

EM FOCO

MEMÓRIA E CRIAÇÃO: ASPECTOS COGNITIVOS E O CONCEITO DE EQUILÍBRIO DINÂMICO NO PROCESSO CRIATIVO DE *BALANCE*

*MEMORY AND CREATION: COGNITIVE ASPECTS
AND THE CONCEPT OF DYNAMIC BALANCE
IN THE CREATIVE PROCESS OF *BALANCE**

*ASPECTOS COGNITIVOS Y EL CONCEPTO
DE EQUILIBRIO DINÁMICO EN EL
PROCESO CREATIVO DE *BALANCE**

**LIA GUNTHER SFOGGIA
GUILHERME BERTISSOLO**

SFOGGIA, Lia Gunther, BERTISSOLO, Guilherme.
Memória e criação: aspectos cognitivos e o conceito de equilíbrio dinâmico
no processo criativo de *Balance*
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **147-166**, 2022.1.

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

Este artigo enfoca as dimensões cognitivas envolvidas no processo de criação de *Balance*. Esta obra multimídia foi composta pelos autores a partir do conceito de Equilíbrio Dinâmico, inferido por Sfoggia na sua pesquisa de doutorado no contexto da Capoeira Regional, a partir de um horizonte metodológico performativo. Inicialmente, abordamos as noções de memória e consciência em uma perspectiva incorporada da experiência nesse contexto. Então, discutimos as relações música/movimento, as perspectivas musicais do arcabouço cognitivo e seus desdobramentos na noção de equilíbrio. Finalmente, apresentamos brevemente o conceito de equilíbrio dinâmico e discutimos o processo de criação de *Balance*.

PALAVRAS-CHAVE:

memória; cognição incorporada; equilíbrio dinâmico; capoeira regional; pesquisa performativa.

ABSTRACT

This paper focuses on the cognitive dimensions involved in the creative process of *Balance*. This multimedia work was composed by the authors based on the concept of Dynamic Balance, inferred by Sfoggia in her PhD research in the context of Capoeira Regional through a performative approach. Initially, we approach the notions of memory and consciousness in an embodied point of view of the experience into the context. Then, we discuss the relationships between music/movement and the musical perspectives of the cognitive framework, and consequences of the notion of balance. Finally, we shortly present the concept of Dynamic Balance and discuss the creative process of *Balance*.

KEYWORDS:

memory; embodied cognition; dynamic balance; capoeira regional; performative research.

RESUMEN

Este artículo se centra en las dimensiones cognitivas involucradas en el proceso de creación de *Balance*. Esta obra multimedia fue compuesta por los autores a partir del concepto de Equilibrio Dinámico, inferido por Sfoggia en su investigación doctoral en el contexto de Capoeira Regional, desde un horizonte metodológico performativo. Inicialmente, abordamos las nociones de memoria y conciencia desde una perspectiva encarnada de la experiencia en este contexto. Luego, discutimos las relaciones música/movimiento, las perspectivas musicales de la perspectiva cognitiva y sus consecuencias en la noción de equilibrio. Finalmente, presentamos brevemente el concepto de Equilibrio Dinámico y discutimos el proceso de creación de *Balance*.

PALABRAS CLAVE:

memoria; cognición corporeizada; balance dinámico; capoeira regional; investigación performativa.



INTRODUÇÃO

Nosso modo de mover conta nossa história e essa é a tônica criativa central de *Balance*, obra multimídia a qual iremos discutir neste artigo. Criada colaborativamente por Lia Sfoggia e Guilherme Bertissolo em 2017, essa instalação conta com uma performance musical e foi um desdobramento da tese de Sfoggia, defendida em 2019.

Essa pesquisa se viabilizou através de uma abordagem metodológica de pesquisa performativa (BACON; MIDGELOW, 2014, 2015; FERNANDES, 2018; HASEMAN, 2006, 2015) e se consolidou na criação de três experimentações artísticas (*Balance*, *Base* e *Converse*) que se desdobraram a partir de três conceitos – equilíbrio dinâmico, economias de meios e estado de prontidão – inferidos da experiência pessoal no contexto da Capoeira Regional. (MESTRE NENEL, 2018)

A capoeira, nesse sentido, aparece como uma rede complexa de saberes que, através do modo como se organiza na atualidade, estimula a invenção de caminhos e possibilidades (teóricas e práticas) para criação e performance de novas vivências artísticas.

A DIMENSÃO DA COGNIÇÃO INCORPORADA

CORPO/MOVIMENTO COMO MEMÓRIA DO VIVIDO

Existe uma desconexão de concepção quando pensamos que o corpo se expressa através de sua história, isso porque nesta afirmativa há espaço entre o sujeito-corpo e seu verbo-ação. Compreender o corpo como memória do vivido é ponderar discursos buscando superar essa brecha, pois se o corpo é um todo complexo, não há distanciamento entre corpo e movimento. Nossos corpos não fazem ações motoras, apenas são.

Tanto nas artes do movimento – e aí encontramos a dança, a performance, a videodança e tantas outras possibilidades – quanto na capoeira, o corpo é a sua experiência: são obras da efemeridade mediadas por suas vivências nos contextos. Nesse sentido, o corpo se estabelece em ação sem que sejam necessários processos de análise e observação. O fato do corpo experienciar o contexto, promove a incorporação de caminhos que são acessados organicamente: “tudo se passa sem esquemas nem planos preconcebidos. É o corpo soberano, solto em seu movimento, entregue ao seu próprio ritmo, que encontra instintivamente o seu caminho. Senhor do seu corpo, o capoeirista improvisa sempre e, como o artista, cria”. (SODRÉ, 2002, p. 22)

Percebemos uma simbiose no modo de mover, em como corpo se torna autônomo e coordena as ações emergidas. Se a experiência depende da sucessão de eventos já vivenciados e seus processos incorporados, estamos falando de memória. Ou seja, nossos mecanismos de memória viabilizam movimento, possibilitando entendimentos sobre processos criativos em artes e a rede complexa de saberes da capoeira.

A cognição contemporânea tem revelado processos que já são percebidos e referendados por pesquisadores de movimento¹ há muitas décadas. Laban (1974, 1978, 1990) já apontava questões acerca do movimento como experiência de

1 Vale salientar que aqui estamos tratando da noção de corpo percebida no campo da dança, que considera as perspectivas somáticas de corpo e movimento. No campo da saúde, percebemos um advento de perspectivas mais complexas ocorrendo recentemente com estudos de fâscias e no diálogo com abordagens menos tradicionais, mas ainda num lugar de exceção.

vida, além de uma vasta gama de autores que já baseiam suas pesquisas corporais na concretude da percepção pessoal, e que são hoje reconhecidos por serem a base dos estudos somáticos de corpo. Porém, o que estamos percebendo é que mais recentemente as pesquisas sobre cognição e neurociência têm viabilizado dados concretos sobre essas dimensões do corpo, oferecendo evidências empíricas para afirmar que tudo que vivemos ao longo de nossas vidas reside e reverbera em nosso corpo sendo o modo como nos movemos. São parte desses estudos que encaminham o processo criativo de *Balance* através de noções como, por exemplo, a memória implícita.

Ao tratar de memória, especialmente em sua dimensão motora, estamos considerando a capacidade desse mecanismo plasmar contextos de movimento, o que Snyder (2000) discute como a noção de memória implícita no contexto das artes. As memórias motoras culturalmente construídas são, assim, campo propositivo para criação em arte e isso é possível porque:

Muitas memórias implícitas são memórias de atos musculares (memórias 'motoras'), que não tem componente de linguagem. Em essência, tais habilidades dizem respeito à mesma coisa: saber como fazer as coisas. Tocar piano, saber como produzir um som claro em um instrumento de sopro e saber ler música, são exemplos de habilidades de memória implícita – pode-se saber como produzir um som claro em um instrumento, mas não ser capaz de verbalizar a ninguém como fazer isso. Os grupos de neurônios que processam essas memórias provavelmente não estão conectados aos grupos de neurônios que processam a linguagem; acredita-se que as memórias implícita e explícita residam em diferentes partes do cérebro.² (SNYDER, 2000, p. 73, tradução nossa)

Essa noção aborda as particularidades do vivido que podem expressar-se através das ações motoras e não possuem, necessariamente, relação com o processamento verbal das memórias. Isso é muito pertinente ao tratar de cultura popular, pois estamos tratando de manifestações que frequentemente usam a transmissão oral como estratégia de perpetuação de seus fundamentos. A memória

2 "Many implicit memories are memories of muscular acts ('motor' memories), which have no language component. Such memories are essentially the same as skills: knowledge of how to do things. Playing the piano, knowing how to produce a clear tone on a wind instrument, and knowing how to read music are examples of implicit skill memory – one may know how to produce a clear tone on an instrument, but not be able to tell anyone else how to do it. The groups of neurons that process these memories are probably not connected to the groups of neurons that process language; implicit and explicit memory are thought to reside in different parts of the brain".

implícita não é algo que se conta, e sim, o que se percebe na convivência com a cultura, no jogo da capoeira, no dia a dia com os mestres, na experiência corporal no contexto. Ou seja, no contexto da nossa pesquisa podemos afirmar que o modo como movemos é Capoeira Regional, pois são informações concretas das nossas experiências de vida que se expressam através das memórias implícitas. No contexto das manifestações de tradição oral, corpo e experiência são tão ou mais importantes do que aquilo que se conta, que se formula no âmbito linguístico, levando-se em conta a dimensão incorporada do sentido.³

Essa imbricação entre incorporação, enacionismo e cultura foi discutida extensamente em um volume recente de Durt, Fuchs e Tewes (2017), que contou com a contribuição de múltiplos(as) autoras(es) de variados campos de pesquisa. É pertinente aqui destacar a noção de memórias corporais (*body memories*), uma formulação mais abrangente para estas questões das memórias motoras implícitas (FUCHS, 2017), que discutimos aqui no contexto da capoeira. A articulação entre estas memórias e o contexto cultural é engendradora no conceito de memória corporal coletiva (*collective body memories*):

memória corporal pode servir como uma mediadora entre incorporação e a história da cultura, em particular quando ela é considerada de um ponto de vista intercorporal [...]. Uma memória corporal coletiva pode então ser definida como um conjunto de disposições comportamentais e interativas que caracterizam os membros de um grupo social, que foram desenvolvidas no curso de experiências compartilhadas anteriores e agora prefiguram interações similares do grupo.⁴ (FUCHS, 2017, p. 341, tradução nossa)

Em concomitância com essa abordagem, Stevens e demais autores (2010, p. 20) apontam que “recentemente, estudos de neuroimagem lançaram luz sobre os efeitos da expertise do especialista em dança em observação ativa e a simulação motora” (STEVENS et al, 2010, p. 20) enfocando a memória esquemática (uma das memórias implícitas, considerada de longo prazo e descritas, por exemplo, por Snyder (2000) e Huron (2006) no contexto da música, afirmando que “o conhecimento na memória de longo prazo adquirido na experiência com a forma em arte,

3 Aqui estamos em certa medida contrapondo esta noção de tradição oral com uma suposta “tradição letrada”, ou seja, em que os conceitos são estudados de maneira dissociada da experiência e corporalidade da interação com seus agentes, através de livros, revistas, artigos, etc. Ou seja, a experiência da capoeira na interação com os(as) mestres(as) – no sentido de uma intercorporalidade como discutiremos a seguir –, oferece uma possibilidade de apreensão de uma complexa rede de sentidos que envolve múltiplas modalidades, memórias e níveis de consciência.

4 “body memory may serve as the mediator between embodiment and the history of culture, in particular when it is regarded from an interbodily point of view [...]. A collective body memory may then be defined as an ensemble of behavioral and interactive dispositions characterizing the members of a social group, which have developed in the course of earlier shared experiences and now prefigure similar interactions of the group”.

guia a organização perceptual”. (STEVENS et al., 2010, p. 20) Esse é um exemplo de pesquisa que consolida a experiência como estratégia criativa, destacando a capacidade do vivido ser movimento, como expressão espontânea do corpo. Nessa lógica, ao mesmo tempo que vivemos o mundo, vamos concretizando os contextos que movemos, uma vez que ação e percepção estão entrelaçadas. (NOË, 2004; VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991)

A memória implícita (motora e esquemática) é um dos mecanismos da memória de longo prazo, que organiza nosso entendimento de contextos como, por exemplo, a capoeira, a dança e a música. O que estamos apresentando são possibilidades criativas através das informações motoras armazenadas na memória. Percebemos que esse entendimento depende de esquemas e categorias eminentemente culturais, e propomos que se tornem parâmetros de organização artística, mas é necessário delimitar e observar nossa própria história para exercer escolhas coerentes.

No caso de *Balance*, escolhemos olhar para nossa experiência de mais de uma década com a Capoeira Regional. Para viabilizar tal estratégia, buscamos compreender como os processos acontecem neurologicamente, para propor estratégias que respeitem esse funcionamento. Se os processos cognitivos de memória aqui propostos não são informações de nível consciente, as propostas precisaram considerar esse pressuposto na escolha de estratégias de criação.

Outra pesquisadora que corrobora nossa perspectiva é Desmond (1993-1994) que evidencia a possibilidade do corpo ser carregador de sentidos e experiências, apontando a importância desse tipo de análise justamente para os estudos culturais. Para ela, trata-se de “analisar como identidades são codificadas em estilos de performance e como o corpo na dança é relacionado, duplica, questiona, amplifica ou excede normas da expressão corporal não-dançável (*non-dance bodily expression*) dentro de contextos históricos específicos”. (DESMOND, 1993-1994, p. 34, grifo do autor) Ou seja, lançar olhares para o como o modo de mover apresenta sentidos e experiências vividas previamente.

Esse é um pouco do caminho pelo qual questionamos configurações artísticas que perpassam estratégias representativas em relação a contextos culturais,

pois estas apresentam modelos estruturados fora do corpo ante à percepção interna – pessoal e individual. Se queremos corroborar a ideia do corpo que é sua experiência, há que se olhar para o *como* cada pessoa reverbera sua história pessoal, pois assim emerge a possibilidade de encontrarmos os movimentos/pensamentos que são reverberações culturais para além da representação.

A função de muitos dos nossos processos cognitivos não está disponível para a consciência. Isso inclui a memória implícita. Quando a usamos, geralmente não estamos conscientes de que estamos memorizando ou coletando alguma coisa. A memória implícita pode, na verdade, constituir outro sistema de memória, anatomicamente distinto do da memória explícita. [...] O conteúdo da memória implícita muitas vezes é impossível tanto para examinar conscientemente como para descrever facilmente em palavras. Parece haver vários tipos de fenômenos de memória implícita.⁵ (SNYDER, 2000, p. 72-73)

Então percebemos que muito está sendo concretamente descoberto sobre a memória e seus processos inconscientes. Se o papel da cultura se mantém resignado na reprodução do que é visto, observado e replicado – o que são processos relevantes para manutenção da cultura – existe uma dimensão que está sendo negligenciada, que diz respeito aos aspectos inconscientes. Não compreendemos essa escolha como uma exclusão das estratégias representativas, mas como uma ampliação do olhar. Há uma dimensão fundamental da cultura que está sendo pouco abordada. Por isso buscamos traçar estratégias que respeitem essa complexidade de fatores ligada à memória, viabilizando que aspectos não conscientes da memória coordenem as ações do corpo que comporão experimentações artísticas. Essa percepção sensível e intangível é fato corriqueiro nos estudos de processos criativos em artes há muitos anos, mas o fato de podermos agora ter estudos empíricos que fundamentam esse entendimento é rico e, em certa medida, poderoso, pois implica num reconhecimento por parte da comunidade acadêmica que pode ter ressalvas às assertivas menos concretas e que agora podem ser confrontadas em dados, como os podemos apresentar agora.

5 “The function of many of our cognitive processes is not available to consciousness. This includes implicit memory. Indeed, when we use it, we are generally not consciously aware that we are memorizing or recollecting anything at all. Implicit memory may actually constitute another memory system, anatomically distinct from that of explicit memory. [...] The contents of implicit memory are often impossible both to examine consciously and to describe easily in words. There appear to be several kinds of implicit memory phenomena”.

IMBRICAÇÃO ENTRE MÚSICA E MOVIMENTO

Neste trabalho e no processo criativo de *Balance*, música e movimento co-ocorrem e agem dentro de um mesmo contexto metafórico de sentido. Discutimos a relação entre música e movimento, inclusive no contexto da Capoeira Regional, em outros textos. (BERTISSOLO, 2017; BERTISSOLO; SFOGGIA, 2016) Em sua abordagem na pesquisa de doutorado Bertissolo (2013), formulou um arcabouço conceitual oriundo da experiência para a relação entre música e movimento no contexto da Capoeira Regional, na qual não há a separação conceitual entre essas instâncias. Os quatro conceitos-chave desse arcabouço são ciclicidade, incisividade, circularidade e surpreendibilidade, e essas noções dialogam com a composição musical e trazem contribuições para o entendimento da experiência musical a partir de uma pesquisa experiencial, tanto em níveis teóricos, quanto aqueles que dizem respeito diretamente ao compor, tais como ideias, materiais e processos.

Nossa abordagem se fundamenta em noções de metáfora conceitual (LAKOFF; JOHNSON, 1999, 2003), esquemas musicais (BROWER, 2000; SPITZER, 2004), com implicações determinantes na neurociência da música. (PHILLIPS-SILVER, 2009) A metáfora ganha nesse contexto a dimensão da memória, reverberando o que já discutimos na seção anterior. “Metáfora é a relação entre duas estruturas de memória”. (SNYDER, 2000, p. 107) Nesse sentido, os “esquemas de imagem podem dessa forma servir como uma ponte entre experiência e conceituação”. (SNYDER, 2000, p. 109) É justamente nesse domínio da experiência e sua articulação entre domínios, possibilitada pela memória, que os esquemas têm importância fundamental nos processos cognitivos. Entendemos, concordando com Bob Snyder, que “entender possíveis conexões metafóricas entre música e experiência pode nos ajudar não apenas a entender música, mas também a *criá-la*”. (SNYDER, 2000, p. 111, grifo do autor) Como mencionamos na seção anterior, Stevens e colegas discutiram como as ideias de Snyder ofereceram suporte para a elaboração de uma teoria da expectativa e da surpresa. (HURON, 2006)

Em música, costumamos nos referir a eventos, passagens e materiais em termos de movimento, acionando a metáfora da mobilidade. “A metáfora de *mobilidade*

é frequentemente aplicada para a ideia de intensidade em música”, considerando ainda que “o movimento musical opera pela contínua oscilação entre estes dois pólos de tensão e repouso” e que “característica metafórica destes conceitos descritivos são uma maneira de relacionar os processos abstratos na música trazendo-os para nossa experiência física básica no mundo”. (SNYDER, 2000, p. 62, grifo do autor)

Ou seja, a partir das noções de proximidade e similaridade, podemos dizer que eventos subsequentes uns aos outros, metaforicamente sugerem a ideia de que uma coisa está se movendo. Jessica Phillips-Silver (2009) discute perspectivas que consideram a imbricação entre música e movimento pelo viés da neurociência, no que concerne aos efeitos no cérebro de experiências possibilitadas pelos domínios do corpo em movimento e auditivo. “Movimento é uma parte intrínseca da experiência musical. Música e movimento co-ocorrem desde a primeira relação musical”. (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 293-294)

A ideia de que nossas experiências cotidianas influenciam diretamente o nosso entendimento musical, pressuposto das abordagens baseadas nos esquemas metafórico-musicais (BROWER, 2000; LAKOFF; JOHNSON, 1999, 2003) é discutido pela autora quando ela afirma que “música é frequentemente uma experiência multi-sensorial, e estímulos sensoriais de sons e movimento corporal moldam nossa definição conceitual de música”. (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 294) A autora formula algumas interessantes questões que concernem nossa abordagem: por que música e movimento são tão inextricavelmente ligados? Por que essa interação é crucial para as etapas iniciais do desenvolvimento humano? Por que se argumenta que todos os humanos virtualmente compartilham certas capacidades musicais? O que pode a música fazer para o desenvolvimento do cérebro?. (PHILLIPS-SILVER, 2009) A autora apresenta respostas e *insights* para essas questões em quatro diferentes perspectivas: as teorias evolucionistas, a percepção de pulso e sincronização de movimentos, desenvolvimento infantil e neuropsicologia.

A principal contribuição deste artigo no domínio dessa pesquisa é o reconhecimento e legitimação da complexa e intrincada interação dinâmica entre música e movimento para os processos de construção de sentido, sob o ponto de vista do desenvolvimento e zonas de ativação do cérebro. A descoberta de que sistemas

de audição e sensório-motores são integrados nas habilidades de reconhecimento de padrões rítmicos e de sincronização, assim como as evidências de que conceituamos e entendemos música a partir do movimento, demonstram a pertinência da consideração da interação entre música e movimento para a criação musical.

Em *Balance*, um interessante exemplo de imbricação entre música e movimento é a relação entre equilíbrio dinâmico e forma. Candace Brower (2000) combina aspectos dos esquemas de equilíbrio, verticalidade e centro-periferia na sua proposta de uma teoria cognitiva do sentido musical. Qualquer mudança de distribuição tornará a força atuante sobre um lado do corpo temporariamente desequilibrada em relação à sua oposta, resultando em um impulso para ajustar a posição do corpo de modo a restabelecer o equilíbrio. (BROWER, 2000) Como discutiremos a seguir, essas questões que nortearam as experimentações de movimento, mas é importante mencionar como a forma da música em *Balance* se relaciona com um processo de simetria, na qual as partes 1 e 3 estão espelhadas, a partir do processo de desequilíbrio ocasionado pela seção central.

BALANCE AO EQUILÍBRIO DINÂMICO

Balance é uma instalação composta por quatro vídeos – três pré-gravados e um projetado em tempo real – e difusão quadrifônica, idealizada e realizada colaborativamente com Guilherme Bertissolo, baseada na experimentação e desenvolvimento do conceito do equilíbrio dinâmico. Esse entendimento perpassa por uma noção de continuidade e constância, como quando observamos como o corpo se move na capoeira, desafiando e estabelecendo o equilíbrio; assim como a relação dos capoeiras dentro e fora da roda, onde a dinamicidade reside na troca de experiências e histórias. O corpo, nessa perspectiva, constrói narrativas de movimento na roda, da mesma forma que subentende a relação dos capoeiristas para além do contexto da Regional, em suas vidas.

O processo criativo dessa obra, ocorreu em uma residência artística no *Experimental Acoustic Research Studio (EARS)*, na *University of California, Riverside*, nos Estados Unidos, em fevereiro de 2017, realizada com a colaboração do Prof. Dr. Paulo C. Chagas,⁶ desdobrando-se através de processos de criação

6 Esta residência foi possibilitada através do Prêmio IBERMUSICAS – Ayudas a compositores para residências artísticas 2016.

que perpassam a improvisação, em experimentações com transferências de peso, iniciação e sequenciamento; propondo desafios corporais, como alterações de tempo e limitações como a impossibilidade de uso do quadril como ponto de apoio; além de enfatizar os movimentos que acontecem em proximidade ao solo e o diálogo entre dois dos *storyboards* dos vídeos que se entrelaçam numa construção que acontece sob a mesma música.

Balance – em português, um imperativo do verbo balançar, em inglês, equilíbrio – explora o equilíbrio dinâmico presente em diversos aspectos da Capoeira Regional, como por exemplo, na ginga, que permite os constantes deslocamentos de peso que ajudam o capoeira a se manter em pé. Partindo da análise de um dos laboratório de observação (Imagem)⁷ elaboramos um roteiro de exploração de movimento que incluía explorar o modo contínuo como o corpo trabalha em transferências de peso, a pluralidade de formas de apoio nos pés, a predominância do uso dos pés como suporte de peso e o modo como as mãos prestam suporte auxiliar na retomada no equilíbrio durante as movimentações. A partir dessas características, elaboramos um planejamento de exploração corporal pessoal e começamos a idealizar a estrutura de *Balance*.

Esse roteiro de exploração ocorreu através de sessões de movimento autêntico⁸ e foram desdobradas inicialmente dentro do espaço do EARS. Essas pesquisas envolveram várias sessões de improvisação⁹ com pequenas determinações variadas de contexto e de duração. Como um desdobramento desse processo, fomos adicionando pequenos desafios tais como a alteração de tempo (acelerando e desacelerando) e a regra de não poder usar o apoio do quadril no solo (remetendo ao contexto da capoeira no qual Mestre Nenel sempre salienta que o bom capoeira sai com as calças limpas da roda). Observando gravações dessas experimentações, percebemos a influência do solo onde eu estava trabalhando – que inicialmente oscilou entre um piso coberto por carpete no EARS e um chão amadeirado no *Dance Studio* do *Barbara and Culver Center of Arts* – e então encontramos um ponto de destaque desse processo de criação: o chão.

Inicialmente, pensávamos em elaborar uma videodança com música eletrônica e fomos organizando as ideias composicionais nesse sentido. Mas com o desenvolvimento do processo criativo, outros caminhos foram sendo apontados e

7 O processo da tese de Sfoggia (2019) perpassou dois laboratórios que forneceram materiais para análise e inferência dos conceitos. Num deles, o laboratório de Imagem, houve a captação de fotografias em uma roda para posterior observação e um outro laboratório de imersão em movimento. Ambos são detalhadamente descritos na tese.

8 Objetivamente, uma sessão de movimento autêntico perpassa por uma dinâmica entre o mover e ser movido, partindo de impulsos próprios e sempre observado por uma testemunha (FERNANDES, 2018, p. 128). Para maiores informações, recomendo a consulta da tese de Sfoggia (2019).

9 Nessa etapa de criação a improvisação entra como uma ferramenta de criação para além das sessões de Movimento Autêntico, trazendo pequenas nuances que foram sendo exploradas livremente como modo de reverberação corporal. Para aprofundar o estudo sobre formas de improvisação, sugiro a leitura de Guerrero (2008a, 2008b).

acabamos desdobrando o projeto em dois *storyboards* que se relacionavam com momentos de sincronia e disparidade. Nossas observações acerca da influência do chão na exploração de movimento nos levou a circular pela cidade de Riverside, em busca de novas possibilidades. Assim, além do carpete do EARS e do piso de madeira do Culver Center, encontramos um gramado, um chão emborrachado, piso de cimento e um solo coberto de serragem para variar as experimentações.

Partindo dos *storyboards* fomos encontrando definições sobre figurino e demandas técnicas. As imagens foram captadas com dois tipos de gravação: câmera parada (para evidenciar a exploração de movimento em contraste com as localidades selecionadas) e plano detalhe (para registro específico de apoios no solo). Em relação à estrutura do trabalho, em diálogo com o Prof. Chagas, concluímos que utilizar o espaço do *Center for Ideas and Society* da *University of California, Riverside* para organizar uma instalação seria o formato mais adequado para receber o trabalho pois havia a possibilidade de contrapor os vídeos e fazer a performance da música eletroacústica.

Quando já estávamos em processo de edição do material, nos sentimos provocados a ver a descarga de peso no solo por outra perspectiva que não a lateral, desenvolvida em todos *takes* de vídeo que estávamos fazendo. Foi nesse momento que sentimos a emergência de encontrar um espaço para ver as transferências de peso de baixo para cima. O desafio de encontrar um espaço que favorecesse essa observação foi bem mais intenso do que encontrar os variados solos, mas depois de percorrer museus e vários espaços culturais da cidade e da universidade, chegamos numa cafeteria (*Back to the Grind*) para uma reunião com o Prof. Chagas e vislumbramos uma grande escadaria antiga onde conseguimos fazer algumas imagens que foram muito ricas pois, além da mudança de enquadramento e ponto de vista, propiciaram-nos a experimentação de um contexto completamente diferente dos outros solos regulares que estávamos explorando.

Além dessa aquisição de imagem, consideramos o fato de estar numa localidade tão distante do Brasil (tanto física quanto culturalmente) e decidimos elaborar uma apresentação com imagens do laboratório de Imagem, pois estávamos partindo de um contexto eminentemente brasileiro (Capoeira Regional) e apresentamos-nos, nos Estados Unidos (onde, embora a capoeira já seja amplamente difundida,

seu papel social na vida das pessoas não exerce o mesmo espaço que no Brasil). Na continuidade da criação dessa ambiência para instalação, vislumbramos uma quarta projeção de imagens que ocorreu em tempo real no intuito de fomentar a percepção dos visitantes.

Assim, o material criativo produzido durante a residência foi: três vídeos (duas videodanças¹⁰ e uma vídeo-exposição de imagens), uma captação e projeção de vídeo ao vivo e uma música eletroacústica espacializada em sistema de quatro alto-falantes que foram cuidadosamente distribuídos no espaço disponível para apreciação, que envolvia um hall de entrada, uma sala central e uma saleta contígua a esta mais centralizada.

¹⁰ Nomeados como Balance,¹ ver em <https://www.youtube.com/watch?v=esRRxbPT9Dw&t=40s> e Balance², ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=5CiiAOd7MMo&t=4s>.



FIGURA 1 – Disposição da instalação de *Balance* no Center for Ideas and Society/UCR - Riverside/CA
Fonte: elaborada pelos autores.

A estreia de *Balance* ocorreu, portanto, no Center for Ideas and Society, no dia 15 de fevereiro de 2017. Assim que chegavam ao espaço, os espectadores visualizavam um vídeo no hall de entrada que projetava em tempo real imagens do público no centro da sala interna andando pelo espaço. Ao entrar na sala principal, as cadeiras estavam

dispostas para que as pessoas pudessem sentar em um espaço entre os dois vídeos principais e apreciar a projeção sonora em quatro alto-falantes favorecendo a observação concomitante das videodanças (*Balance*¹ e *Balance*²) posicionadas à direita e à esquerda das cadeiras. Numa pequena sala contígua, o vídeo com as imagens coletadas em Salvador era projetado em *loop*. A instalação ficou montada, com os vídeos rodando de forma independente por 30 minutos, antes de iniciarmos a performance de música e vídeos, *linkados* uns aos outros. Nessa ocasião, finalizamos com uma conversa aberta com os presentes, tirando dúvidas e explicando nossas pesquisas e o processo de criação colaborativa desenvolvido.

A instalação de *Balance* viabilizou a criação de *Balance*¹ e *Balance*², que são duas videodanças reverberadas desse processo de exploração de movimento, registro, observação, discussão e análise. Ambas possuem o tempo aproximado de 10 minutos e se baseiam no diálogo entre imagens, numa busca pela exploração da transferência de peso no chão, especialmente na descarga de peso nos pés e mãos. Os vídeos foram elaborados para uma mesma música e a proposta, para essa instalação, é que fossem projetados ao mesmo tempo em espaços físicos que exigissem do público ter que escolher entre observar um ou outro vídeo. No decorrer das trilhas, há momentos que os vídeos se encontram e se perdem como no encaixe do jogo na roda de capoeira. Podemos afirmar que a instalação propõe um jogo de imagens que se organiza através do entendimento do conceito de equilíbrio dinâmico.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, apresentamos as dimensões cognitivas envolvidas no processo criativo da obra multimídia *Balance*, composta a partir do conceito de equilíbrio dinâmico. Enquanto conceito inferido em um contexto cultural de tradição oral, a Capoeira Regional, acreditamos que a abordagem aqui apresentada extrapola uma perspectiva reducionista, tratando o contexto cultural na sua complexidade e evitando uma mera representação.

É importante mencionar o papel da experiência, na dimensão das memórias implícitas, portanto não declarativas, na pesquisa no contexto da Capoeira Regional. Sentimos a necessidade de não limitar o papel da cultura a uma reprodução do que é visto, observado e replicado, considerando a importância das dimensões inconscientes envolvidas em uma pesquisa performativa como esta, entendendo que esta é uma perspectiva ainda pouco abordada em trabalhos da área. Buscamos traçar aqui estratégias que considerem essa complexidade de fatores ligada à memória, viabilizando que aspectos não conscientes coordenem as ações do corpo que comporão experimentações artísticas.

Em *Balance*, há um universo complexo em que movimento, som, espaço e vídeos estão imbricados em construções metafóricas de sentido. A noção de equilíbrio dinâmico coordenou as diversas etapas de experimentação e as escolhas do processo criativo desde o planejamento e composição da música, até a captação e edição das imagens. Buscamos um processo colaborativo e autônomo no qual as propostas foram indicando caminhos até a configuração final da obra.

O processo criativo de *Balance* foi além de uma experimentação conceitual para uma pesquisa de doutorado. Essa é uma obra que sinaliza caminhos complexos e de fundamentação consistente que através do trabalho colaborativo propiciou a criação de uma instalação multimídia plural, com materiais de naturezas distintas, captação de imagens em múltiplos planos, edições de áudio e vídeo com caminhos diversos e entrecruzados. Não há como negar o jogo ao assistir *Balance*, desde a decisão de para onde olhar, até a provocação da percepção em encontrar os encontros e desencontros. Esse foi o caminho criativo que encontramos para propor um primeiro desenlace do equilíbrio dinâmico em uma proposta artística que, bem como no contexto da roda de capoeira, se desenlaçou na fricção entre experiências e decisões.

QUADRO 1 – síntese dos conceitos e do processo de *Balance*

Fonte: elaborado pelos autores.

Síntese

obra	configuração	conceitos e seus elementos	processo de criação
<i>Balance</i>	instalação composta de quatro vídeos (três pré-gravados e um em tempo real) e projeção sonora quadrifônica	Equilíbrio Dinâmico: <ul style="list-style-type: none"> ● desafio e recuperação de equilíbrio em constância e continuidade ● capoeira como forma de vida 	<ul style="list-style-type: none"> ● Improvisação: transferência de peso, iniciação e sequenciamento ● desafios: alteração de tempo, sem apoio do quadril ● ênfase no chão ● entrelaçamento de storyboard de vídeo

REFERÊNCIAS

BACON, J.; MIDGELOW, V. Creative articulations process. *Choreographic Practices*, Bristol, v. 5, n. 1, p. 7-31, 2014. Disponível em: <https://www.choreographiclab.co.uk/wp-content/uploads/2018/01/s2.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.

BACON, J.; MIDGELOW, V. Processo de articulações criativas (PAC). In: SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al. (ed.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC/ECA-USP, 2015. v. 3, n. 1, p. 55-71.

BERTISSOLO, G. *Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BERTISSOLO, G. Transversalidade: música e movimento. In: ZILLE, F.A.; J. A. B. (ed.). *Música, transversalidade*. Belo Horizonte: EDUEMG, 2017. v. 4, p. 17-43. (Série Diálogos com o Som).

BERTISSOLO, G.; SFOGGIA, L. m'bolumbumba: Capoeira regional, experiência e composição. In: PIRES, A. L. C. S.; FIGUEIREDO, F. S.; MAGALHÃES FILHO, P. A. et al. (ed.). *Capoeira em múltiplos olhares: estudos e pesquisas em jogo*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. v. 13, p. 393-400.

BERTISSOLO, G.; SFOGGIA, L. m'bolumbumba: Capoeira, música e movimento em cena. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: UFPB, 2012.

BERTISSOLO, G.; SFOGGIA, L. M'bolumbumba: Sound in/and movement in acoustic, bodily and metaphorical spaces. In: ARRIBAS, J. L.C.; PÉREZ, A. N. (ed.). *Espacios Sonoros y Audiovisuales 2013: creación, representación y diseño*. Madri: Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, y Departamento Interfacultativo de Música, 2015. p. 52-62.

BROWER, C. A cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory*, New Haven, v. 44, n. 2, p. 323-379, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3090681>. Acesso em: 4 out. 2022.

DESMOND, J. Embodying difference: Issues in dance and cultural studies. *Cultural Critique*, New York, v. 26, p. 33-63, 1993-1994.

DURT, C.; FUCHS, T.; TEWES, C. (ed.). *Embodiment, Enaction, and Culture: investigating the constitution of the shared world*. Cambridge: The MIT Press, 2017.

FERNANDES, C. *Dança cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: Edufba, 2018.

FERNANDES, C. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 10 out. 2022.

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

FERNANDES, C. Pesquisa somático-performativa: Sintonia, sensibilidade, integração. *Revista de Pesquisa em Arte*, Campinas, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262#:~:text=No%20contexto%20som%C3%A1tico%2Dperformativo%2C%20pesquisa,som%C3%A1tica%3B%20performance%3B%20puls%C3%A3o%20espacial>. Acesso em: 10 out. 2022.

FERNANDES, C. Princípios em movimento na pesquisa somático-performativa. In: SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al. (ed.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC/ECA-USP, 2015. v. 3, n. 1, p. 81-95.

FERNANDES, C. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/yxcZpFnYSjdv5rWmFlrVKCP/?lang=pt#:~:text=Cada%20vez%20mais%2C%20a%20som%C3%A1tica,e%20pesquisas%20em%20campos%20variados>. Acesso em: 10 out. 2022.

FUCHS, T. Collective Body Memories. In: DURT, C.; FUCHS, T.; TEWES, C. (ed.). *Embodiment, Enaction, and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World*. Cambridge: The MIT Press, 2017. p. 333-352.

GUERRERO, M. Formas de improvisação em dança. In: CONGRESSO ABRACE, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: ABRACE, 2008a. v. 9, n. 1, p. 1-5. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1253#:~:text=Entre%20as%20formas%20apresentadas%20est%C3%A3o,cria%C3%A7%C3%A3o%3B%202.2%20improvisa%C3%A7%C3%A3o%20com%20roteiros>. Acesso em: 20 out. 2022.

GUERRERO, M. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008b. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8154/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20-%20MARA.pdf>. Acesso em: 23 out. 2022.

HASEMAN, B. A manifest for performative research. *International Australia Incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*, v. 118, p. 98-106, 2006. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1329878X0611800113>. Acesso em: 1 out. 2022.

HASEMAN, B. Manifesto para a investigação performativa. In: SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al. (ed.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC/ECA-USP, 2015. n. 1, v. 3, p. 41-53

HURON, D. *Sweet anticipation: music and the Psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press, 2006.

KATZ, H. *Um, dois, três*. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LABAN, R. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LABAN, R. *The language of movement*. Boston: Plays Inc., 1974.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: Edufba, 2012.

MESTRE NENEL, M. N. M. *BIMBA: um século da Capoeira Regional*. Salvador: Edufba, 2018.

NOË, A. *Action in perception*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

PHILLIPS-SILVER, J. 2009. On the Meaning of Movement in Music, Development and the Brain. *Contemporary Music Review*, London, v. 28, n. 3, p.293-314, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494460903404394>. Acesso em: 4 out. 2022.

SFOGGIA, L.; BERTISSOLO, G. Corpos que são: apontamentos sobre memória e performance em dança e música. *Revista Eletrônica MAPA D2 – Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, [s. l.], v. 3, p. 84-94, 2016.

SFOGGIA, L.; BERTISSOLO, G. m'bolumbumba: diálogos somático-performativos sobre um processo criativo. *Cadernos do GIPE-CIT (UFBA)*, Salvador, v. 31, p. 30-38, 2013.

SFOGGIA, L. *Corpo, análise e criação: uma abordagem indisciplinar da composição em dança através do Sistema Laban/Bartenieff e da motif-description*. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SFOGGIA, L. G. *Corpos que são: a capoeira regional reverberada em processos criativos em arte*. 2019. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciência, Universidade Federal da Bahia, 2019.

SNYDER, B. *Music and Memory: an introduction*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

SODRÉ, M. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SPITZER, M. *Metaphor and Musical Thought*. Chicado: University of Chicago Press, 2004.

STEVENS, C.; WINKSKEL, H.; HOWELL, C. *et al.* Perceiving dance: schematic expectations guide experts' scanning of a contemporary dance film. *Journal of Dance Medicine & Science*, Andover, v. 14, n. 1, p. 19-25, 2010. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/20214851/>. Acesso em: 10 out. 2022.

VARELA F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *The Embodied Mind: cognitive science and human experience*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

LIA SFOGGIA É DOUTORA EM CULTURA E SOCIEDADE, LINHA DE CULTURA E ARTE, PELO POSCULT/UFBA: Mestre em Dança/UFBA, graduada em Dança/UERGS e Educação Física/UFRGS. Foi membro-fundadora do Grupo de Risco em Porto Alegre, tendo colaborado em diversos espetáculos. Atua como bailarina e coreógrafa, no ensino de composição coreográfica, dança contemporânea, capoeira e Pilates. Foi professora substituta na Escola de Dança da UFBA entre 2009 e 2011. Coreografou e interpretou obras em diversas cidades brasileiras, em Portugal (em turnê financiada pelo Ministério da Cultura) e nos Estados Unidos. Recebeu diversos prêmios em dança, como o Festival de Dança da Serra Gaúcha (2006), Yanka Rudzka (2010), Vivadança (2012) e a C.A.R.L. Residency (Barbara Culver Center of Arts em Riverside, California, 2012). Atualmente faz parte da direção da Fundação Mestre Bimba e é membro da Oficina de Composição Agora – OCA, uma associação civil que produz, registra e divulga música e arte contemporânea. E-mail: liasfoggia@gmail.com

GUILHERME BERTISSOLO: compositor, pesquisador e professor Associado na Escola de Música da UFBA, onde atua na graduação e pós-graduação. É Doutor em Composição Musical (UFBA/UCR), com pesquisa sobre a relação entre música e movimento na Capoeira Regional, pelo prisma da cognição musical. Como compositor, atua com frequência em projetos colaborativos e interdisciplinares e seus trabalhos têm sido apresentados e premiados em diversas cidades brasileiras e em outros países, tais como EUA, Canadá, Alemanha, Portugal e Espanha. Atualmente, é Vice-Presidente da Associação Brasileira de Cognição Musical (ABCM), membro da OCA – uma associação civil que produz, registra e divulga arte contemporânea e organiza, entre outras ações, o Projeto Música de Agora na Bahia – e Pró-Reitor de Extensão da UFBA. E-mail: guilhermebertissolo@gmail.com