliza nessa abordagem é "como verbalizar a sua prática?"[9], tal qual a profa. Vida Midgelow enuncia no primeiro encontro dentro do estágio doutoral, em seu grupo de estudo *Practice as Research*. De acordo com as criadoras, tal abordagem busca

> desenvolver processos através dos quais o conhecer e o verbalizar podem surgir de dentro desses processos de pesquisa extremamente práticos e corporificados, os quais são, por sua vez, enriquecidos pelo processo de nos tornar mais explícitos sobre eles. (BACON e MIDGELOW, 2015, p. 56).

Essa verbalização explicitadora passa a orientar a pesquisa, tanto por já estar num longo período doutoral, quanto por estar em novas relações acadêmicas em Londres, bem como por já ter um volume de práticas geradas, incluindo escritas da tese. Todavia, a relação com a prática não cessa. Pelo contrário, em busca da verbalização, as facetas do PAC passam a me colocar como artista-pesquisador em contato com novas movimentações de minha prática, o que gera um retorno aos materiais (escritos, fotografados, filmados, dançados, performados, falados). Isso se torna experiência tanto em estúdio, quanto em sessões de orientação, bem como em comunicações durante eventos acadêmicos, nos quais, Midgelow sempre orienta e estimula que eu traga, no corpo, a prática – além da tradicional fala explicativa.

[9] "*How to language your practice*?", pergunta trazida no primeiro encontro com a Profa. Dra. Vida *Midgelow*, no grupo de pesquisa (2015).

Existem seis facetas constituintes do PAC: *abrir*, *situar*, *escavar*, *elevar*, *anatomizar* e *externalizar*. Em geral, justamente pela orientação da *pulsão espacial*, em contexto de laboratórios e/m performances, já tão dedicadamente experienciada, desde 2012, as facetas de *abrir* e *situar* já estavam mais amplamente satisfeitas. A abertura à sensibilização sensório-motora, estendida do próprio tônus ao contexto e à imersão no momento presente, traz relações muito comuns entre a *pulsão espacial* da ASP e as facetas de *abrir* e *situar* do PAC.

A faceta *abrir* está relacionada com a sensibilização do artista-pesquisador a seus estados corporais presentes, de modo que possa dar acesso e percepção à experiência implícita, por isso a importância de dar tempo e abster-se de críticas e formulações finalizadoras. Essa faceta também tem estreita relação com o que Fernandes (2011) chama de *pausa dinâmica*. Esta implica na alteração do regime perceptivo automatizado em direção à percepção do presente, deixando que as pulsões latentes possam ser percebidas para decorrente liberação de suas potencialidades criativas. A faceta *situar* atravessa sensibilização e percepção para já configurar anotações, nomeações (sem rotulações) e contextualizações, todavia, com fluxo livre e também ligada ao presente.

Por transicionar a pesquisa em direção à verbalização, as facetas *escavar*, *elevar*, *anatomizar* e *externalizar* contribuem metodologicamente de maneira diferencial nessa pesquisa, sobretudo para a formalização dos elementos de finalização da tese. *Escavar* traz o interesse pessoal, sem julgamento, buscando clarear as perguntas e curiosidades da prática investigativa na medida em que é possível nomear no momento, incluindo o senso de funcionamento da mesma**.** *Elevar* surge como um retorno aos elementos da prática, enfatizando a percepção descritiva, a partir do visual, cinestésico, auditivo e emocional; o que pode colocar a prática em perspectivação. Ao *anatomizar*, intensifica-se essa perspectivação, fazendo versões e iterações capazes de expandir e esclarecer a multiplicidade de possibilidades inerentes ao trabalho. E finalmente, ao *externalizar*, a dimensão pública passa a ser considerada, permitindo a conclusão, ainda que desdobrável, e a reflexão sobre ela, inclusive em termos de avaliar os melhores ambientes, formas de realização, estruturação, posicionamento e projeções futuras. Dançar, escrever, sonorizar, criar imagens (desenhos, vídeos, fotos) são estratégias desenvolvidas ao longo desse trabalho.

Figura 5: Momento de *externalização*, durante mostra performativa em residência artística[10]. Teatro Zabriskie, Goiânia-GO (2016). Cenografia bibliográfica.[11]

Esse artigo é a atual performance de externalização da pesquisa. A primeira acontece na *Summer Conference* da *Midlessex University London* (2015); seguindo, na mostra do *Programa de Residência de Goiás* (2016); na defesa em 2017 (da qual problemas de saúde geram adiamento de finalização do material); dentre outras. Em 2016, no Teatro Zabriski (GO) assumo alguns elementos para externalizar: a cenografia bibliográfica, um exercício para experimentação pública, uma improvisação demonstrativa e uma performance explicativa e uma célula coreográfica, os quais apresento nesse novo desdobramento.

A cenografia bibliográfica é um elemento emergente. Fora de meu repertório composicional, ao dividir a noite com Érica Bearlz, que traz questões de conflitos na relação com o conhecimento – materializado com pilhas de livros – seus objetos disponíveis são absorvidos para a cenografia. Espalhados e presentes como em vários momentos de estudos em meu quarto, de acessos a xerox na universidade, de trabalhos

[10] O *Programa de Residência de Goiás* desenvolve-se com Igor Maciel, produtor da *Cia de Dança Giro 8*, acompanhamento crítico de João Paulo Gross e Rafael Guarato, e dois projetos de artistas da dança em Goiânia: (*Des)controle*, direção de Joisy Amorim, criação e interpretação de Érica Bearlz e *Movimento Atensional*, proveniente dessa pesquisa, assistência de direção de Alessandro Martins.

[11] Foto: Layza Vasconcelos.

acadêmicos de final de semestre e mesmo de curiosidades na biblioteca das universidades, especialmente em Londres, onde chegava a passar a madrugada imerso.

Figura 6: Público em exercício de flutuação atencional e liberação de impulsos.[12]

Proponho um exercício como experimentação ao público[13] para que de alguma forma a externalização não seja apenas um momento de fruição estética e nem de raciocínio discursivo, mas também de contato com a prática. As pessoas muito prontamente se dispõem a compor pares, experimentando um contínuo reativo de dizer a primeira palavra que lhe vem à cabeça, diante da palavra que sua parceria fala, e assim sucessivamente. Esse exercício aponta para a flutuação da atenção e a liberação de impulsos através da escuta e da materialidade discursiva. Ainda conto com as honrosas presenças de Hugo Rodas[14] e do amigo Kleber Damaso[15]. O diretor, com uma generosidade particular, traz uma série de interações, associando elementos das suas metodologias com o que exponho, associadas a quebra de rotinas lineares do performer, irrompendo em materiais imprevisíveis elencáveis para a criação, transbordando as

[12] Foto: Layza Vasconcelos.

[13] Também presentes: Mariana Magalhães, Ana Cláudia Wenceslau e Nino, Gleysson Moreira, Wadson Arantes e meus familiares: Eduardo, Lucimar, Valéria, Francisco, Maria Clara, Naísa e Luca. Agradecimento especial a Sacha Witkowski (articulador cultural).

[14] Diretor de teatro uruguaio estabelecido no Brasil, desde os anos 1970. É também ator, figurinista, coreógrafo e professor de teatro na Universidade de Brasília (UnB).

[15] Proveniente da Dança Contemporânea, é bailarino e coreógrafo, diretor, curador e produtor cultural. É professor do curso de Teatro da Universidade Federal de Goiás (UFG).

possibilidades do instante para demonstrar a viabilidade de práticas artísticas terem lógicas experienciáveis, partilháveis e teorizáveis.

Figura 7: Improvisação demonstrativa: criação instantânea guiada pelo impulso e pausa dinâmica.[16]

Realizo também uma improvisação demonstrativa, gerando presencialmente um dado performativo, para comunicar o processo da pesquisa em ato. Espalho a atenção pelo corpo, deixando-a flutuar, momento a momento, abrindo-me em pausa dinâmica, para que impulsos inesperados possam encontrar espaço de ação sutil, e me deixo guiar por eles, afetando-me pelo surgimento de formas do corpo na presença.

Sinto meus joelhos irem-se dobrando, como num plié, fazendo um *en dehors* (rotação externa), junto com uma projeção da bacia para frente, o que vai me trazendo uma imagem somático-performativa de um jeca. Um certo humor sobe à face, vindo para a minha boca, que começa a projetar a língua para fora, gerando uma vocalização avacalhada – como um caipira falando, mesmo sem texto – o que impulsiona novamente o risível. Enquanto isso, dos meus braços estendidos lateralmente pra baixo, sinto que meus dedos se movem assimetricamente, por si mesmos.

[16] Foto: Layza Vasconcelos.

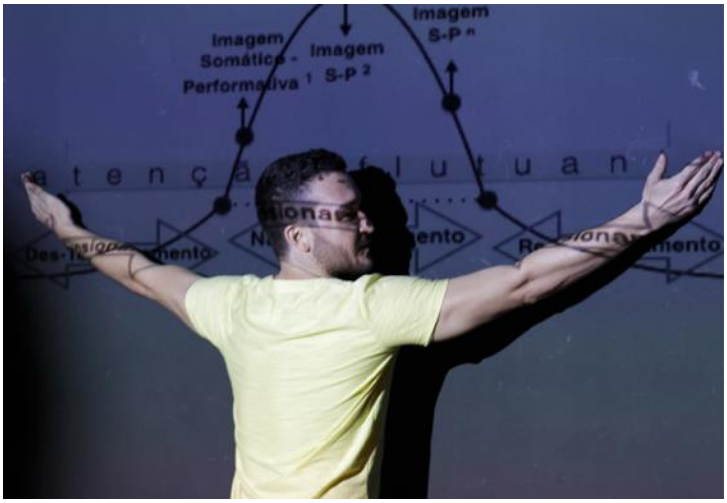


Figura 4 – Verbalização e imagem gráfica em reflexão teórica da pesquisa. Teatro Zabriskie, Goiânia-GO (2016).[17]

Já a performance explicativa, busca interagir com um gráfico integrativo da pesquisa, o qual apresenta as principais dinâmicas psicofísicas, potencializando uma reflexão e demonstração da teoria que emerge dessa prática artística. Muito próximo de uma palestra comum, o que singulariza esse momento é justamente a anterior exposição desse mesmo conteúdo, variada nessas formas de contato com público, criando desdobramentos de ligações diversas: a fruição da encenação, a experimentação no exercício, a interação dialógica ao conversarem comigo, a avaliação diante de meu desempenho na improvisação, o raciocínio lógico na escuta de meus argumentos teóricos.

Retomando o que Iannitelli (1994) abre com essa lógica dinâmica do processo criativo, encontramos todas as ações nessa performance, afinal elas são iterativas e não-lineares, ainda que encadeamentos lineares possam surgir. A *seleção* desse figurino casual é feita numa disposição público-platéia capaz de criar desprendimento e proximidade. E esse clima permite experimentar uma improvisação, a partir da *geração*, passando por momentos de *interpretação* e *exploração*, ativados pela pulsão espacial como guia ao jeca, num contexto comum de laboratório de performance, onde o público também performa durante o exercício, como na interação de Hugo e na cena da associação livre de palavras feita em dupla pelos presentes.

Junto com a *seleção*, a *avaliação* põe panoramicamente em performance propriedades da prática que podem *anatomizar* possíveis materiais específicos, como a

[17] Foto: Layza Vasconcelos.

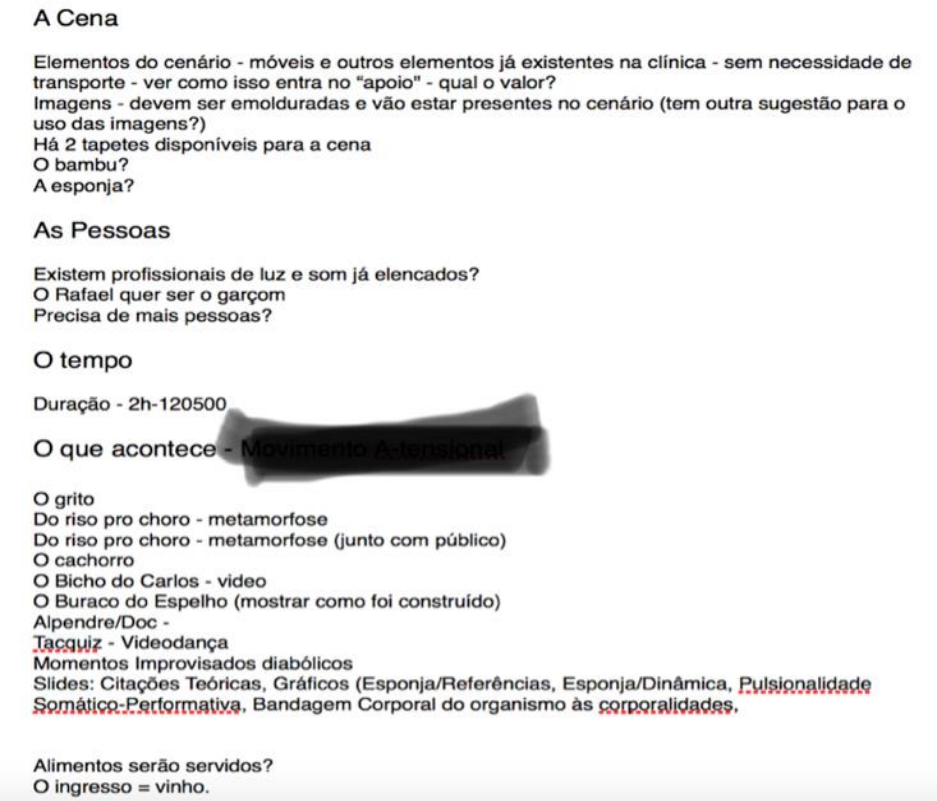
coreografia “Buraco do Espelho” – referente ao despertar dessa pesquisa, com a diretora franco-argentina Berta Roth, em Salvador (2008). Passo de uma demorada pausa em pé, olhando o público, para uma movimentação sinuosa a partir da bacia, leves e cadenciadas torsões de tronco, seguidas de braços espiralando-se em extensão. O ritmo gerado, a partir da marcação de um samba, traz à voz a declamação cantada circular da primeira estrofe de O Buraco do Espelho[18], de Arnaldo Antunes. Movimento e voz integrados nesse compasso. O ritmo acelera paulatinamente e vou “*metiendome adentro*”, como fala Berta. Flexionando o tronco à frente, a sinuosidade comprimida vai transformando-se num movimento socado vindo das escápulas. O movimento do pescoço/garganta trava em algumas passagens, com a contração das vísceras, pulmão. A voz alterna entre o sufoco e gritos agudos súbitos, saindo em texto, num canto murmurado, sobre estar caído dentro do buraco. Finalizo a vertical com máxima compressão em direção a um buraco coreograficamente cavado no palco, com joelhos no chão, som da ofegância, com alguns grunhidos agudos, tronco todo pendido para frente e cabeça metida por dentro dos joelhos.

Figura 8: Reperformance da cena coreográfica “Buraco do Espelho” (Goiânia, 2016). Direção: Berta Roth. Criação e interpretação: Eduardo Rosa. Obra original: *Muñecos* (Salvador, 2008).[19]

As imagens somático-performativas sucedem-me no pensamento e me vejo inicialmente a pessoa *simpática*, passo à *sedutora*, entrando na *angustiada*, até chegar na *derrotada*, no chão. A justeza tônico-muscular, voz, texto, ritmo, imagens mentais

[18] O buraco do espelho está fechado / Agora eu tenho que ficar aqui / Com um olho aberto, outro acordado / No lado de lá onde eu caí.
[19] Foto: Layza Vasconcelos.

regula a estruturação, ao mesmo tempo que sigo impulsos por dentro da coreografia, enquanto explicito a pesquisa que ela é. Múltiplas formas integráveis de exposição do conhecimento: minhas passagens por essas situações, apresentando-me em formas variadas e inter-relacionadas, mais ao corpo, mais ao público, mais ao *slide*, mais ao cenário, mais ao discurso, a cada momento, com essas pessoas que aceitaram o convite e a permanência, com iluminação preponderantemente aberta e convidativa, num ritual que dura da chegada à saída dessa casa teatral.



A Cena

Elementos do cenário - móveis e outros elementos já existentes na clínica - sem necessidade de transporte - ver como isso entra no "apoio" - qual o valor?
Imagens - devem ser emolduradas e vão estar presentes no cenário (tem outra sugestão para o uso das imagens?)
Há 2 tapetes disponíveis para a cena
O bambu?
A esponja?

As Pessoas

Existem profissionais de luz e som já elencados?
O Rafael quer ser o garçom
Precisa de mais pessoas?

O tempo

Duração - 2h-120500

O que acontece - [redacted]

O grito
Do riso pro choro - metamorfose
Do riso pro choro - metamorfose (junto com público)
O cachorro
O Bicho do Carlos - video
O Buraco do Espelho (mostrar como foi construído)
Alpendre/Doc -
Tacquiz - Videodança
Momentos Improvisados diabólicos
Slides: Citações Teóricas, Gráficos (Esponja/Referências, Esponja/Dinâmica, Pulsionalidade Somático-Performativa, Bandagem Corporal do organismo às corporalidades.

Alimentos serão servidos?
O ingresso = vinho.

Figura 9: Anotação de processo durante a residência.

Mesmo a *estruturação* acontece como parte da *exploração* repetidas vezes. Essa anotação acima é uma da *seleção* de composição feitas ao longo da residência, como possível repertório de apresentação. Ao considerar particularmente como "cena", "pessoas", "tempo" e "acontecimento", do roteiro ao encenado, atesto permanências e exclusões.

O tempo cai pela metade. As perguntas respondidas sobre as pessoas, tem algumas só no dia da apresentação, demandando negociação e flexibilidade para finalizar questões de iluminação e som. Isso faz com que eu puxe mais para mim a performance e menos para a técnica. Vídeos retirados. Fica só um que apresenta problema técnico. A ideia de instalar um espaço comum com o público, como numa

sala de estar, também é alterada por escolhas do programador em relação a espaço físico e sequenciamento de apresentações. Por outro lado, ganho a cenografia bibliográfica e importo o público com a iluminação. Simultaneidades, iterações, inter-relações e alterações.

Tudo isso, e algo que sempre escapa, é um quadro pelo qual a externalização da pesquisa passa, enquanto essa passagem acontece. A passagem de um ao outro. Identificar buracos é fundamental para o trânsito da pesquisa, principalmente enquanto prática. Fico advertido da potência, do risco e da armadilha de buracos. A pausa dinâmica pode contribuir para a distinção em movimento, em meio a uma pandemia esteticizada por buracos de asfixia, de paralisia e de morte, nesta crise para além da sanitária. Há buracos que viabilizam, buracos de passagem, portais, buracos de nascimento. Aqui e ali, encontramos um e outro. Nesse momento, em que o enterro, real e simbólico, sinaliza a recorrência de um tipo de buraco, há também buracos de nascimento, coabitando em mistura – a necropolítica, a democracia, a pandemia viral, a distribuição de renda, a aproximação da equidade social, os direitos à vida (da mata, de gente preta, das águas, de gente originária, gente trans, mulheres, deficientes...), as *fake news*, o ódio, o cancelamento, as mílicias – inclusive digitais –, o isolamento social, a recessão econômica, a autopromoção virtual, a vida on-line e os *realities* pautando a vida off-line. Ora angustia, ora restitui confiança, mesmo o encantamento; mas com muita instabilidade e provisoriedade. Diante do definhamento pulsa uma reclamação para além do direito do e ao humano, pelo direito às diversas formas de vida.

A sabedoria nas ações do processo criativo e a atenção a autenticidades possíveis propiciam a geração de meios para descartar a primazia do utilitarismo, reinstaurando a força criadora, tantas vezes confundida com a força que pulveriza e exaure. Porque, diante da potência, do risco e da armadilha, é momento de prontidão para selecionar. E isso implica em como estruturar as direções para nossas passagens, as iterativas e as abertas. E como nos implicamos com o que se passa no campo vital, para além de cavar para enterros, podermos fazer buracos de semeaduras.

A experiência artística genuína – com distanciamento à publicidade, marketing e auto-promoção, afinal impulsos são bem diferentes de impulsionamentos[20] – pode então constituir, mais do que uma forma de conhecimento, uma forma de existir. Cada pesquisa que acreditamos e que nos dispomos a ser afetados por ela, levanta um campo

[20] Disparos de conteúdo em redes sociais como marketing digital.

fértil de possibilidades para semear trocas simbólicas capazes de produzir nasceres, diante de tantos morreres, conduzindo-nos à passagem dessa urgência.

O corpo já sabe coreografias. Os elementos estão ali. A mudança de intenção pode liberar ímpetos passíveis de reabrir da geração até a exploração de materiais e experiências, e reencaminhar a seleção, de forma que do retorcido, restitua-se a sinuosidade, da compressão se encontre a extensão, da ofegância, o canto... talvez uma nova letra surja daí. Enquanto não realizo no corpo, experimentei fazer nessa fotografia dançada ao lado.

Encontrar espaços de formalização, tanto da experiência criativa quanto das possíveis perguntas que a fazem emergir com o *status* de elaboração reflexiva e teórica, é uma experiência de motivação ao contato com a prática, em toda sua extensão. Além disso, há um enriquecimento da complexidade encontrada na percepção de realidade, quando expando da poética para a teorização, numa medida de simultaneidades e reciprocidades: de conteúdos, de convívios, de cosmovisões, de missão. Acreditemos no que pesquisamos. Na fragilidade atual do simbólico, ela é simbolização em ato. Podemos, e é recomendável, deixar-nos guiar pela pesquisa e, com isso, partilhá-la, encontrando possibilidades de se co-mover pela participação do outro.

Figura 10: Intervenção fotocoreográfica de reversão/saída do "Buraco do Espelho". Fotografia original: Layza Vasconcelos. Fotocoreografia: Eduardo Rosa.

A pesquisa nos faz enquanto nós a realizamos. Acreditemos, inclusive, no campo que a enreda e dela se lança. Formas éticas e políticas, intimamente emergentes das descobertas encontradas em nosso campo de prática, podem contribuir para a permanência do contato com a força criativa, para a geração de margens de segurança relevantes e sobretudo para que lá chegue, porque o aqui já está gritando por passagem.

REFERÊNCIAS

BACON, Jane M.; MIDGELOW, Vida L. Processo de Articulações Criativas. (Trad.) Eduardo Augusto Rosa Santana. *In*: **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP** (org.) Charles Roberto Silva, et. al. – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015, v. 3, n. 1, pp. 55- 71.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro – repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007, 2ª Ed.

FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público – da Dança-Teatro à Performance-Oficina. *In*: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan./jun., 2011.

FERNANDES, Ciane. Sintonia somática e meio ambiente: pesquisas de campo do laboratório de performance do PPGAC/UFBA. **Repertório**, Salvador, nº 18, p. 175-183, 2012.1.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2014.

FERNANDES, Ciane. Princípios em movimento na Pesquisa Somático-Performativa. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP** (org.) Charles Roberto Silva, et. al. – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015, v. 3, n. 1, pp. 73- 87.

FERNANDES, Ciane. Sobre corpos vivos: pulsões de uma autenticidade em movimento. **Revista Encontro Teatro**. Goiânia, n. 3, julho de 2016, pp. 55–76.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: EdUFBA, 2018.

FERNANDES, Ciane. A Arte do Movimento como Pesquisa Somático-Performativa: Pulsões e Territórios do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 32, p. 73-82 set./dez. 2020. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena. Acessado em: 28.mai.2021.

FERNANDES, Ciane; SANTANA, Eduardo A. R. **Caderno do GIPE-CIT**, Salvador: UFBA-PPGAC, n. 30, jul. 2013, 164 p.
FREUD, Sigmund. Um caso de histeria, Três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905). Volume VII. Rio de janeiro: Imago, 1996.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. (Trad.) Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HERCOLES, Rosa Maria. **Formas de comunicação do corpo**: novas cartas sobre a dança. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

IANNITELLI, Leda Muhana. **Guiding Choreography**: A Process-Oriented, Person Centered Approach with Contributions from Psychoanalysis, Humanistic, and Cognitive Psychology. 1994. Tese (Doutorado em Dance Education). Temple University, Philadelphia, 1994.

IANNITELLI, Leda Muhana. Dança, corpo e movimento: a criatividade artística. BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antônia; CAJAÍBA, Luís Cláudio e PITOMBO, Renata (Org.). **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**, v. 1, 2000. pp. 247-255.

SCHNEIDER, Rebecca. Performance remains. **Performance Research**, v. 6, n. 2, 2001, p. 100-108.