

Em busca da escrita *com* dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa *com* prática artística

Resumo

O texto apresenta e discute comparativamente algumas modalidades de pesquisa relacionadas à prática e, mais especificamente, prática artística e da dança, que vêm sendo desenvolvidas neste milênio, como opções reconhecidas no âmbito acadêmico internacional. A pergunta de André Lepecki “Como escrever *com* dança (ao invés de simplesmente *sobre* dança)?” (2004, p. 133) abre espaço para articular propostas atuais que transformam dança em sujeito de sua própria investigação, ao invés de objeto a ser analisado e controlado por métodos *a priori*. Assim, a separação e relação de poder entre a natureza fugaz e sinestésica da dança e as restrições da escrita acadêmica, são permeadas e transformadas através de abordagens *em* movimento, coerentes com a dança enquanto criação de Sabedoria Somática.

Palavras-Chave: Pesquisa; Prática; Dança; Somática; Performance.

In search of the writing *with* dance: some methodological approaches of research *with* artistic practice

Abstract

The text presents a comparative discussion on some modes of practice-related research and, more specifically, artistic and dance research, which have been developed in this millennium, as methodological choices of international recognition. The question posited by André Lepecki “How to write with dance (instead of simply about dance)?” (2004: 133) opens up a platform to articulate recent proposals that transform dance into author of its own inquiry, rather than object of analysis and control of *a priori* methods. Thereof, the separation and power relationship between dance’s ephemeral and kinesthetic nature and of academic writing restrictions are permeated and transformed through approaches in movement, coherent with dance as creation of Somatic Wisdom.

Keywords: Research; Practice; Dance; Somatics; Performance.

Ciane Fernandes

Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA desde sua fundação, e da Escola de Teatro da UFBA; Ph.D. em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University. Pós-Doutora pela Faculdade de Comunicação (Facom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, de onde é pesquisadora associada.
E-mail: cianef@gmail.com

Durante um longo período o homem não foi capaz de descobrir a conexão entre seu pensamento-movimento e sua palavra-pensamento. As descrições verbais do pensamento-movimento encontraram sua possibilidade de expressão apenas na simbologia poética. A poesia, descrevendo os acontecimentos de deuses e ancestrais, foi substituída pela simples expressão do esforço, na dança. A era científica do homem industrial ainda tem que descobrir os modos e meios que nos capacitem a penetrar no domínio da tradução mental do esforço e da ação, a fim de que as linhas comuns das duas modalidades de raciocínio consigam finalmente reintegrar-se em uma nova forma.

Rudolf Laban (1978, p. 45-46)

A questão da escrita da dança não é algo novo, e muitos têm sido os caminhos e opções literalmente traçados, desde notações (sistemas genéricos e pessoais) a mediações interartísticas, escritas poéticas e, finalmente, a performance como escrita. Estas reverberações dançadas confirmam a natureza simbólica da dança (LANGER, 1980), para além de uma espontaneidade autêntica e intraduzível. Cada vez mais, a dança vem se afirmando como espaço intervalar e dinâmico *entre* experiências e representações, multiplicando-se em seus mais diversos modos de operar, intrinsecamente contraditório e, por isso mesmo, criativo, num paradoxo da “linguagem do indizível”. (ROBATTO, 1994) A diferenciação formal entre “dança” e “escrita” encontra-se cada vez mais tênue, não apenas pelo aumento de tendências midiáticas e intersemióticas da dança contemporânea, com a contaminação da arte da performance e das novas tecnologias, mas também por diversas tendências que propõem e provam o vínculo intersticial (BHABHA, 2005) entre experiência prática e reflexão teórica em várias áreas do conhecimento humano, a exemplo da filosofia e das ciências cognitivas.

No entanto, como salienta Andrew McNamara (2013, p. 3, tradução nossa), a inserção da prática artística no contexto acadêmico ainda é dicotômica:

Tem-se notado que universidades e as artes têm perseguido ambições comuns por aproximadamente dois séculos: a saber, ‘pensamento crítico, a procura por novo conhecimento e a busca por excelência’. (HILL, 2012a) Apesar das afinidades e da admissão de praticantes no contexto acadêmico, a desvantagem é que a integração das escolas de arte na estrutura da educação terciária direcionada para a universidade ainda é vista com ceticismo como um processo factual de homogeneização

institucional e educacional, o que erradica essas capacidades complementares ao invés de permiti-las que prosperem.

Apesar das inúmeras traduções, contaminações e mediações entre as artes ou entre as artes e outras áreas, ou mesmo de espetáculos que tem no cerne da dança o comentário e reflexão desta arte, a questão da pesquisa acadêmica em dança ainda ressoa como um duelo, especialmente para o aluno que se vê diante da tela do computador, com um arquivo em branco e outro com as regras da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), concretamente separado de seu fazer de dança. Como escrever uma dissertação e/ou uma tese no campo da dança, sendo coerente com a(s) dança(s), isto é, *escreverdançando* ou *dançarescrevendo* como atos de igual valor, constituição e consistência? Em geral, tomamos estas duas instâncias como separadas, tanto no tempo (prática de dança vindo antes ou depois da reflexão teórica, antes ou depois de um planejamento metodológico de pesquisa e escrita) quanto no espaço. Mesmo que eu faça uma intervenção urbana (no caso, doméstica) dançando no meu escritório, isto não será concretamente um texto acadêmico, muito menos uma tese de doutorado.

Atrelada a esta distinção entre dança e escrita, temos também a questão da divisão de tarefas, a saber: o dançarino profissional, que dedica maior parte de seu tempo em aulas, ensaios e apresentações, e o profissional (dançarino ou não) que se dedica principalmente à reflexão sobre a prática de dança (enquanto vivência em sua carreira ou como espectador assíduo), e que muitas vezes precisa justamente se distanciar desta prática até para ter tempo de refletir *sobre* ela. Felizmente, estas fronteiras estão cada vez mais nebulosas, e termos como bailarino-pesquisador-intérprete (RODRIGUES, 1997) ou dançarino-pesquisador vêm corporificando uma terceira via possível de ser e estar no mundo *com* dança.

Segundo Carrol e Banes (1982), a dança se define pelo seu contexto, seja ele qual for, mesmo que virtual. Porém, as regras acadêmicas de escrita são heranças das ciências, inclusive as humanas, e impõem um pensamento lógico muitas vezes linear, especialmente se considerarmos a disposição das palavras ao longo das páginas. E a questão da escrita é sintomática de todo o processo acadêmico. Não se trata apenas da escrita em si mesma, mas do processo da pesquisa, que se configura como métodos científicos de formato distinto da prática dançada, por mais conceitual que esta seja, por uma questão de princípio organizacional. A organização de uma pesquisa que segue padrões acadêmicos e métodos *a priori* não

emerge da dança nem como processo criativo, nem como espetáculo, nem como performance (acontecimento em tempo real).

Temos aqui um ponto nevrálgico que afeta a dança em seu desenvolvimento acadêmico com relação a todas as outras disciplinas, inclusive as artes. Apesar de sua história desde os primórdios da civilização, a arte do movimento vê-se atrelada e – mais do que qualquer outra arte ou ciência – a se trair em sua constituição mais própria quando se trata de pesquisa acadêmica. Obviamente, é justamente neste sentido que entreviu Rudolf Laban e tantos outros pioneiros do estudo do movimento. Mas como o próprio mestre admitiu, ainda temos que descobrir os modos e meios desta integração. “Apenas uma firme convicção de que temos que conquistar para a dança o campo da expressão escrita e falada, abrí-lo [...] para círculos mais amplos, trouxe-me a abraçar esta difícil tarefa” (LABAN apud MALETIC, 1987, p. 51).

É neste sentido que André Lepecki (2004, p. 133) pergunta: “O que significa escrever com dança?” (ao invés de simplesmente *sobre* dança). Ou seja, como transformar o incapacitado e passivo (logo, não dançado) objeto de análise em sujeito autônomo e dono de seus próprios meios de reflexão? Quais as estratégias de pesquisa e, conseqüentemente, de escrita, que são coerentes com a dança e seus modos de operar? Ou ainda, quais os modos de operação da dança que engendram (e se perpetuam em) pesquisas e escritas coerentes com a arte do/em movimento. Associada à questão do contexto (CARROLL; BANES, 1982), um aspecto fundamental parece ser o acontecimento no *continuum espaço-tempo*, em simultaneidades que diluem separações entre apresentação e representação, evento e análise.

Enquanto, para Jean-Georges Noverre, o momento em que a dança é fixada/escrita, ela deixa de ser dança, para André Lepecki (2004), a dança *ainda* não é dança ao ser *apenas* fixada pela escrita. É numa terceira via que a natureza do movimento atravessa e contagia dança e escrita, feminino e masculino. Neste contexto, os binômios ciência/técnica, teoria/prática e conteúdo/forma dão espaço para uma terceira via, bem mais vital: o da experiência e sentido (BONDÍA, 2002) em movimento:

Ao enfatizar desaparecimento como/na origem do discurso, e por remover a presença como pré-requisito para ‘conhecimento’, seus (diferentes) usos do que poderia ser definido como traço derrideano emerge como aquilo que permite a possibilidade de escrever ao longo (ao contrário de ‘contra’) da efemeridade... não é apenas o objeto (a dança) que está em movimento; o escritor, o observador, o espectador, também não está nunca, jamais, fixo... a dança não pode

acontecer sem a escrita, assim como a escrita não pode acontecer sem a dança. (LEPECKI 2004, p. 132, 134, 137)

Mas movimento aqui não implica no dinamismo progressista incessante, numa produtividade imposta e coerciva. Muito pelo contrário, é justamente através da pausa como escuta da pulsação das partículas em vibrações infinitesimais mesmo em estado de “perfeito descanso” (LEPECKI, 2000, p. 379), que emerge a terceira via do mover e ser movido (PALLARO, 2007), dançar e ser escrito, escrever e ser dançado.

Compartilhando desta aproximação a um escrever *com* dança, temos algumas abordagens metodológicas que vêm sendo delineadas nas últimas décadas, a exemplo da Pesquisa Relacionada à Prática (*Practice Related Research*), da Pesquisa Performativa (*Performative Research*), da Pesquisa Somática (*Somatic Research*) e da Pesquisa Somático-Performativa. Como salienta Brad C. Haseman (2006, p. 3, tradução nossa):

Originalmente propostas por artistas/pesquisadores e pesquisadores na comunidade criativa, estas novas estratégias são conhecidas como prática criativa como pesquisa, performance como pesquisa, pesquisa através da prática, pesquisa de estúdio, prática como pesquisa ou pesquisa guiada pela prática.

Estas abordagens fazem parte do que vem sendo reconhecido como uma “virada prática” neste milênio, argumentada no *International Statement on Practice Research*,¹ também denominado *The Salisbury Statement* (The Salisbury Forum Group, 2011), em referência ao local onde se realizou a conferência internacional de realização do estatuto, no Reino Unido, em 2008. No contexto de pesquisa e, mais especificamente, pesquisa em dança, estas tendências podem ser consideradas como uma expansão da pesquisa pós-positivista. (GREEN; STINSON, 1999) Enquanto para os positivistas a realidade (e a verdade) existe independente de nós, para os pós-positivistas a realidade é socialmente construída, de acordo com nossa posição no mundo e nossa perspectiva subjetiva. Além disso, nas abordagens de pesquisa com prática artística, a realidade é dinâmica e permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência sensível.

Ao invés de provar a verdade (positivista), o pesquisador pós-positivista encontra relações intrínsecas coerentes e conexões qualitativas significativas num contexto multifacetado, através de métodos mais participativos,

1 Estatuto Internacional da Prática-Pesquisa. Não se trata de “Pesquisa Prática” (*Practical Research*), e sim da mesma ênfase dada às duas palavras, sem adjetivar nenhuma das duas. Este estatuto foi atualizado em 2012, pelo Estatuto Helsinki, realizado em conferência internacional na Finlândia.

interpessoais e subjetivos (como a observação limitada, a observação participante, a análise de documento e a entrevista), advindos do campo social (usados em etnografias, historiografia etc.). Já as abordagens de pesquisa com prática artística transformam o ato da criação artística no próprio método da pesquisa, atravessando todas as etapas com a imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico. Como nas pesquisas pós-positivistas, o percurso das pesquisas com prática artística se constrói *durante* seu processo, porém, nesta última modalidade, durante processo(s) *artístico(s)*.

Na pesquisa pós-positivista, uma variedade de possibilidades de escrita incluem a autobiografia, o conto, a justaposição da obra de arte, diários, poesias etc., tornando a pesquisa compatível com a dança. Já as pesquisas com prática artística não são apenas compatíveis com a arte: elas nascem da arte, de seus modos particulares e únicos de articular, relacionar diferenças e criar conhecimento. Neste sentido, o conhecimento *com* dança é inovador e relevante não apenas para a dança ou para as artes, mas para o contexto da pesquisa num âmbito bem mais amplo. A dança reconquista, assim, um território de produção de conhecimento que lhe é próprio e único, além de fundamental para a integração das várias faculdades e aspectos numa contemporaneidade fragmentada, separatista e desensibilizante.

No livro *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Inquiry*, (BARRETT; BOLT, 2007) os onze colaboradores justamente examinam qual tipo de conhecimento específico é criado na investigação artística que não pode ser revelado por outros modos de investigação. A partir da pesquisa como prática em design, escrita criativa, dança, filme/vídeo, pintura e teatro, eles demonstram que conhecimento deriva do fazer, dos sentidos, da experiência e da intuição, e que, portanto, esta nova espécie de pesquisa permite acessar particularidades marginalizadas ou não reconhecidas pelas práticas e discursos sociais estabelecidos. O interesse e o envolvimento do pesquisador são cruciais, e todo o processo se faz através de aprendizagens baseadas na ação, num encontro entre problema, contexto e solução. Enquanto metodologia, apoia-se na Teoria da Evolução Emergente,² bem como no conceito de “conhecimento práxico” (HEIDEGGER, 1995), entre vários outros, para confirmar que ideias e teoria são, em última instância, resultado da prática, ao invés do contrário. Assim, propõem também pedagogias baseadas na prática, defendendo-a como base para o treinamento em pesquisa tanto nas artes quanto além delas.

Linda Candy (2006), no entanto, não utiliza a expressão *Practice as Research* (Prática como Pesquisa). A professora do Creativity and Cognition Research Studios da Universidade de Tecnologia de Sydney, refere-se a

2 A partir da Teoria dos Sistemas e da Teoria da Complexidade, cientistas da Teoria da Evolução Emergente defendem que os sistemas tendem a crescer e atingir um grau de complexidade tamanha, que geram, em momentos críticos, novas propriedades de vida e consciência (chamadas de “emergentes”), a partir de recombinações imprevisíveis de entidades já existentes. Para maiores informações, vide C. Lloyd Morgan, *Emergent Evolution* (Henry Holt and Co., 1923); Henri Bergson, *Creative Evolution* (1911, Dover Publications 1998).

estas abordagens como *Practice Related Research* (Pesquisa Relacionada à Prática), e critica o uso intercambiável entre suas duas categorias, a saber: Pesquisa baseada na Prática (*Practice-based Research*) e Pesquisa guiada pela Prática (*Practice-led Research*). As duas categorias da Pesquisa Relacionada à Prática podem ser assim diferenciadas: Na Pesquisa baseada na Prática, o artefato criativo é a base para a contribuição para o conhecimento; enquanto a Pesquisa guiada pela Prática conduz a novas compreensões sobre a prática e, em geral, pode ser considerada como uma subcategoria da conhecida pesquisa-ação, amplamente usada na área de educação:

Pesquisa baseada na Prática é uma investigação original realizada com o objetivo de obter novo conhecimento parcialmente através da prática e dos resultados desta prática. Em uma tese de doutorado, reivindicações de originalidade e contribuição ao conhecimento podem ser demonstradas através de resultados criativos em forma de designs, música, mídia digital, performances e exposições. Enquanto a significância e contexto das reivindicações são descritas em palavras, uma compreensão completa só pode ser obtida com referência direta aos resultados.

Pesquisa guiada pela Prática diz respeito à natureza da prática e leva a novo conhecimento que tem significância operacional para aquela prática. Em uma tese de doutorado, os resultados da pesquisa guiada pela prática podem ser completamente descritos na forma de texto sem a inclusão de trabalho criativo. O foco preliminar da pesquisa é avançar o conhecimento sobre prática, ou avançar conhecimento dentro da prática. Esta pesquisa inclui prática como uma parte integral de seu método e geralmente cai dentro da área geral de pesquisa-ação. (CANDY, 2006, p. 1, tradução nossa)

Esses modos de investigação são usados por artistas, designers, curadores, escritores, professores, entre outros, geralmente, mas não exclusivamente, em programas no âmbito acadêmico, principalmente de doutorado. No entanto, segundo a autora, devemos ser cautelosos para não confundir a prática artística com a Pesquisa relacionada à Prática. Ou seja, no campo artístico, toda Pesquisa relacionada à Prática é artística, mas nem toda prática artística é pesquisa. Não se trata de usar a prática já existente como se fosse uma pesquisa, como por exemplo, considerar um processo coreográfico em si mesmo como um processo de pesquisa. Também não se trata de uma pesquisa que é feita necessariamente a partir de uma prática coreográfica, numa reflexão sobre a mesma; nem tampouco de um

processo de pesquisa que busca necessariamente gerar uma coreografia como resultado.

Prática como Pesquisa implica em uma 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 (encenação, performance, iluminação, exposição etc.). Numa pesquisa de doutorado como prática, os processos e resultados, bem como análise, discussão e defesa pública, incluem criações artísticas e seus modos de operar como parte do contexto de investigação acadêmica. Por outro lado, precisamos ser cautelosos para que a prática artística não se torne apenas um modo de ilustrar teorias ou procedimentos aparentemente baseados na prática, mas que, de fato, usam-na mais uma vez como objeto para consolidar outras fontes e formas de conhecimento (e poder). Nesses casos, a pesquisa não se baseia na prática, mas se utiliza dela como instrumento de sua própria desvalorização.

Isto é esclarecido no contundente *Manifesto for Performative Research*, de Brad C. Haseman (2006), um dos onze colaboradores do já citado *Practice as Research*. (BARRETT; BOLT, 2007) A partir da Teoria dos Atos de Linguagem de J. L. Austin (1962), Haseman propõe que a Pesquisa guiada pela Prática (de fato, conforme Candy, relacionada à prática) seja compreendida como uma estratégia de pesquisa num paradigma totalmente novo, que expõe as metodologias quantitativas e qualitativas como insuficientes. Segundo Haseman (2006), nas metodologias quantitativa (método científico) e qualitativa (método múltiplo), a prática é um objeto de estudo, um adicional extra, ou algo a ser analisado ou onde se aplica e testa determinados princípios e/ou conceitos. Mesmo que o método qualitativo use princípios da prática, como a incerteza, a complexidade, a colaboração investigativa, e a participação do pesquisador, suas restrições metodológicas distorcem a comunicação da prática. Assim, o autor propõe a Pesquisa Performativa como um “multimétodo guiado pela prática”, onde esta é em si mesma um método de pesquisa, o eixo principal e organizador. Neste contexto, o impulso criativo é muito mais importante para delinear o percurso da pesquisa do que hipóteses, problemas ou questões.

A questão do aprendizado pela prática não é novidade para o campo da Educação Somática, onde todos os níveis são integrados em pensamento-sentimento-ação (título do livro do método somático *Body Mind Centering™*, de Bonnie Bainbridge Cohen, 1993). Como afirmou Irmgard Bartenieff, professora de Cohen: “Movimento, não mais ponderação, é o que traz novo conhecimento”. (BARTENIEFF apud HACKNEY 1998, p. 3)

Apesar de conter em si mesma as premissas para uma integração radical entre prática criativa e reflexão teórica, apenas recentemente a Educação Somática vem se consolidando como modo autônomo de pesquisa, através de seus próprios métodos.

A noção de conhecimento corporificado que vem sendo difundida na contemporaneidade, em sua maioria através de estudos científicos (LAKOFF; JOHNSON, 1999), já estava implícita na somática desde seus primórdios. Cientistas tem comprovado o que já era experimentado e teorizado na própria dança há pelo menos um século. O próprio termo “corpo”, tão enfatizado na contemporaneidade, é criticado pelo primeiro autor a se apropriar “do” e recriar “o” termo somática (que advém do grego mas já existia nos vedas sânscritos e Egito antigo):

Organismos vivos desafiam ser descritos como “corpos”. Eles têm uma ordem movente e uma legalidade em si mesmos que viola o conceito estável de “corpo”. Organismos vivos são somas: isto é, eles são um processo integral e ordenado de elementos corporificados que não podem ser separados quer seja de seus passados evolutivos ou de seus futuros adaptativos. Um soma é qualquer corporificação de um processo que perdura e se adapta através do tempo, e ele permanece um soma enquanto viver. O momento em que ele morre, deixa de ser um soma e torna-se um corpo. (HANNA, 1976, p. 2, tradução nossa)

Nesta perspectiva, a somática usa termos como “sabedoria somática” e “inteligência celular”. (HARTLEY, 1995) Enquanto “conhecimento” tem uma conotação mais quantitativa e “corporificado”, objetificante, estas outras denominações são mais coerentes com desenvolvimentos no campo supracitado. Enquadramentos teóricos podem ser associados à Educação Somática, que, no entanto, tem em si mesma suficiente coerência e consistência, inclusive histórica. Apesar de assim denominada apenas nos anos setenta (HANNA, 1976), a Educação Somática tem suas origens no Movimento Corporalista, no início do século vinte, anterior à grande maioria das teorias que a ela vem sendo associadas com o intuito de lhe dar fundamentação teórica.

Apesar da Educação Somática ser um campo específico, que inclui várias técnicas bem definidas sob critérios internacionais, o termo “somática” também tem sido usado em várias situações independentemente daquelas técnicas. Por exemplo, a proposta de Pesquisa Somática (*Somatic Research*) de Rosemarie Anderson (2002, 2002-3) consiste em uma abordagem da psicologia humanística, transpessoal e positiva, não necessariamente

vinculada a técnicas somáticas, mas, no entanto, bem coerente em termos de seus princípios, aplicados à pesquisa. Inspirada na fenomenologia e na Somática, a autora propõe uma escrita corporificada baseada na experiência transpessoal, intuitiva e sensorial (incluindo propriocepção ou *felt sense* e cinestesia), contra modos desincorporados de escrever que reafirmam o dualismo entre sujeito e objeto, ser e mundo. (ANDERSON, 2002)

Em comum acordo com os modos de pesquisa emergentes na contemporaneidade, a Educação Somática desde seus primórdios enaltece relações entre experiência e sentido, integrando – ao invés de dicotomizar – corpo e mente. Mas muitas vezes o desconhecimento da extensão e profundidade destas práticas faz com que permaneçam marginalizadas como técnicas terapêuticas ou alternativas, ao invés de sustentarem um processo de pesquisa integrado, coerente e atual. Como indaga Sylvie Fortin (2012, p. 134):

Como enfraquecer/murchar nossos conceitos binários que são contraproducentes ao nosso desenvolvimento de longo prazo como uma comunidade? De um lado, podemos ver um discurso dominante que apresenta as seguintes características: perspectiva de terceira pessoa, prática representacional, critérios externos, corpos dóceis, como parece. Do outro, um discurso alternativo, caracterizado/marcado por: perspectiva de primeira pessoa, prática experiencial, critérios internos, autoridade sensual, como se sente.

Quanto a esta questão, Andrew McNamara (2013) aponta seis regras em uma compilação sobre o audacioso tema “além da Pesquisa guiada pela Prática”, que podem ser brevemente resumidas como: monitorar o uso da referência a si mesmo como peça central da formulação para não perder uma relevância mais relacional abrangente; evitar usar a experiência pessoal como justificativa para a ambição da pesquisa, pois esta deve ter uma relevância no contexto; evitar relações instrumentais entre teoria e prática, bem como confrontar prática e pesquisa (uma vez que estas dualidades já são dissolvidas no contexto da *PaR*); sempre escreva um resumo que considere o trabalho criativo e o processo da pesquisa; reconhecer e, se pertinente, dialogar com outros paradigmas de pesquisa (um campo autônomo, fechado e hostil não é coerente com a *PaR*); evitar definir a *PaR* como mais autorreflexiva que outros métodos. Essas regras são relativas e adaptáveis, e nos alertam para que a abordagem prática não se torne demasiadamente autocentrada e perca a(s) referência(s), a relevância e o reconhecimento no contexto mais abrangente de pesquisa.

Diante das opções apresentadas acima, a denominação Prática como Pesquisa (*Practice as Research* ou *PaR*) parece ser a mais próxima da proposta contemporânea, tanto por sua abrangência, quanto por sua referência mais direta ao ponto fundamental em questão, ainda mais enfatizado na tradução para o português do que as demais propostas. Na tradução de *Practice as Research*, a palavra “prática” inicia a denominação, enquanto a tradução das demais opções inicia-se por “pesquisa” (Pesquisa guiada pela Prática, Pesquisa baseada na Prática, Pesquisa relacionada à Prática). É um caso semelhante à tradução do termo *tanztheater*, que literalmente seria teatro-dança, mas cuja inversão enfatiza seu componente principal ou elemento-eixo, a dança:

A dança-teatro não é apenas a somatória de várias artes, nem apenas o rompimento de suas fronteiras, mas a descoberta de que a dança está presente em todas as formas de arte e na vida, enquanto lei energética e relacional fundamental da matéria, em ebulição e repouso, tensão e relaxamento, ondulação, contraste, motivação. (FERNANDES, 2012a)

Os passos têm vindo sempre de algum outro lugar – nunca das pernas. [...] É simplesmente uma questão de quando é dança, e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? Tem de fato algo a ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas então não precisa ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança. (BAUSCH apud SERVOS; WEIGELT, 198, p. 239)

Tendo a dança-teatro como um de seus pilares, a Pesquisa Somático-Performativa (PSP) insere-se no contexto da Prática como Pesquisa. Desenvolvida ao longo dos últimos dez anos de pesquisas em artes cênicas (FERNANDES, 2012c), a PSP é fundada na prática enquanto performatividade somática, mesmo que seu tema não seja especificamente técnicas somáticas ou performance. A PSP baseia-se no Método do Movimento Autêntico (*Authentic Movement*) (PALLARO, 2007), da Análise Laban/Bartenieff de Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis*), da dança-teatro e da performance (CARLSON, 2010) para propor processos de pesquisa transversais e integrados, regidos pelo movimento, compreendido e vivenciado como pausa e(m) impulso.³ As quatro tendências ou métodos que baseiam a PSP tem a mesma origem histórico-estética, uma vez que Rudolf Laban participou do contexto das performances dadaístas em Zurique (PREVOTS, 1985), sua aluna Mary Wigman foi a principal mentora

3 Esta noção de movimento como a dinâmica entre Ebulição e Repouso baseia-se no poema “Stir and Stillness”, escrito por Rudolf Laban em 1939 e publicado em 1984 (p. 68), e que fundamenta toda a sua teoria do movimento.

de Mary Starks Whitehouse – criadora do Movimento Autêntico –, bem como de Susanne Linke, coreógrafa da dança-teatro contemporânea, juntamente com Pina Bausch, por sua vez, aluna de Kurt Jooss, outro relevante aluno de Rudolf Laban.

Em encontros do Laboratório de Performance (TEA 794)⁴, atividade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA onde venho desenvolvendo a PSP, muitas vezes dançamos a partir de perguntas que geram simultaneidades e alternâncias semelhantes a espetáculos de dança-teatro. Se as pesquisas nos comovem, então investigamos “como se move o que nos move”, atravessando a separação entre “o que nos move” e “como nos movemos”. (FERNANDES, 2012b) A partir daquilo que nos move - impulso interno priorizado tanto no Movimento Autêntico quanto na “certa honestidade” enfatizada por Bausch (in SCHMIDT, 2000) – exploramos como se movem nossas pesquisas.

4 Código da disciplina.

Figuras 1 a 3. Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA, 2013.1.

Figura 1. Daniela Botero.



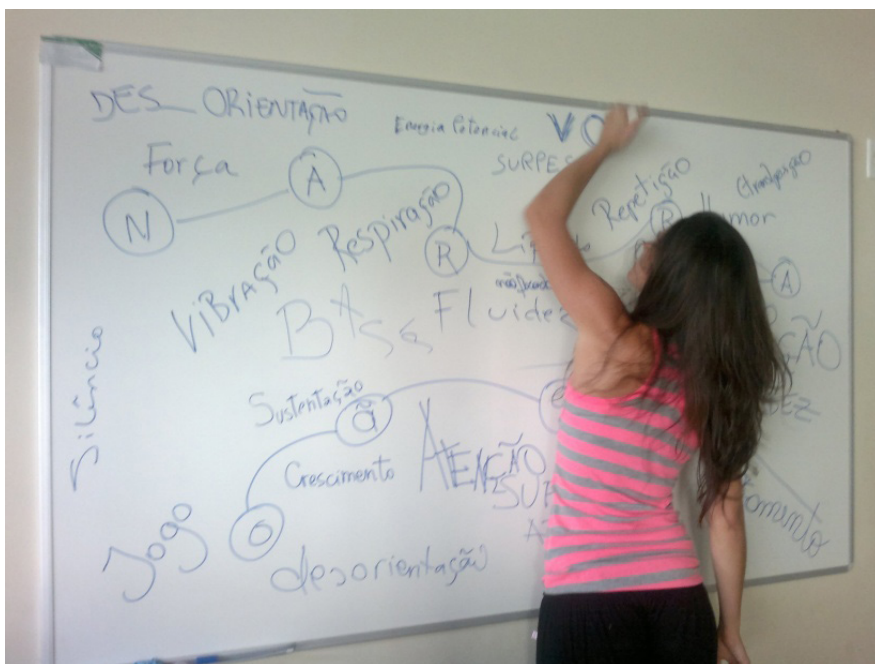
Fonte: Imagem da autora.

Figura 2. Cátia Martins, Carlos Alberto Ferreira, Leonardo Harispe, Alex Cerqueira, Thales Branche.



Fonte: Imagem da autora.

Figura 3. Mariana Terra.



Fonte: Imagem da autora.

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.

Neste contexto somático-performativo, nos deixamos co-mover em criações cênico-acadêmicas, a exemplo de “HipNose – A Menor Distância entre Dois Pontos”, com o Coletivo A-FETO, incluindo a autora, Barbara Carvalho, Daiane Leal, Eduardo Rosa, Felipe Florentino, Laura Campos, Laura Castro, Lenine Guevara, Líria Moraes, Morgana Gomes, Paulo Henrique Dias, Ricardo Malveira, Silvio Carvalho e Susanne Ohmann. Esta dança-performance aconteceu em 15 de maio de 2012, na II Mostra de Performance da Galeria Cañizares, com o tema O Performer e a sua Imagem, sob curadoria de Ricardo Biriba e coordenação de Arthur Scovino. A palavra *HipNose* surgiu durante um dos Laboratórios a partir de interações entre pesquisas em movimento:

A obra expõe processos de pesquisa em artes cênicas que subvertem a separação entre sujeito pesquisador e objeto de estudo, performance artística e escrita científica, experiência real e representação simbólica, original e cópia, passado perdido e futuro projetado. Como juntar duas partes tidas como cientificamente tão distantes e funcionalmente tão distintas quanto quadris e nariz (hip and nose)?! Em estado somático-performativo, o movimento e seu registro (escrita, imagem, rastro, memória) se inspiram mutuamente, criando uma coletividade de sobreposições e simultaneidades no continuum ‘espaçotempo’ quântico repleto de possibilidades e imprevisibilidade. DEVER DE CASA PARA O PÚBLICO: Traga suas indagações mais ousadas para serem ‘pesquisadasperformadas’!⁵

5 Disponível em:
www.performeresuaimagem.blogspot.com

Figuras 4 a 7. *HipNose* com o Coletivo A-FETO. Galeria Cañizares, 2012.

Figura 4. Susanne Ohmann, Lenine Guevara e Lória Moraes. Foto de Frank Haendeler.



Figura 5. Morgana Gomes e a autora. Foto de Andrés Murilo.



Figura 6. Morgana Gomes. Foto de Silvia Jura.

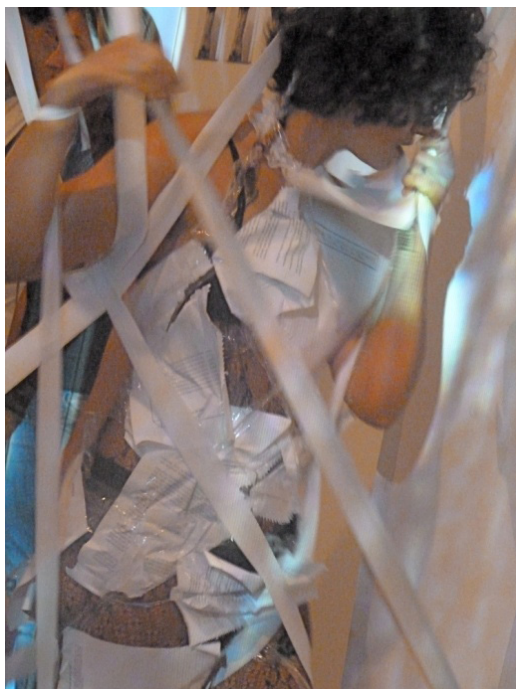


Figura 7. Frank Haendeler e Susanne Ohmann. Foto de Silvia Jura.



Alguns exemplos da utilização da PSP em pesquisas em andamento, bem como em dissertações e teses aprovadas, podem ser encontrados em duas compilações recentes (FERNANDES; SANTANA, 2013a, 2013b), cujo lançamento ocorreu numa dança-performance com autores dos textos publicados, parte do Coletivo A-FETO.⁶ A dança-performance aconteceu em ocasião da comemoração dos vinte anos do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT), em 9 de dezembro de 2013, na Escola de Dança da UFBA, local cuja história se confunde com os primórdios da dança expressionista. (PATERNOSTRO, 2012)

Se, para Jerzi Grotowski (1971), *Em busca de um teatro pobre* implicava numa via negativa que retira todos os excessos para exaltar o corpo e suas pulsões mais vitais e expressivas, para nós, *Em busca da escrita com dança* implica numa via transversal que reconhece a dança que a tudo co-move, porém essa, justamente, é sua fortuna.

6 Dançarinos-performers: a autora, Carlos Alberto Ferreira, Eduardo Rosa, Felipe Florentino, Guilherme Bertissolo, Lenine Guevara, Leonardo Paulino, Leonardo Sebiane, Neila Baldi e Susanne Ohmann.

Referências

- ANDERSON, Rosemarie. Embodied writing: Presencing the body in somatic research, Part I, What is embodied writing? *Somatics*, Novato, v. 8, n. 4, p. 40-44, spring/summer, 2002.
- _____. Embodied writing: Presencing the body in somatic research, Part II, Using embodied writing in literature reviews, data collection and analysis, and presentation of findings. *Somatics*, Novato, v. 8, n. 4, p. 40-44, 2002-2003.
- AUSTIN, John Langshaw . *How to do things with words*. Londres: Oxford University Press, 1962.
- BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara (Org). *Practice as Research: approaches to creative arts inquiry*. Londres: I.B.Tauris, 2007.
- BHABHA, K. Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, UNICAMP, Campinas, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- CANDY, Linda. *Practice Based Research: A guide*. University of Technology, Sydney, 2006. Disponível em: <<http://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>>. Acesso em: 28/12/2013.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

- CARROLL, Noël; BANES, Sally. "Working and dancing: A response to Monroe Beardsley's 'What is going on in a dance?'" *Dance Research Journal*, v. 15, n. 1, p. 37-41, Fall 1982.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling, and Action: the experiential anatomy of body-mind centering*. Northampton, Mass.: Contact Editions, 1993.
- FERNANDES, Ciane. Dança-Teatro: fluxo, contraste, memória. *MIMUS*, n. 4, p.76-79, out., 2012a.
- _____. Como se move o que nos move? Variações autênticas, padrões cristal, e pesquisa somático-performativa. *Movement News*. New York, p.68-73, Fall 2012b. (Edição bilingue inglês/português)
- _____. Movimento e memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. VII Congresso da ABRACE, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012c.
- FERNANDES, Ciane; SANTANA, Eduardo A. R. Laboratório de Performance I: a pesquisa somático-performativa. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 30, jul. 2013a.
- _____. Laboratório de Performance II: Princípios da Pesquisa Somático-Performativa. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 31, dez. 2013b.
- FORTIN, Sylvie. O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos. In: RAMOS, Luiz Fenando. (Org.) *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: ABRACE, 2012, p.115-139.
- GREEN, Jill e STINSON, Susan W. Postpositivist research in dance. FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope, (Org). *Researching dance: Evolving modes of inquiry*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1999, p. 91-123.
- GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971;
- HACKNEY, Peggy. *Making connections: total body integration through bartenieff fundamentals*. Amsterdam: Gordon & Breach Science Publishers, 1998.
- HANNA, Thomas. The Field of Somatics. *Somatics*, v. 1, n.1, p.30-34, Autumn 1976.
- HARTLEY, L. *Wisdom of the body moving: an introduction to body-mind centering*. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.
- HASEMAN, Brad C. Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, theme issue "Practice-led Research", Brisbane, n. 118, p. 98-106, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 8. ed. Petropolis, RJ: Vozes, 2001.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. *A vision of dynamic space*. Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh: the Embodied Mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEPECKI, André. *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.
- _____. "Stress." BRANDSTETTER, Gabriele; VÖLCKERS, Hortensia. (Org.). *ReMembering the body*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.
- MALETIC, Vera. *Body - Space - Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.
- McNAMARA, Andrew. Six rules for practice-led research. *Special Issue: Beyond Practice-led Research*. Brisbane; Austrália: Queensland University of Technology, 2013, p.1-15.
- NAGATOMO, S. *Attunement through the body*. New York: State University of New York, 1992.
- PALLARO, P. (Org.). *Authentic Movement: moving the body, moving the self, being moved*. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2007. v. 2.
- PATERNOSTRO, Carmen. *A dança expressionista: Alemanha e Bahia*. Salvador: Editora da UFBA, 2012.
- PREVOTS, Naima. "Zurich Dada and dance: Formative ferment". *Dance Research Journal*, p. 3-8, spring/summer, 1985.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação*. Ministério da Cultura, FUNARTE, 1997.
- ROBATTO, Lia. *Dança em processo: a linguagem do indizível*. Salvador: Centro editorial e Didático da UFBA, 1994.
- THE SALISBURY FORUM GROUP. The Salisbury Statement. *Social Work and Society International Online Journal*. v. 9, n. 1, 2011.
- SCHMIDT, J. Learning what moves people. In SCHMIDT, J. et al. G. *Tanztheater today: Thirty years of German dance history*. Seelze/Hannover: Kallmeyersche, 2000, p.6-15.
- SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish - Excursions into Dance*. Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984.