



ENSAIO DA ESCRITA SOMÁTICO-PERFORMATIVA: prática como Pesquisa em Dança

SANDRA CORRADINI

É doutoranda e Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia e Bacharel em Dança pela Universidade de Campinas. Fisioterapeuta especialista em Neurologia Multiprofissional e psicopedagoga. Performer, coreógrafa, dramaturgista e preparadora corporal nas artes performativas. Artista-colaboradora do Núcleo Cuerpo Flutuante (Brasil-Peru). E-mail: sandracorradini@gmail.com

RESUMO

O texto propõe um ensaio da escrita Somático-Performativa como exercício da escrita acadêmica com dança. O objetivo é refletir em um plano teórico-prático minha escrita enquanto pesquisadora de dança e como ela pode ser ao mesmo tempo prática, pesquisa e dança. Inserida no contexto da Prática como Pesquisa (PaR), esta escrita alinha-se a uma pesquisa corporalizada, entrelaçando conceitos, ideias, percepções, sensações e experiências em uma corporeidade sensível e criativa, proporcionada pela prática artística e ampliada para a escrita acadêmica como prática investigativa.

PALAVRAS-CHAVE:

Prática como Pesquisa. Abordagem Somático-Performativa. Escrita Acadêmica. Escrita com Dança. Prática Expandida.

SOMATIC-PERFORMATIVE WRITING ESSAY: practice as Research in Dance

ABSTRACT

The text proposes an essay on Somatic-Performative writing as an exercise in academic writing with dance. The objective is to reflect on a theoretical-practical level about my writing as a dance researcher and how it can be practical, research and dance at the same time. Inserted in the context of Practice as Research (PaR), this writing is aligned with the embodied research, while intertwining concepts, ideas, perceptions, sensations and experiences in a sensitive and creative corporeality, provided by the artistic practice and extended to the academic writing as investigative practice.

KEYWORDS:

Practice as Research. Somatic-Performative Approach. Academic Writing. Written with Dance. Expanded Practice.



*Grão de areia celular. Trago grãos de alto mar, na pele, no vestido, no cabelo.
Inundo a casa com mar. A cada passo, sinto-me semear. A pele morta morre.
Cai como grão. Peeling natural. Nas mãos, os detalhes. Nos pés, o cuidado.
Eu caminho. Vou de reverso. Senso inverso. Insisto. Persisto. Estou.*

(Escrita-registro em diário de laboratório da autora, 2022)

Não tenho por hábito iniciar a escrita de um texto acadêmico guiada por um modelo metodológico específico ou adequá-lo de antemão a uma gramática normativa que prescreve regras de acordo com os padrões linguísticos e normativos usualmente utilizados no ambiente científico. Antes, focalizo o tema e, então, começo a escrever, não com o propósito de chegar ao final e ticar cada item de uma lista de objetivos formulada a priori, mas simplesmente para iniciar um diálogo a partir do que a palavra materializada no texto me devolve como indicativo de algo que possa ter continuidade exploratória e investigativa.

Como uma impulsão do organismo, a busca de referências se dá em resposta a um desequilíbrio gerado no corpo para manter-se estável contra uma gravidade de ausências que o arrasta para baixo. Tal impulsão literária ocorre à medida que a temperatura corporal aumenta, decorrente dos questionamentos que emergem em zona cognitiva no ato da escrita. Isso se dá de forma intermitente ao longo de todo o processo e submete o corpo a um estresse fisiológico, antes de tudo, autoimposto, o qual ele mesmo tende a superar por meio de comportamentos adaptativos, na busca de alternativas para sobreviver e permanecer em estado de escrita até que o texto acabe.

As principais referências são ativadas na memória no ato da escrita, muitas delas mantidas em lugares não tão acessíveis, enquanto outras são escavadas exaustivamente a partir da detecção de possíveis conexões tópicas em diálogos presenciais e remotos, e em buscas independentes virtuais. Somente após buscas extensas e leituras ramificadas em rede, referências vêm à tona e são incorporadas ao texto, oferecendo uma sensação de distensionamento transitório que permite o avançar da escrita. Desse modo, a partir da aproximação de referências teóricas, procuro



compreendê-las e identificar se há algo nelas que se aproxime ou corresponda àquilo que está sendo vivenciado como emergências no instante da escrita. Analiso em que medida cada uma pode contribuir para expandir as ideias passíveis de serem capturadas e escritas em meio aos inúmeros atravessamentos que ocorrem, seja no que se refere ao meu modo de escrita ou à(s) dança(s) que escrevo.

Importa ressaltar que a impulsão literária se dá por propostas metodológicas que versam sobre pesquisa e escrita acadêmica, uma vez que o objetivo deste ensaio é refletir minha escrita enquanto pesquisadora de dança e como ela pode ser ao mesmo tempo prática, pesquisa e dança. Delimitando-se, então, ao campo de pesquisa em dança, este ensaio debruça-se sobre o pesquisador que se propõe a escrever com dança, afirmando-se como ser que dança e não separa a vida da dança. Diz respeito ao pesquisador que se inclui na experiência e não a expropria, não olha para sua dança/experiência como fenômeno observado, não separa sujeito e objeto e entende a congruência entre ambos como lugar que anula toda distância existente entre eles; ambos expandidos dele, por ele e nele mesmo, sendo ele sujeito e objeto da sua escrita, da sua prática investigativa, da sua experiência e da sua própria dança.

São raros os parágrafos concluídos sem que haja um debruçar de horas sobre eles. Mais que o divagar, há uma imersão no vazio em meio às paragens no fluxo das leituras do texto, que engendram desaceleração e suspensão da percepção do tempo e do espaço. Neste estado de alta concentração, conhecido como estado de fluxo (*Flow*) (CSIKSZENTMIHALYI, 2013), as ideias fluem livremente, sem restrições racionais. A sensação percebida é de atenção intensa, com lampejos intuitivos e enlaces conectivos que coemergem em rede, cujas possibilidades não se esgotam e dificilmente se resolvem, mesmo quando do alcance da requerida coerência e coesão textual. Ao final, a escrita permanece como um campo aberto e imprevisto, passível de mudança a qualquer tempo, podendo assumir, logo na leitura seguinte, uma nova reconfiguração.

Uma publicação recente acerca da escrita performativa (MELLO *et al.*, 2020) traz como tema métodos e caminhos para a pesquisa, contribuindo para refletir sobre a escrita acadêmica, como aqui proposta. Organizada com a intenção de desestabilizar a ordem na produção dos discursos acadêmicos nas Artes da Cena, ela reúne trabalhos não aceitos por periódicos por não se adequarem às normas de publicação. Os trabalhos questionam e se contrapõem aos métodos validados, comumente admitidos como racionais ou científicos. Todos abordam experiências de



escritas e métodos de pesquisas não apenas como tema, mas também como “exercício reflexivo de e com forma e conteúdo” (MELLO *et al.*, 2020, p. 19). São escritas decoloniais, não apartadas do corpo, que, além de problematizarem o próprio fazer, não hierarquizam as relações entre saberes, experiências e contextos de produção de conhecimento (MELLO *et al.*, 2020, p. 13).

Os trabalhos presentes nesta coletânea transparecem aspectos consoantes à minha escrita, sobretudo, no que se refere ao domínio existencial e ao escape à lógica semântica pela sua condição de permitir que não se chegue a um pensamento conclusivo e de ensejar abertura, polissemia e transformação.

Uma condição permissiva de escrita que a aproxima de existências mais do que de significados, por se deixar influenciar pelas qualidades do que está entre, pelo que não pode ser inteiramente capturado ou articulado e assim se tornar uma experiência em seu próprio-movimento-próprio, cheia de possibilidades relacionais. (MELLO *et al.*, 2020, p. 4).

Em *Embodied Writing*, Anderson (2002) descreve uma modalidade de escrita incorporada que também atravessa esta escrita, mas com alguns diferenciais. A autora aborda a escrita como ferramenta de comunicação para a pesquisa somática como alternativa para a pesquisa científica. Para ela, a escrita é ato de corporificação, no qual se entrelaçam em palavras os sentidos humanos aos sentidos das palavras. Corporificar a experiência do escritor a partir do corpo vital é central para produzir ressonância no leitor. Desse modo, sua escrita o convida, por meio dos sentidos perceptivos, viscerais, cinestésicos e imaginários, a ler a experiência tramada em escrita como poesia ou ficção, tocando, assim, sua intimidade. A autora atribui o termo Ressonância Simpática¹ (*Sympathetic Resonance*) para se referir à ressonância que comunica e conecta sem intermediação o leitor às palavras que emanam do escritor, permitindo que ele ressoe “a partir da rica textura de sua própria experiência e consciência sensorial” (ANDERSON, 2002, p. 41).

Um ponto comum com a abordagem de Anderson é a experiência somática do escritor. Entretanto, aqui, a experiência somática é princípio e fim. Minha escrita não busca transmitir experiência ou promover construção de sentidos, uma vez que ela é a própria experiência e, nela, os sentidos não se fixam, porque são voláteis e inapreensíveis. Vinculada à Somática como campo de estudo,

¹ Para descrever a noção de Ressonância Simpática, a autora traça a seguinte analogia: a emissão e a propagação de ondas sonoras de um instrumento vibrátil (violoncelo/diapasão) a outro receptor idêntico, posicionado a curta distância, que também começa a vibrar.



esta escrita é um lugar no qual o corpo é experienciado e busca expansão e autonomia. Ele pulsa, investiga-se, performa, organiza-se, regula-se, integra-se e expande-se somaticamente em si e no/com o todo.

Outro ponto comum é a relação escritor-leitor, inquestionável para que se cumpra a tríade escritor-texto-leitor. No entanto, cabe destacar que esta escrita incorpora o leitor como ser ativo, a começar pelo próprio escritor, que é, concomitantemente, performer e leitor de si mesmo. Ela convida a todos para uma experiência de leitura com dança para além das palavras. Como parte de uma experiência autotélica, esta condição intradialógica (conversa interna) está mais afinada com a reflexividade e com o fluxo na consciência, no sentido de conexão, para conectar, também, ação e conscientização.

Há uma tendência recorrente de uma visão romântica do pesquisador, herdada do cientificismo desde o século XVIII, que o vê como sujeito solitário, isolado e à parte dos acontecimentos ao seu entorno, que investiga hipóteses e apresenta suas respostas universalistas ao mundo (DE L'ESTOILE, 2003). É comum sua associação à imagem na qual ele está imerso em seu fazer escrito, pensativo, calado, sentado à mesa de seu escritório, estático, com o olhar fixo na escrita à sua frente, sem virar-se para os lados, escutar, suar, cansar, sentir cheiro, raiva, alegria, sede, fome, dor ou calor. Considerando o corpo como um todo integrado, tal imagem sugere baixa responsividade aos estímulos externos, anestesia geral dos sentidos e acinesia, além de enquadrá-lo de forma não condizente à sua prática investigativa, a qual precisa ser urgentemente mudada.

Características como isolamento, insensibilidade e imobilidade são consistentes a um modo de sentir-pensar-agir dissociativo, que separa corpo e mente e reduz a atividade do pesquisador apenas à atividade mental. Tais posturas, quando cultivadas pelo pesquisador, contribuem para assincronias históricas, desvios epistemológicos e lapsos interpretativos e conceituais. Escritas acadêmicas desenvolvidas sob a lógica dissociativa geralmente se detêm a explicar e a sistematizar um conjunto de conceitos e de procedimentos, desprovidas de conhecimento empírico. Em geral, narram experiências descoladas do corpo e raramente são formuladas com base na vivência prática, fundada nas sensações corporais (OLIVEIRA; MOURÃO-JUNIOR, 2013).

Importa ressaltar que há um movimento do pesquisador para reabi(li)tar o corpo para uma pesquisa embasada na prática, mais coerente com o atual contexto histórico-cultural vigente. Não



se trata de um movimento restrito à Dança, mas de um movimento amplo, envolvendo diferentes campos disciplinares. Este movimento começa a ganhar visibilidade a partir dos anos 1990 (MELROSE; SACHSENMAIER, 2019), contrapondo-se aos métodos de pesquisa até então empreendidos no meio acadêmico. Na Dança, esse movimento é sintomático, sobretudo, pelos métodos de pesquisa e escrita acadêmica, descolados da prática criativa, visto que muitas das informações que circularam no processo de consolidação da Dança como campo acadêmico foram engendradas por meio de esforços diligenciados para afirmá-la como campo disciplinar e decodificá-la como dança cênica ocidental (YUNES, 2011). Preocupadas com a narrativa linear dos fatos ocorridos no tempo, estas escritas narram a constituição da Dança em uma sequência de fatos em ordem cronológica, tendo como aporte os grandes eventos ocorridos na história, propagando-a como linguagem universal, alinhada a referências eurocêntricas.

As narrativas emergentes nos anos 1990 refletem antiposturas em relação às grandes narrativas dominantes no período moderno, ancoradas em perspectivas totalizantes, sistematizadas por um *modus operandi* de escrita em acordo com a ortodoxia discursiva regida pelo academicismo, que legitimou, legislou e validou o conhecimento desde o século XIX (LYOTARD, 1989). Estruturadas teologicamente, elas apresentam um modo de escrita que advém de formas tradicionais de pesquisa e contam com métodos prévios e objetivos bem definidos a serem alcançados.

Por um lado, é importante reconhecer a legitimidade das macronarrativas na Dança, no processo de construção de um campo acadêmico que se amplia e ganha corpo e solidez epistemológica para ascender e permanecer como campo disciplinar junto aos demais campos constitutivos do ambiente acadêmico-científico. Por outro lado, acolher narrativas hegemônicas como única forma de estruturar escritas de dança na atualidade tende a criar um grande descompasso em relação à diversidade dos modos de pensar-fazer dança e aos diferentes modos de escrita hoje existentes. Isso, além de gerar o engessamento das escritas e a homogeneização do pensamento, tende a levar ao desinteresse por novas pesquisas acerca das escritas do passado.

Debates recentes acerca da escrita acadêmica na Dança têm mobilizado a atenção de pesquisadores interessados na relação entre dança e escrita, não por se tratar de algo novo, mas por consistir em um tema de especial importância para a Dança como área de conhecimento científico. Fernandes (2013) pontua o forte vínculo intersticial entre prática artística e reflexão teórica na pesquisa acadêmica na Dança e que seus princípios organizativos e metodológicos são



completamente distintos das práticas de dança. Ressalte-se que as práticas de dança ancoram-se na lógica do corpo, que é processual, não linear, cinestésico, sensorial, perceptivo, imaginativo e não coincide com a linearidade e objetividade da escrita como requerida por um texto acadêmico nos moldes científicos convencionais. Acresce-se a isso a prática da dança como *locus* da experiência, sendo refletida teoricamente no texto acadêmico, mas este, em contrapartida, não é concebido como experiência, nem mesmo como prática investigativa.

Na dança, distintos métodos de notação de dança foram propostos, desde as escrituras de Arbeau (1589) e de Feuillet (1701) às cartas de Noverre sobre a dança (1760), incluindo o *Labanotation*, de Laban (1978; GUEST, 2005), entre outros. É tão natural quanto necessário que as mudanças na escrita de dança acompanhem o aumento da complexidade dos corpos e das lógicas que operam e configuram a Dança como campo artístico e de conhecimento. Na evolução da dança,² em sua interação com a performance, estas lógicas buscam aproximar arte e vida, investindo em novas experiências artísticas, implicadas a novos modos de produzir dança. As experiências interartísticas multiplicam-se e refletem novos modos de ser e de existir, atrelados a um *continuum* arte-vida que se estende, notoriamente, à vida acadêmica. O artista como pesquisador recusa-se a separar as diferentes dimensões que o constituem e engaja esforços para aproximar pesquisa acadêmica e prática artística e romper as barreiras que separam dança/performance e escrita.

A relação entre pesquisa acadêmica e prática artística tem efeitos que se multiplicam em diferentes modos de fazer dança e em diferentes modalidades: criar, praticar, movimentar, ensaiar, executar, escrever, pesquisar, entre outras. Distintas abordagens metodológicas são delineadas nesse contexto e afirmam a pesquisa acadêmica como campo de ação guiado pela prática (AALTONEN; BRUNN, 2014), cada qual com um enfoque específico, associada à Performance, à Somática, à prática, por exemplo. Fernandes (2013, p. 25) explica que a *Prática como Pesquisa* (*Practice as Research* – PaR) está implicada com a “associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimento, gerando ou não um resultado artístico”.

Ressalta-se a legitimidade da pesquisa performativa como abordagem metodológica nas Artes Cênicas em âmbito acadêmico internacional. Ela insere-se no campo da Prática como Pesquisa, como destaca Fernandes, a partir da sua dissecação acadêmica altamente laboriosa do *Manifesto*

2 Em linhas gerais, o processo evolutivo da Dança está relacionado ao aumento de sua complexidade como campo artístico e do conhecimento, decorrente da especialização dos vínculos entre os componentes que a compõem como estrutura ou organismo vivo. Isso é substancialmente distinto do aumento progressivo de complexidade por ganhos acumulados no tempo (CORRADINI, 2010).



for *Performative Research*, de Brad Haseman (2006), que a aponta como um “multimétodo guiado pela prática”. Nas palavras de Fernandes (2013, p. 25), a pesquisa performativa “é em si mesma um método de pesquisa, o eixo principal e organizador, sendo o impulso criativo muito mais importante para delinear o percurso da pesquisa do que hipóteses, problemas ou questões”.

Fernandes (2013) esclarece diversas abordagens metodológicas acerca da pesquisa com prática artística e discorre acerca da escrita acadêmica com dança, sob a perspectiva da Prática como Pesquisa, entrelaçada à Sabedoria Somática. A pesquisadora sugere uma terceira via – transversal – para atravessar pesquisa e prática, fundada na experiência somática e no conhecimento corporalizado. Trata-se, pois, de uma via integrativa, que reivindica a unidade corpo-mente, desintegrada na história do conhecimento ocidental, que optou pela racionalidade para a compreensão dos fenômenos, guiada por modelos científicos dicotomizantes.

Como prática experimental, minha escrita é feita no trânsito entre dança e escrita, alinhada a uma pesquisa corporalizada (SCIALOM, 2021), entrelaçando teorias, ideias, percepções, sensações e experiências por meio de uma corporeidade sensível e criativa, proporcionada pela experiência da prática artística, ampliada para a escrita acadêmica como um exercício investigativo. É um modo processual de escrita que envolve o corpo total, integrado e imerso em uma prática escrita mais atenta àquilo que faz ao fazer do que com o que faz e como faz. O *modus operandi* é frequentemente evidenciado no fazer, tanto no que diz respeito à especificidade do conteúdo, quanto ao desencadeamento argumentativo. Em geral, estes variam conforme o tema abordado, os trabalhos artísticos, as leituras teóricas, os cursos realizados e demais questões vivenciadas nos contextos afetivo-artísticos e outros nos quais me inscrevo.

O estado geral do organismo norteia a escrita, imerso em trocas constantes com o ambiente, definindo sua direção por meio das intensidades que antecipam a percepção, engendram sensibilidade e novas virtualidades (DELEUZE, 2006). Não se trata de valorizar uma visão egocêntrica, mas de se lançar a um modo de escrita mais ajustado ao tempo da intuição, não linear, à experiência alocêntrica, sem relação com o acesso a eventos na memória e o planejamento de eventos futuros. O estado percebido é de consciência alterada, acrônico, o qual tenho investigado há algum tempo em treinamentos e trabalhos acadêmicos e artísticos, associados a práticas corporais orientais, até então não documentados em modo escrito.³

3 Exemplos dos trabalhos mencionados podem ser vistos na plataforma YouTube: 1) Exposição coreográfica *STILL Estudo sobre a mesa* (2014) – pesquisa artística na interface entre dança/butoh e artes visuais: <https://youtu.be/wA2A-j8SCGTw>; 2) *Peça para ouvir dança* (2021) – parte de trabalho acadêmico interdisciplinar, envolvendo dança e música, produzido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música, PPGMUS/UFBA: <https://youtu.be/4fnEfV178Ks>; 3) *Estudo para desalienar a escrita* (2021) – parte de trabalho acadêmico em formato videográfico, produzido para disciplina realizada no Programa de Pós-Graduação em Dança, PPGDAN/UFBA: <https://youtu.be/4pm0hgquem0>.



Contudo, a percepção desta corporeidade e(m) escrita, com aporte em um estado cognitivo alterado, emerge e tem sido investigada em experiências laboratoriais no âmbito das atividades do Laboratório de Performance,⁴ onde a Pesquisa Somático-Performativa (PSP) vem sendo continuamente desenvolvida há cerca de duas décadas (FERNANDES, 2012). Na PSP, a Somática é base para estabelecer um campo para mover e ser movido por pesquisas em movimento, consistindo em um espaço transcelular conectivo (FERNANDES, 2015).

Na PSP, todas as fases da pesquisa – desde aulas a ensaios, coleta, análise, discussão, escrita, defesa, etc. – são movidas e determinadas pela Sintonia Somática (NAGATOMO, 1992) com/no espaçotempo – compreendido como pulsão e vibração intra, inter e transcelular (mineral, vegetal, animal, humana, atmosférica, planetária, galáctica, cósmica). Entre matéria e energia, pesquisas são somas que performatizam seus caminhos inovadores e imprevisíveis, e, por isso mesmo, coerentes com suas estruturas particulares no/com o todo. (FERNANDES, 2013, p. 30-31).

Neste contexto laboratorial, a experiência sensório-perceptiva em escrita em fluxo com a dança (ou vice-versa) tem contribuído para refinar substancialmente qualidades afetivo-cognitivas e sensório-motoras e estabelecer conexões não habituais, expandidas na/com a corporeidade em seu estreito vínculo com elementos da Natureza. Não por acaso, a descrição em primeira pessoa consagra a direta ligação do pesquisador ao que é o conteúdo e como ele se apresenta em ato, deixando-se guiar pelo que é experienciado. Isso torna o conteúdo vivo, que é teorizado mediante investigação *in vivo*,⁵ no aqui e agora, a exemplo da escrita-registro, destacada na epígrafe introdutória, elaborada em contexto laboratorial, envolvendo questões acerca da minha pesquisa acadêmica.⁶

Kirill Ole Thompson (2016), professor de filosofia chinesa, sugere considerar a condição de consciência alterada como estado meditativo, relacionado ao tempo da consciência humana. Esse estado permite ver coisas coemergentes e interdependentes. Thompson argumenta que, em estado meditativo, desejos e interesses racionais são afastados, filtros mentais dissolvidos, formas habituais de categorização desfeitas, possibilitando reorientar e instituir novas perspectivas, sob uma visão holística. Isso dialoga intimamente com o campo somático, que propõe a repadronização e a integração em todos os níveis (FERNANDES, 2015).

4 Atividade oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UFBA, ministrada pela Profa. Dra. Ciane Fernandes.

5 *In vivo* (em vivo) é um termo científico que se aplica a experiências laboratoriais em organismo vivo. Já o termo *in vitro* (em vidro) se aplica a experimentos fora do organismo vivo.

6 Minha pesquisa de doutorado é realizada no PPGDAN/UFBA, sob orientação da Profa. Dra. Ciane Fernandes, e enfoca a relação entre dramaturgia, prática corporal oriental e campo expandido.



É frequente a associação da minha produção textual com uma longa tapeçaria feita em tear manual mineiro, na qual os desenhos vão se formando à medida que a trama vai sendo entrelaçada, de um lado a outro, no urdume. Ao final, sempre restam fios soltos, ainda por fazer, como rastros de ideias que não foram tão bem mapeadas ao longo da escrita. Corto fios, abro espaços, afrouxo laços, refaço nós e, sem precisar o momento, vejo a estrutura se tornar mais robusta e fortalecida.

Como o trabalho de um artesão que tece sua obra e ao mesmo tempo tece a si mesmo, a escrita consiste em uma prática artesanal, manuseada, aprendida, exercitada e aprimorada, bem mais que um texto feito em busca de sentidos ou com simples rimas de palavras. Seus elementos são tocados e cada textura, sentida, percebida, discernida, comparada e escolhida em um tempo sem tempo, lentamente, paulatinamente, sinestesticamente. Tal qual uma tessitura, na qual o artesão protagoniza e gerencia seu próprio trabalho criativo, a escrita inscreve-se não só como um lugar de projeção e de superação de desafios, mas também de transposição de limites e de reinvenção, evocando no sujeito que escreve um sentimento de liberdade percebida, satisfação intrínseca e desenvolvimento pessoal.

Entretanto, tal analogia, por mais arcaica que possa parecer, é uma associação pessoal imaginária, uma metáfora poética, que nada tem a ver com a frequente associação da escrita manual com a aprendizagem, comumente apontada como mais efetiva, pela alta demanda de concentração e de esforço mental envolvida. Diferentemente, minha escrita estende-se da prática laboratorial e se materializa em texto na tela, com o uso do teclado, por meio da digitação, na interação da corporeidade com esta materialidade tecnológica e no/com o ambiente/contexto, em fluxo imersivo e dinâmico com sonoridades, imagens reais e mentais, emergentes da sensorialidade. Vale ressaltar que o processo escrito é totalmente entrecortado por diversas atividades extrainvestigativas, refletindo sua relação com a fragmentariedade da vida que tanto buscamos superar.

As premissas que regem esta escrita estão todas coimplicadas, como a unidade corpo-mente, a cognição incorporada e situada,⁷ e a conexão somática. Esta última tem especial importância por se referir às relações estabelecidas no âmbito intrapessoal, mas também entre o que é interno e externo ao corpo. Para Nagamoto (1992, *apud* FERNANDES, 2015), Sintonia é um termo que descreve a relação fluida entre o corpo pessoal e o ambiente vivo. Além de deslocar o corpo do lugar tradicional de investigação epistemológica, o constitui como o *lócus* do conhecimento somático,

7 A teoria da *Cognição Situada* postula que o saber é inseparável do fazer e que todo conhecimento é situado, sendo parte e produto da atividade, do contexto e da cultura em que é desenvolvido e utilizado.



que é a própria fruição da sintonia. A isso, Nagamoto dá o nome de Sintonia Somática. Em campo somático, o corpo é organismo vivo – é soma (HANNA, 1976) e, em sua sabedoria somática, percebe-se de si como cocriador de “conexões mutáveis e performativas que imortalizam sintonias” (FERNANDES, 2015, p. 30), juntamente no/com o ambiente. O soma complexifica-se e se expande, “multiplicando diferenças cada vez mais plenas de si no/com o todo” (FERNANDES, 2015, p. 30).

Em meu nicho somático-performativo laboratorial estendido dos ambientes artístico e acadêmico, a pesquisa em escrita é expandida na/com a corporeidade, a partir do aparato sensório-motor, engajado no/com o ambiente e em interação com os sistemas cognitivo e perceptivo, envolvendo estados e processos do corpo-mente, e o mapeamento imagético e sensório-motor no domínio intrapessoal. Metodologicamente, o que o ocorre é bem mais que um gesto de organizar o material desenvolvido em laboratório ou de reunir e tratar suas partes, articulando epistemologias com o objetivo de expor e de discutir resultados.

Como em um gesto de escrita (FLUSSER, 2014), mais especificamente, de escrita com dança, os sistemas perceptivo e sensorial são ativados. Inicia-se uma dança escritiva, tal qual um impulso lançado ao nada. Os dedos percutem o teclado, marcando um ritmo irregular, sonorizando a escrita com ideias que brilham e se configuram a um só tempo. Pausas são mais que suspensão do tempo e ausência sonora, consistindo em um silêncio, no qual emaranhados corporalizados sintonizam experiências e saberes, que se aprofundam no corpo que escreve com dança, em estado de sintonia somática. Letras, palavras, frases e sentidos misturam-se entre si e à saliva, embaralhando-se no foco de um olhar afetado por um tipo de miopia, cujo cristalino refratário suja bordas, mancha detalhes, desfoca objetos e paisagens. Um olhar que penetra espaços e tempos não conhecidos ao imergir no interstício – como em um mergulho profundo no buraco do “o”, um lugar fluido, onde o real, o criativo e o percebido se misturam e as trocas ocorrem quase escorregando das bordas. O esforço é canalizado para a manutenção do estado de fluxo/meditativo, instaurado e sustentado pelo engajamento contínuo em um tipo específico de corporeidade somática que se caracteriza tanto pela permanente instabilidade e o dinamismo do organismo vivo, como também por um estado poético-meditativo.

Assim, é possível dizer que o *modus operandi* desta escrita é guiado por conexões estabelecidas por uma corporeidade que se faz no trânsito entre dança e escrita e se recusa a se fixar em “uma ou outra” forma de organização, escolhendo “uma e outra” forma para, então, desembocar em



uma terceira via, transversal, corporalizada, sendo ambas coimplicadas. Uma vez expandida na/ com a corporeidade, a escrita passa a ser, então, dança e escrita, concomitantemente. O texto acadêmico, neste contexto, resulta deste processo complexo no qual corporeidade, dança, escrita e pesquisa ganham complexidade na experiência e formas substanciais de emancipação somática.

Este modo de escrita com dança alinha-se à abordagem da Simulação Incorporada (*Embodied Simulation*) (GALLESE, 2005, 2011), desenvolvida na Neurociência nas últimas décadas. Esta abordagem é formulada com base em teorias motoras da percepção para simulação e compreensão da ação, envolvendo circuitos sensório-motores e mecanismos neurofisiológicos, e está fundada na inextricável relação entre ação e emoção. Ela considera a integração sensório-motora e sua relação com imagens mentais (evento interno) e observação da ação (evento externo), sendo os neurônios-espelho (neurônios pré-motores) de importância central. Para Gallese (2005), a simulação incorporada caracteriza-se pela ativação da rede neural pré-motora (neurônios-espelho), que controla a execução de uma ação por meio de informações sensoriais ligadas a esta ação. Seus estudos mostram que o córtex motor – o lugar no cérebro onde se inicia o movimento – é ativado quando testemunhamos ou imaginamos uma ação ou movimento mesmo quando nenhum movimento é evidente (GALLESE, 2005, 2011). Gallese ainda acrescenta que o mesmo ocorre quando presenciamos discussões sobre ações ou lemos sobre elas (informação verbal).⁸

Isso significa que o cérebro não diferencia a ação observada da escutada, da lida ou da ação imaginada (evento deliberado) e identifica todas elas como movimento. Desse modo, é possível dizer que, quando testemunhamos, lemos, escutamos ou imaginamos ação, movimento ou dança, estamos nos movendo ou dançando nas redes neurais cerebrais. Por vezes, podemos perceber sensações, emoções e sentimentos,⁹ bem como sensações de quase-movimento, quase perceptuais. Tais sensações estão relacionadas ao estado de prontidão neuromotor para a ação (MARTINS, 2007). Quando percebidas, podem ser desencadeadas ou não como ação voluntária, mental ou executada corporalmente, de acordo com a vontade e as condições do perceptor. Atos involuntários também podem ocorrer, como arrepios, calafrios, bocejos, suspiros etc.

Estudos neurocientíficos desenvolvidos na interface com as diferentes artes e áreas do conhecimento vêm contribuindo para compreender como ocorrem os processos no corpo-mente e que não há como separar corpo, cérebro, mente e ambiente. Do mesmo modo, não há como separar

⁸ Fala de Vittorio Gallese em Conferência Internacional (on-line), na Universidade de Stuttgart, em 09 jun. 2022.

⁹ Vale salientar que esta escrita está alinhada à simulação incorporada com ênfase em eventos internos. Já a simulação desencadeada a partir de eventos externos ocorre pela observação da ação. A noção de Empatia Cinestésica (*Kinesthetic Empathy*), desenvolvida, na Dança, por Susan Leigh Foster (2011), sugere relação com a simulação incorporada com ênfase em eventos externos. A proposta de Foster é entender como o espectador responde perceptivamente à obra coreográfica contemporânea. Para isso, articula as concepções de coreografia, de cinestesia e de empatia e aponta que o espectador desenvolve conexões empáticas múltiplas e diversas com a obra por meio de experiências cinestésicas distintas.



minha escrita de uma corporeidade somática, que está ligada a uma arquitetura neural conectiva e possibilita captar, transmitir, interpretar, associar e integrar informações/eventos, permitindo conexões das mais variadas intensidades e amplitudes espaciais e temporais.

Atenta às simulações mentais, esta escrita envolve redes neurais e todos os sistemas internos e externos ao corpo, formando um grande sistema complexo e integrado. Esta grande rede conectiva é ativada a partir da ausência da palavra, que é materializada sincronicamente com imagens e sonoridades mentais entrelaçadas, incluindo formas, morfemas, fonemas, significados e sentidos. As sonoridades expandem-se da escuta mental da leitura silenciosa daquilo que é escrito. São várias as leituras de frases, de parágrafos e do texto (in)completo para ajuste dos componentes linguísticos e conceituais com os elementos imagéticos visuais e sonoros, expandidos das leituras textuais. Respirações, pausas, ligaduras, velocidades, ritmos e fluências são testados e retestados em leituras mentais, consoantes a rearranjos sintáticos, para um melhor ajuste semântico e pragmático. Em certos momentos, é possível perceber alguma dissincronia entre os aspectos cognitivos e motores da escrita, como, por exemplo, quando há prevalência da atenção às habilidades mecânicas/motoras, à percepção sensorial ou ao conteúdo trabalhado, despontando na escrita ligeiras faíscas de conexões somáticas imprecisas e a importância de treinamento integrado para o ajuste de coordenação.

A escrita Somático-Performativa, na perspectiva aqui abordada, traz à trama textual experiências vividas pelo pesquisador e vontade ativa produtiva, permeada por um sentido prospectivo. Tal prospecção não está relacionada à linearidade da escrita, mas a uma verticalidade espiralada que a aprofunda ao passo das releituras, bem como das reelaborações textuais, dadas por uma tendência pessoal à imersão em profundidade, algumas vezes, geradora de caos, seguida de um profundo cansaço mental, acompanhado da sensação de esgotamento físico generalizado. Para que os desacertos textuais sejam identificados e as ideias incompletas, revistas, reelaboradas, reformuladas e reescritas, é preciso um certo distanciamento do texto para reestabelecer o equilíbrio fisiológico do corpo. Assim, a performance escrita depende da capacidade de cada corpo e não pode ser generalizada a todos os corpos, indiscriminadamente. Ela demanda treinamento individualizado e especializado voltado à execução da tarefa.

Minha escrita raramente se apresenta satisfatória no seu primeiro traçado, adquirindo densidade e aprofundamento epistêmicos após várias leituras e com o tempo. É uma escrita processual que



se expande em movimentos sincrônicos com esta corporeidade e se faz no entrecruzamento entre prática, pesquisa e dança, tendo o texto como resultante de uma escrita produzida em primeira pessoa, sendo o pesquisador, ele mesmo, sujeito e objeto da experiência.

Entendo a escrita como ação, o ato próprio do fazer, não desvinculado do sentir e do pensar, como um exercício do corpo em conexão íntima com os processos que ocorrem no corpo/cérebro/mente em relação com as ambiências reais e imaginárias. Escrever, para mim, é um exercício tão complexo quanto compor uma coreografia ou dramaturgia. Escrever é dançar em modo escrito. É um ato de conhecer, de aprender, de compor, de autoinvestigar, de imergir em um espaço-tempo não conhecido, transpor fronteiras e desvelar novas realidades, outros mundos. Conhecer não apenas a mim mesma e aquilo que escrevo, meu objeto de estudo – meu sujeito, mas também minha própria língua, na qual escrevo.

Apesar de instâncias distintas, meu objeto e minha língua são conjugados e aprofundados em uma condição de penetração mútua, materializando-se no texto e na transversalidade, no próprio ato de escrever. Isso me leva a uma maior percepção e conscientização enquanto ser que dança e que dança ao escrever. Uma dança que se movimenta atravessando palavras, em estado de fluxo e em experiência imersiva com o texto e ambiências, interessa em um diálogo íntimo com o leitor para, juntos, construir uma relação simétrica de reciprocidade.

Esta concepção de escrita com dança pode ser vista como um tipo de dança ajustada a uma lógica de comunicação situada, somática, performativa, letrada, pragmática, corporalizada, que sente e percebe a palavra no corpo como dança e a escrita na dança sob uma perspectiva ampliada. Como um dispositivo para fomentar o exercício da escrita acadêmica com dança, este ensaio contribui ainda para refleti-la como prática expandida, em diferentes domínios: cognitivo, neural, imersivo, dinâmico, criativo, sensível, sinestésico, intuitivo, poético, investigativo, processual, experimental, existencial, entre outros.



REFERÊNCIAS

- » AALTONEN, Heli; BRUUN, Ellen Foyn. Practice in drama and theatre. *Information Nordic Journal of Art and Research*, v. 3, n. 1, p. 52-68, 2014. DOI:10.7577/if.v3i1.939
- » ANDERSON, Rosemarie. Embodied writing: presencing in body at somatic research, Part 1. *Somatics*, Novato, v. 13, n. 4, p. 40-44, 2002.
- » ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*. Langres: Jehan des Preyz, 1589. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie_\(Arbeau%2C_Thoinot\)](https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie_(Arbeau%2C_Thoinot)). Acesso em: 23 jun. 2022.
- » CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na dança: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- » CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*, Editora Harper Perennial. 2013.
- » DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- » FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: *Anais do VII Congresso da ABRACE*, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2546/2680>. Acesso em: 24 jun. 2022.
- » FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013.
- » FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, 2015. DOI: 10.1590/2237-266047585
- » FEUILLET, Raoul Auger. *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*. 2ª ed., Paris: Augmentée, 1701. Disponível em: <https://ia800209.us.archive.org/34/items/choregraphieoula00feui/choregraphieoula00feui.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2022.
- » FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Editora Anna Blumme, 2014.
- » FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: kinesthesia in performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.



- » GALLESE, Vittorio. Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, v. 4, n. 1, p. 23-48, 2005. DOI: 10.1007/s11097-005-4737-z
- » GALLESE, Vittorio. What is so special about embodied simulation? *Trends in Cognitive Sciences*, v. 15, n. 11, p. 512-519, 2011. DOI: doi:10.1016/j.tics.2011.09.003
- » GUEST, Ann Hutchinson. *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*. 4th ed. New York: Routledge, 2005.
- » HANNA, Thomas. The Field of Somatics. *Somatics*, v. I, n.1, p. 30-34, 1976.
- » HASEMAN, Brad. Manifesto for Performative Research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*. Brisbane, Theme issue Practice-led Research, n. 118, p. 98-106, 2006. DOI:10.1177/1329878X0611800113
- » LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- » L'ESTOILE, Benoit de. O arquivo total da humanidade: utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 9, n. 20, p. 265-302, 2003. DOI: 10.1590/S0104-71832003000200014
- » LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- » MARTINS, Emerson Fachin. *Atividade preparatória de circuitos neurais medulares durante expectativa para contração muscular voluntária*. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- » MELLO, Ines Saber de; AGUIAR, Franciele Machado; SANTOS, Jussara Belchior et al. O que é escrita performativa? *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 15, p 1-24, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0015
- » MELROSE, Susan; SACHSENMAIER, Stefanie. *Writing 'Practice'/Practising/'Writing' (in the doctoral research context)*. *Researching (in/as) Motion*, 2019. Disponível em: <https://nivel.teak.fi/adie/writing-practice-practising-writing/>. Acesso em: 07 jan. 2022.
- » NOVERRE, Jean Georges. *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon: Aimé Delaroche, 1760. Disponível em: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/noverre_lettres-danse_1760_orig. Acesso em: 23 jun. 2022.



- » OLIVEIRA, Andréa Olimpio; MOURÃO-JUNIOR, Carlos Alberto. A. Estudo teórico sobre percepção na filosofia e nas neurociências. *Neuropsicologia Latinoamericana*, Calle, v. 5, n. 2, p. 41-53, 2013. DOI: 10.5579/rnl.2012.0083
- » SCIALOM, Melina. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. Laboratórios em Fluxo. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 04, p. 1-28, 2021. DOI: 10.1590/2237-2660111236
- » THOMPSON, Kirill Ole. *Daoism, Zen, Time Awareness, and the Reality of Time*. Nagoya: Workshop Institute for Advanced Research, 2016. 47min. Disponível em: <http://intercontinental-academia.ubias.net/nagoya/media-center/videos/intercontinental-academnia-second-phase-nagoya-thursday-march-10-lecture-by-kirill-o-thompson>. Acesso em: 07 jan. 2022.
- » YUNES, Leandra. *O Oriente que falta em Paul Bourcier*. Instituto de Cultura Árabe, 2011. Disponível em: <https://icarabe.org/artigos/o-oriente-que-falta-em-paul-bourcier>. Acesso em: 07 jan. 2022.