

Texto encarnado: uma estratégia de descolonização

RENATA BITTENCOURT MEIRA

■ 148

Renata Bittencourt Meira é docente e pesquisadora na Universidade Federal de Uberlândia - UFU; Instituto de Artes: Bacharelado e Licenciatura em Teatro, Mestrado em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes, onde atua em processos de criação, educação somática, técnicas corporais e estudos culturais. Bacharel em Dança, Mestre em Artes, Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

■ RESUMO

As experiências de criação textual juntamente com a criação de performances, apresentadas e analisadas, tem como objetivo central conectar a pesquisa e o corpo. A temática das criações foram as pesquisas acadêmicas desenvolvidas nos programas de pós graduação em artes cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Intimamente vinculados à ecologia de saberes e à interculturalidade os processos de criação se deram no campo da sensibilização somática e do movimento significativo. A metodologia foi experimentar o projeto de mestrado por meio da criação de uma performance e criar um texto de formato livre com espaço para manifestação de subjetividade e poesia. A proposta foi provocar o estudante de pós graduação a perceber que existe um campo invisível no conhecimento, que estrutura ou desestrutura sua pesquisa. Acessar a pesquisa por meio da corporeidade é uma busca por revelar as crenças que atravessam nossas ideias sem que percebamos, nestas crenças se estabelecem processos de colonização. Os textos e as performances resultantes mostraram que as conexões entre corpo e escrita geraram a aproximação entre o pesquisador e sua pesquisa.

■ PALAVRAS-CAVE

Processo de criação, educação somática, escrita acadêmica.

149 ■

■ ABSTRACT

Writing and performance were a creative process. The issue was connecting arts academic researchs with the body. The processes of creation occurred through the somatic sensitization and significant movement. The methodology was the experience of the masters project through the creation of a performance and create a free form text. The goal was to notice an invisible field in knowledge, which structures their research. The texts and performances created by fourty students showed that the connections between body and writing approximated the researcher and his research.

■ KEYWORDS

Creative process, somatic education, academic writing.

Introdução

Isso de ser exatamente o que se é ainda vai nos levar além.
Paulo Leminski

Este trabalho emerge de um tempo em que as certezas se desmancham e as crises acadêmicas, climáticas, econômicas, sociais e políticas exigem mudanças radicais de comportamentos e entendimento de mundo. Alinha-se com o pensamento pós abissal¹ e com as etnociências no reconhecimento de saberes múltiplos

¹ O pensamento abissal “consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente”. (SANTOS, 2010, p. 32)

e diversos. Neste contexto evoca o olhar para a invisibilidade e arrisca abalar os processos de pesquisa de estudantes da pós-graduação em Artes. Este trabalho está localizado dentre os processos contemporâneos de criação da pesquisa em artes cênicas no âmbito acadêmico de formação do pesquisador-artista, propor que as ideias surjam de práticas performáticas e por estimular que as ideias se deixem apresentar embebidas de subjetividades.

A busca de referências próprias no processo epistemológico de saberes artísticos é em si um processo de criação que precisa se diferenciar dos saberes instituídos. Para isto, a experiência aqui analisada, se aporta no “saber orgânico, ou saber corporal, considerando-se que o corpo era parte integrantes do ato de conhecer e que isso era, igualmente, causa e efeito da constituição do corpo social em seu conjunto” (MAFESOLLI, 2008, p. 162). Este *processo corpo* é intimamente vinculado à ecologia de saberes e à interculturalidade, e reconhece ser “impossível fugirmos de nossa posição social e de nosso condicionamento histórico” (BURKE, 2003, p. 17).

Para a ciência clássica, o conhecimento produzido experimentalmente nas práticas de educação somática não é totalmente válido porque é carregado de subjetividade. A objetividade consiste em tratar o corpo como um objeto, falando dele em terceira pessoa. A educação somática define corpo não como um objeto, mas como um processo corporificado de consciência interna e comunicação (DOMENICI, 2010, p. 73).

Uma vez que a pesquisa em Arte mergulha muitas vezes no conhecimento sensível, “como reconectar o corpo ao seu saber sensível, à sua potência criativa e resgatá-lo do plano meramente utilitário e funcional?”, questiona Silvana Oliveira na introdução de sua dissertação (OLIVEIRA, 2013, p 15). Que ruptura é esta que necessita ser religada? Este problema não é exclusivo das Artes. Desde a década de 1960 as pesquisas científicas sobre cognição humana mostram que o conhecimento é construído na interação com os objetos, “no qual participam, além da informação visual, outros tipos de dados, como tato, cheiro, sons e também experiências da memória” (DOMENICI, 2010, p. 72). Nesta corrente teórica, que nos anos 1980-90 foi denominada *embodied cognition*,

a experiência corporal (sensório-motora) é a base para a construção de qualquer tipo de conhecimento (...). Proposições como essa, que a ciência apenas recentemente passou a aceitar, já vinham sendo testadas na prática no campo da educação somática, há décadas, o mesmo ocorrendo com temas como consciência, memória, aprendizado, dentre outros, para as quais já se aceitavam proposições igualmente distantes da ciência clássica. (DOMENICI, 2010, p. 72 - 73).

As disciplinas *Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo, máscara e cultura popular; Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Processos Criativos na Arte do Corpo; e Arte do movimento: educação somática,*

*criação e pesquisa*² propuseram experiências nas quais os estudantes de pós-graduação em artes puderam trabalhar em suas pesquisas em um processo de criação de uma performance e um texto. As práticas propostas objetivaram provocar um processo de integração complexo. Propuseram integrar corpo-texto, integrar corpo-saber sensível, integrar corpo-conhecimento e integrar pesquisa-pesquisador. O caminho escolhido foi um processo de criação simultânea de uma performance e um texto da ou sobre a pesquisa que cada participante desenvolvia na pós-graduação.

Um corpo, uma engrenagem de sensações que intrigam textos o tempo todo. E esses textos que vão sendo produzidos são muito ruidosos, exatamente porque operam vozes que discordam entre si. (PRECIOSA, 2010, p. 25)

Neste processo a educação somática foi um dos eixos orientadores de experiências corporais e um dos pressupostos que organizam a reflexão e a realização das atividades. Considerando a experiência humana e a subjetividade como conhecimento, “o professor de educação somática utiliza as seguintes estratégias pedagógicas: a sensibilização da pele, o aprendizado pela vivência e a flexibilidade da percepção” (BOLSANELLO, 2015). Dentre as referências de educação somática lançamos mão da Sensopercepção desenvolvida na Argentina por Patrícia Stokoe³, que reúne os conhecimentos organizados por Rudolf Laban e por Gerda Alexander, criadora da Eutonia; dos trabalhos desenvolvidos por Ivaldo Bertazzo⁴ e por Klauss Vianna⁵.

151 ■

Corporeidade e diversidade de conhecimento

O pesquisador escreve durante horas, se aquieta em leituras e se recolhe das relações em busca da concentração. Alguns artistas pesquisadores vivem outro processo corpo. Experimentam momentos alternados entre a escrita que aquieta o corpo, e uma rotina de treinamentos e ensaios; entre processos de recolhimento e a exploração, criação ou elaboração de movimento nas artes cênicas. A experiência de criação de movimento facilita o processo proposto pela disciplina, pois este pesquisador artista sabe significar os movimentos e criar a partir de improvisações. Nas disciplinas este saber foi central; quem nunca havia vivido pode experimentá-lo, a diferença é que a criação de movimentos e a expressão cênica da performance tem como objetivo unificar os processos da cena e da escrita acadêmica.

² Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo, máscara e cultura popular, oferecida no segundo semestre de 2012 e em 2013; Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Processos Criativos na Arte do Corpo, oferecida no segundo semestre de 2014; e Arte do movimento: educação somática, criação e pesquisa oferecida no segundo semestre de 2014.

³ Patrícia Stokoe “foi a primeira a perceber o quanto a eutonia seria valiosa para a expressão corporal, empenhando-se na criação de grupos de investigação em Buenos Aires e São Paulo, no Jogo Estúdio, em 1974”. (BRIEGHEL-Müller, Gunna. Eutonia e Relaxamento, São Paulo, Summus, 1998, p.7).

⁴ Ivaldo Bertazzo, bailarino, coreógrafo, educador e pesquisador do movimento; desenvolve desde a década de 1970 trabalhos em dança em que autonomia do corpo e cidadania são os eixos condutores. Escreveu vários livros, entre eles Cidadão Corpo, publicado pela editora Summus em 1996.

⁵ Coreógrafo, “professor e pesquisador Klauss Vianna (1928-1992), por aproximadamente quarenta anos, dedicou-se a um trabalho de observação e pesquisa das estruturas do corpo e do movimento humano”, (MILLER, 2007, p.15) é hoje a maior referência em educação somática no Brasil.

A pesquisa de cada um procurou seu espelho invertido (GOMES, 2015⁶), seus paradoxos e fragmentações (BRAGA, 2015⁷). Considerando que “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal” (SANTOS, 2010, p. 31), o trabalho buscou trazer à tona elementos fundantes da pesquisa invisibilizados e localizados “do outro lado da linha” abissal (SANTOS, 2010, p. 32). Algumas pontes entre o conhecimento de cada lado da fenda abissal foram criadas e quem sabe atravessadas. A proposta é provocar o estudante a perceber que existe um campo invisível no conhecimento, que estrutura ou desestrutura sua pesquisa. No caso, este campo de conhecimento abissal, do lado de lá da universidade, é convocado à pesquisa por meio da sensibilização sutil do corpo; por meio de referências às culturas populares⁸, em especial os pontos cantados do Baião de Princesas e a estrutura ritual encontrada em diversas expressões de canto-dança-batuque⁹ e por meio de *hai kais*, poemas imagéticos e sintéticos (LEMINSKI, 1983).

Valorizar o conhecimento intrínseco ao dançar, cantar, bater é problematizar as referências intelectuais hegemônicas. É ampliar o campo do conhecimento para o conhecimento sensível e corporal. É perceber que a diversidade impossibilita uma única perspectiva válida. Esta última consideração, exaustivamente discutida nas ciências sociais, especialmente na antropologia, vem se estabelecendo como um conhecimento artístico descolado das ciências humanas, um conhecimento próprio e inovador que, curiosamente, se encontra com as ciências quânticas e epistemologias contemporâneas.

O corpo sensível é nesta experiência um dos caminhos para perfurar a linha abissal e ampliar o olhar da pesquisa de cada mestrando ou doutorando. O corpo humano é também alvo de dominação e controle, desde comportamentos aceitos socialmente, passando pela construção da noção de civilização até a comercialização da medicina e da psicologia. (Carmem Soares¹⁰, Michel Foucault¹¹, Moshe Feldenkrais¹², entre outros). Estimular a sensibilidade corporal por meio da percepção sutil do corpo vibrátil e em movimento é aqui uma estratégia propositiva de mudança de perspectiva. O corpo que se percebe apoiado ao chão, em diálogo constante com a gravidade e se movimenta em consonância com a estrutura anatômica encontra impulsos, fluências e perspectivas próprias. Criar um estado em que o corpo atento é convocado a criar movimentos expressivos a partir das questões trabalhadas nas pesquisas acadêmicas pode desequilibrar a lógica epistemológica que mantém a continuidade do pensamento abissal. Espera-se que esta experiência sensorial, criativa e coletiva tenha capacidade de estabelecer resistência ativa epistemológica.

⁶ GOMES, Laíza Coelho. "Entre um projeto de pesquisa e a sujeita". Texto resultante do processo analisado neste ensaio e integrante desta publicação.

⁷ BRAGA, Isabel Cristina Alves Pimenta. "Os desdobramentos da percepção do corpo e dos sentidos no processo de criação – a vida em constante paradoxo". Texto resultante do processo analisado neste ensaio e integrante desta publicação.

⁸ "Pensamento moderno ocidental marginalizado ou suprimido por se opor às versões hegemônicas" (SANTOS, 2010, p. 31), ou forma de conhecimento que se faz a revelia das hegemonias, ou ainda, cosmovisão que existe apesar das hegemonias.

⁹ Característica principal da performance na África negra, esta unidade de ação/expressão "bater-cantar-dançar" foi definida pelo filósofo do Congo Bunseki Fu-Kiau e divulgada no Brasil por Zeca Ligiero. (Ligiero, 2011)

¹⁰ Imagens da educação no corpo. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

¹¹ Na obra "Vigiar e Punir" (Editora Vozes, 2007), Foucault desenvolve a noção de corpo dócil.

¹² Na obra "Consciência pelo Movimento" (Summus, 1979), Feldenkrais apresenta seu método que é uma referência clássica de educação somática e faz uma análise crítica do corpo no contexto sociocultural ocidental.

A proposta aqui analisada considera que este *processocorpo* é parte da pesquisa acadêmica em Arte e a experiência do movimento deve dinamizar o processo de criação do texto no qual o corpo se aquietava. As dúvidas, os receios, as dificuldades ou as conquistas das ideias são represadas nas atividades de escrita de uma dissertação ou tese. Os saberes múltiplos e as diversas referências culturais são parte do modo como acessamos este processo corpo, corpo vivo e culturalmente referenciado com a sabedoria do canto dança batuque, especialmente das religiões de motrizes africanas e no Baião de Princesa¹³ escutado em sua versão poeticamente arranjada pela Barca¹⁴. A polifonia da pesquisa em artes, a subjetividade como parte do conhecimento, as incertezas e instabilidades do conhecimento contemporâneo estão nos cantos da Casa de Fanthi Ashanti,

eu sou bem pequenininha
moro em morro de areia
minha rede balanceia
eu sou pequenininha de mamãe
moro no morro de areia

canta – Euclides (Baião de Princesas, 2002)

153 ■

Cantando Baião de Princesas e ouvindo Paul Zunthor (1993) que aponta a ruptura entre corpo e texto quando a leitura se faz muda, experimentamos a escrita em movimento como um caminho para reconectar as ideias. A performance deu vazão ao movimento do corpo que escrevia. Reformulou os pensamentos, mobilizou estas emoções represadas, esticou a musculatura contida, mobilizou as articulações imobilizadas.

A prática corporal não pautada em modelos formais nem estéticos e que busca a expressividade a partir da sensorialidade do corpo estimulada pelas questões da pesquisa é uma das perspectivas oriundas do lado não dominante da linha abissal. A outra perspectiva parte dos pontos cantados no Baião de Princesas, cantados por encantados, seres desencarnados que cantam ao mesmo tempo em que revelam sua visão de mundo, são pontos simbólicos enraizados num ritual realizado no Maranhão na casa de Fanthi Ashanti¹⁵, coordenado por pai Euclides¹⁶.

O encontro de uma comunidade tradicional com artistas contemporâneos traz o risco e a graça do improviso e da experimentação, a troca e a descoberta de uma terceira via para o fazer musical, onde limites

¹³ “Encantados no mar, nas matas, ilhas, croas, árvores, rios, pedras e serras, formam uma outra geografia maranhense que elimina os limites do espaço físico e mítico. A praia dos Lençóis, a Ilha dos Caranguejos e a pedra de Itacolomi são locais de morada dos encantados onde todo mundo vai passear”, conta Renata Amaral no encarte do CD Baião de Princesas, 2002.

¹⁴ “O CD Baião de Princesas registra o encontro da Barca com a comunidade da Casa Fanti-Ashanti, cuja cultura há muito documentamos em gravações, fotos e entrevistas, já rendendo o CD Tambor de Mina na Virada pra Mata”. AMARAL, Renata. 2002.

¹⁵ A Tenda São Jorge Jardim de Oeira da Nação Fanti Ashanti popularmente conhecida por Casa Fanti Ashanti é uma casa de tradição Mina que também cultua o candomblé há 25 anos em São Luís do Maranhão.

¹⁶ Pai Euclides (Talabyan), Euclides Menezes Ferreira é o fundador da Casa Fanthi Ashanti e Babalorixá a partir de janeiro de 1958. Para saber um pouco sobre seus conhecimentos acessar <http://fanti-ashanti.blogspot.com.br/> e assistir ao filme NA ROTA DOS ORIXÁS de Renato Barbieri.

como cultura erudita e popular, tradição e contemporaneidade, sagrado e profano, devoção e diversão se desfazem. Estes cantos são melodias e ritmos matrizes da nossa música brasileira, arte contemporânea e atemporal que se une à religião como um caminho de duas mãos onde a arte é ferramenta e veículo para a espiritualidade, e a religião veicula e harmoniza a vocação artística, permitindo aos iniciados exercerem seus talentos de músicos, dançarinos, designers, cantores excelentes que são. (AMARAL, 2002)

O pensamento pós abissal trata do conhecimento e da sociedade, a experiência corporal se faz no sujeito, no corpo de cada um. Será esta uma fenda abissal dentro da gente? Será este um caminho para um entendimento pós abissal de si e das relações? Esta experiência revela alguns sinais que apontam para esta possibilidade. É pouco para estabelecer uma teoria, mas é suficiente para plantar questionamentos e para estimular a perspectiva corporal do movimento das ideias.

As premissas do trabalho estão ancoradas, portanto, na corporeidade e na diversidade do conhecimento. Nesta perspectiva, o *conhecimentocorpo* é entendido como processo em que estão envolvidos os saberes sensíveis e as interações entre diferentes modos de conceber o mundo.

Uma matéria viva compartilhando experiências com quem nela circula, provendo a todos com uma espécie de manto que aninha sem sufocar. Manto que não acaba nunca de ficar pronto, porque as linhas vão se desgastando, pela força do uso arrebentam, e desanda aquele complexo desenho que ali se inventava em conjunto. Então se começa a amarrar tudo de novo e sempre de um outro jeito, compondo uma nova urdidura singular. (PRECIOSA, 2010, p. 42)

A casa movente

Ao contrário do que eu esperava minha casa não chegou a uma forma estável na maturidade. Desde jovem organizo meus cantos, lugares de dormir e estudar, de alimentos e afetos. Meus vasilhames de comer, meus apetrechos de dormir (BARROS, 2001). Viver muitos anos em lugares alugados e emprestados escondeu minha natureza movediça. Já há dez anos tenho um canto meu: cheguei a um definitivo de lar. Tenho uma casa!!!, mas ao contrário do que eu esperava, minha casa não chegou a uma forma estável.

Não é como uma casa onde o sofá tem seu lugar na sala, define relações e afinidades. Onde a poltrona fica perto da janela, recebendo o sol através do vidro fechado, para clarear o bordado em cores e relevos; para aquecer no sol de inverno. Sofá em frente à televisão com almofadas e controle remoto para o relaxamento de ideias e do corpo.

Em casa, na minha casa, na casa movente, sofás, cadeiras, mesas, quadros, camas, estantes estão em constante deslocamento. A ideia de que eu chegaria a uma estabilidade na forma de minha casa é uma ilusão. Aos cinquenta anos não tenho uma “casa de família” com sala de estar, de jantar, copa, quartos e banheiros. Não tenho uma casa como ensinado na revista com os móveis planejados

numa dinâmica ótima de estar e de ser. Durmo com a cabeça voltada para os pés da cama com desenvoltura. Passo por cima de sapatos e livros ao levantar da cama. Tem inclusive momentos em que tudo está em seu lugar, que seja eterno enquanto dure¹⁷... Minha casa reúne minhas coisas, guarda minhas histórias, mas não me formata. Cadeiras, mesas, panos, almofadas e quadros se movem por vezes harmonicamente e por vezes revelando o caos. Movimentos de vida. Tantas formas possíveis... Colheita.

Fui guiada pela urgência de desestabilizar e dissolver bloqueios, abrir comportas, construir vias, canais, condutos, tuneis para que a minha potência criativa ganhasse fluxo, tivesse por onde correr, e não se tornasse pântano, água parada, má-água. (OLIVEIRA, 2013, p. 14).

Quando olho para o caos me permito simplesmente olhar, contemplar ao invés de me desesperar em emoção e ação. São cada vez mais raras as ações em desespero. Estar no caos é envolvimento e abandono. O caos engole, entra-se no amorfo. Como areia movediça onde o movimento dificulta sair do lugar. Tendência contrária ao chão firme onde o movimento leva ao deslocamento. Imaginei o movimento no caos como me debater em areia movediça, é um contexto que engole e prende a cada movimento. Assim o movimento não é libertador. A não ação é importante enquanto no caos, sem movimento é possível se perceber em emoções e sensações, deixar-se rememorar, pensar e imaginar.

Perceber-se é um estado sensível. Percebo-me no contexto do caos e não em caos interno, no silêncio interno encontro a potência que a vida tem quando nos permitimos. Fruto amadurecido. Ação de colheita em si, ser colhido. O caos não é mais evitado, é parte dos processos, é a condição da potência transformadora. O caos engole e nos exige o silêncio, mas também larga, cospe, abandona. O caos é complexo, não é sempre como areia movediça. Sem a areia, uma vez que o caos não oferece apoio, o movimento é flutuação.

Ao mesmo tempo liberdade e insegurança. Minha casa movente me revela em vida. Por vezes me envergonha por vezes me orgulha. É com a experiência da casa movente que conduzo as descobertas do corpo. Olhar o caos da casa é sentir as emoções próprias, independente das convenções – ou melhor – é conhecer as desconvenções que o viver provoca.

Processos

Juntamente com os processos de realização de uma pesquisa acadêmica, de criação de uma performance e da criação de um texto encarnado por parte dos estudantes que frequentaram as disciplinas, a condução das atividades pelas professoras também se constituiu em processo. Processo que não é um desenvolvimento de um ponto a outro ponto mais elaborado, é uma dinâmica que permite um amadurecimento nas proposições, na percepção dos grupos envolvidos e no entendimento do que é a proposta. Foi fundamental repetir a proposta com grupos diferentes para o amadurecimento do fazer e do pensar sobre este fazer.

¹⁷ Soneto de Fidelidade de Vinícius de Moraes. MORAES, 1960, p. 96.

Os encontros buscavam reativar o estado criativo anterior e avançar na criação da performance e do texto com novas propostas. A experiência no processo convocou a noção de comportamento restaurado de Schechner (LIGIERO, 2012) por meio do qual a cada encontro era possível mergulhar num estado de performance em que a pesquisa acadêmica e a criação corporal, cênica e textual eram mobilizadas e ao mesmo tempo buscavam uma expressão significativa. Cada processo foi iniciado, conduzido e estabilizado em cenas e textos. Digo estabilizado por que considero que o movimento gerado não foi estancado, não chegou a um resultado, mas se estabilizou numa expressão cênica e nos textos de quarenta pós-graduandos. Assim como as professoras, cada estudante que viveu a experiência continuou o processo a seu modo.

Houve quem deixasse ressoar as vibrações da experiência até que se esvaísse. Houve quem encontrou na performance o resultado de sua pesquisa. Houve ainda quem encontrou na performance sua metodologia. Também aconteceu do processo da escrita continuar como proposta do mestrado e do processo da performance ser a pesquisa em si. Um percurso de pesquisa deu uma guinada tão substancial que foi preciso mudar a orientação. Três experiências foram também processos de cura, influenciando na eliminação de sintomas dolorosos, na melhora destes sintomas ou ainda na coexistência de processo de saúde e de processos criativos. Outros processos¹⁸ foram menos significativos e talvez sejam apenas mais uma disciplina, sem memória ou ressonância.

A expressão linear dos textos da pesquisa acadêmica ganha outras dimensões ao ser experienciada em movimento, ocupar um espaço, se organizar no tempo, ser vibração, movimentar o corpo. Os pesquisadores com suas pesquisas em corpo performatizado experimentaram a instabilidade, como zonas de variação contínuas (DELEUZE, 2000, p. 41). Viveram a instabilidade e a multiplicação das dimensões das pesquisas, o que estimula e amplia para o pesquisador as possibilidades de abordagem, entendimento e vínculo com esta pesquisa.

A performance é uma expressão polissêmica da pesquisa oriunda do atravessamento pelo e do corpo. Nesta criação o conhecimento e as questões da pesquisa são o tema central. A prática foi provocada em grupo. A sensibilização do corpo e os aspectos rituais e poéticos das culturas populares propuseram outras possibilidades de significação e mesmo de entendimento da reflexão em curso. As conexões entre corpo e escrita geraram a aproximação entre o pesquisador e sua pesquisa.

Reforçou um posicionamento já cultivado por mim de que a escrita não é um mero registro do que se sabe, mas, como o movimento, ela é um espaço de criação em si, espaço que vai nos revelando, enquanto criamos aquilo que aparentemente não se conhecia e que se revela...e que vai sendo conhecido no próprio processo de escrever. Sim, me fortaleceu para investir e deixar as janelas abertas para uma

¹⁸ Dezenove estudantes viveram o processo nas aulas que ministrei, destes, nove declararam a experiência na disciplina como significativa para sua pesquisa; três indicaram ser significativa a experiência durante o processo; uma estudante experimentou pela primeira vez um processo de criação corporal significativo e cinco estudantes não declararam nem indicaram uma importância significativa para o processo realizado.

escrita mais carnal, mais articulada a partir do coração pulsante... Maria Lyra¹⁹

O objetivo central era conectar a pesquisa e o corpo por meio da experiência performativa da pesquisa em andamento. A metodologia foi experimentar o projeto de mestrado por meio da criação de uma performance. Performance é entendida em sua acepção ampla, uma situação de vivência em comunicação. O cotidiano de encontros propunha uma criação corporal, poética e textual por meio de práticas conduzidas de improvisação e criação. Uma das características da performance mais importantes para este trabalho é ser um tipo de cena com qualidade de vida.

Vida que é o contrário da obra pronta para ser consumida, segundo padrões de exploração objetivos utilitários. A existência nos impõe uma incansável produção de valores e alargamentos de espaço de intervenção. E certamente esta será uma viagem atribulada, rumo a equívocos, erros, falhas, perplexidade, aflição, desconforto, descoberta, espanto e encantamento. (PRECIOSA, 2010, p. 81)

Assim retornamos ao questionamento inicial de romper a ruptura, ou seja, (re)integrar corpo-texto, (re)integrar corpo-saber sensível, (re)integrar corpo-conhecimento, (re)integrar pesquisa-pesquisador. Esta busca por uma (re)integração complexa se fez no contexto acadêmico e dentro do curso de pós-graduação. Sendo assim, a relação entre subjetividade e pesquisa acadêmica se colocava com franqueza. É interessante notar que estas questões não eram discutidas nos grupos como ideias ou problemas de pesquisa. As disciplinas foram eminentemente práticas, prática de performar e prática de escrever. As reflexões em roda de conversa tratavam destes processos práticos. Outro modo de trocar conhecimentos em grupo eram as improvisações que estabeleciam relações entre as performances.

Mesmo não fazendo a análise dos processos, os textos criados, as dissertações defendidas e os depoimentos solicitados como devolutiva mostram que as ideias são atravessadas por crenças que muitas vezes não percebemos. Acessar a pesquisa por meio da corporeidade é uma busca por revelar estas crenças que atravessam nossas ideias sem que percebamos. Esta revelação é importante para desestabilizar as ideias que estão enraizadas em crenças que orientam nossas ideias, distorcem nossas perspectivas e muitas vezes não permitem que as dúvidas sejam processadas.

Performatizar a Num-se-Pode foi a oportunidade de desconstruir algumas verdades que estavam sedimentadas em mim, incluindo aquela que emprestei a meu próprio gozo psíquico e que me era especialmente cara: ser livre não apenas como criadora, mas também enquanto mulher. Eu não me reconhecia como um ser enredado em uma teia tão extensa do passado, enrodilhada nos vórtices de dolorosas emoções não codificadas. O medo, entretanto, que sempre havia me impedido de eu me entregar por inteira, e conhecer esta parte essencial do eu feminino que eu havia perdido, e com isso sua própria

¹⁹ Os estudantes foram convidados a responder três questões sobre o processo. Suas respostas contribuíram para a reflexão apresentada neste ensaio. Maria Lyra foi uma mestranda que respondeu as questões.

autoria criadora e liberdade . Relutava entre ser livre e ser feliz. Inclinando-me, com certo pudor, à felicidade, mesmo a mais efêmera e ardilosa, mesmo quando me encontrava diante das imensas e profundas possibilidades libertadoras que me são dadas como oportunidades únicas pela vida. Era preciso deixar-me avassalar pela potência do mito e quedar. Romper a zona de conforto psíquico e suas estáveis estruturas lineares cognitivas, para recuperar algo em mim mesma. Minha autoria corporal, carnal. (OLIVEIRA, 2013, p.12)

Considerar a subjetividade como uma parte integrante e significativa da pesquisa requer atenção e discernimento. Reconhecemos que os procedimentos científicos clássicos que consideram a pesquisa desvinculada do pesquisador alimentam a ruptura entre o corpo e o texto. Entretanto, incorporar a pesquisa nos leva ao risco de ler a pesquisa com as lentes de nossas crenças e nossas referências pessoais. Boaventura de Souza Santos (2010, p. 55) ao convocar a ecologia de saberes e a diversidade epistemológica como uma alternativa ao conhecimento abissal destaca que

Ortega y Gasset [1942] propõem uma distinção radical entre crenças e ideias, entendendo por estas últimas a ciência ou a filosofia. A distinção reside em que as crenças são parte integrante de nossa identidade e subjetividade, enquanto as ideias são algo que nos é exterior. Enquanto as nossas ideias nascem da dúvida e permanecem nela, as nossas crenças nascem da ausência dela.

O cotidiano que vivemos registra em nós uma referência de naturalidade. A educação somática atua nesta perspectiva corporal ao trabalhar a flexibilidade da percepção (BOLSANELLO, 2015). Neste trabalho as sensações habituais podem parecer estranhas e o conhecimento postural pode torná-las inadequadas. Também a psicanálise (COSTA, 2001) e a cultura (CERTAUD, 1998) mostram de modos diferentes como nosso viver nos coloca em um lugar que projetamos como “natural”. É fundamental entender os processos pelos quais naturalizamos as sensações, invisibilizamos as opressões sociais e nos apegamos a nossas crenças como se fossem verdades, criando a noção de normalidade centrada em nós mesmos, especialmente nos trabalhos em que a subjetividade é reconhecida como fonte de conhecimento. A falta de entendimento destas referências individuais distorce o modo como lemos o mundo, e como somos escutados e lidos. É preciso sair deste “território modelado de consensos e estabilidades que venho consumindo este tempo todo, distraidamente, por hábito” (PRECIOSA, 2010, p. 71), nem que seja por alguns instantes. A pesquisa de cada um aponta premissas, paradoxos, modos de operar e compreender o mundo. A experiência proposta nestas disciplinas é uma provocação para que o “mundo” de cada pesquisa seja desvelado e se apresente numa criação cênica e textual.

Desdobramentos

Talvez a descoberta da subjetividade como terceira dimensão, à qual Deleuze (1992, p.115) se refere ao falar de Foucault, seja uma noção básica desta pes-

quisa. Relaciona-se com o Cuidado de Si e à questão “quem sou eu”. Entendida como uma terceira dimensão de sua obra, por Deleuze, subjetivação tem como referências as dimensões de Saber e Poder. Ao pensarmos a experiência na dimensão da subjetivação foucaultiana, colocamos este processo de criação textual por meio da experiência de criação em performance, em relação às dimensões de Saber e Poder. Campo magnético ou campo elétrico em que atrações e repelências constituem posições e movimentos, a subjetivação, as tensões entre os saberes hegemônicos acadêmico e as pesquisas dos mestrados. Quero dizer que uma das questões mais importantes que este processo levanta é a necessidade das pesquisas se fazerem a partir de uma certa autonomia dos saberes instituídos. Este processo de formação em pós-graduação é *ensinoaprendizagem* em criação.

A estrutura dos cursos de pós-graduação que oferecem disciplinas e estudos referenciais objetivam aprofundar o entendimento do pós-graduando sobre os saberes instituídos para que a pesquisa se faça efetivamente no campo acadêmico. Entretanto, estes processos de criação acadêmica muitas vezes atropelam ou aprisionam as ideias em gestação. A criação de novos saberes exige um descolamento dos enunciados consagrados até para que a compreensão destes enunciados aconteça sem dogmas. Oferecer uma experiência em que estes saberes mobilizados pela pesquisa passem também pelo movimento do corpo e se enuncie em performance parece ser uma possibilidade de descolamento e, portanto, uma possibilidade de criação de novos enunciados e de um posicionamento crítico frente aos saberes referenciais indispensáveis no campo acadêmico.

Tocamos assim, na dimensão do Poder, indissociável do Saber e da Subjetivação, na perspectiva foucaultiana. Tocamos na relação de poder que existe entre as referências de pesquisa, as disciplinas, o orientador e o pós-graduando, com ênfase no mestrado. O modo como o saber se conforma na pesquisa é embebido das referências, das reflexões nas disciplinas e das orientações. Esta é em si a forma acadêmica de pesquisa e a proposta aqui apresentada, que surge do interior do campo acadêmico dentro de uma disciplina, busca uma experiência que permita um abalo nestas forças de poder dos saberes referenciais.

O que me vem agora como o movimento mais transformador, dentro da minha exp., na disciplina foi no que se refere à consciência de minha relação com a pesquisa, e me possibilitou viver uma mudança nesse sentido. Me dei conta que eu não estava inteiramente presente, deixando o processo ser vivo, me transformar, estava me relacionando com a pesquisa como quem já sabe o que vai dizer...e "cumpre"...usando uma metáfora, estava concentrada em cantar o canto, para que ele fosse ouvido, sem viver a transformação real de quem gera um som e é modificado por ele... Maria Lyra²⁰.

A proposta é um abalo a partir da subjetivação da pesquisa, ou seja, a partir de um processo que evidencia o “si” por meio da sensibilização do corpo e da perspectiva simbólica, trazida nesta experiência por meio da poesia sintética dos *hai-kais* e da poesia multidimensional dos pontos cantados. Um abalo que provoca

²⁰ Os estudantes foram convidados a responder três questões sobre o processo. Suas respostas contribuíram para a reflexão apresentada neste ensaio. Maria Lyra e Marcia Souza foram mestradas que responderam as questões

o descolamento e ao mesmo tempo cria uma outra possibilidade de saber em forma de performance.

As minhas questões eram de invisibilidade e estavam escondidas. Esta revelação ou esse desvelamento de eu mesma, do si mesma, tocaram tensões, nódulos, imaginário, sonhos e foram se desdobrando para as questões da educadora no profissional. Com isso a pesquisa alcança uma práxis de alteridade espaço onde a máscara abriu espaço para a compreensão da não máscara, das invisibilidades sociais, do não lugar onde o homem é o não em si mesmo. Márcia Souza.

A trajetória da pesquisa pelas artes do corpo oferece algumas pistas para analisar a proposta de incorporar a própria pesquisa por meio de uma (re)criação da pesquisa em performance. Os distintos temas, métodos e objetivos dos trabalhos são tratados indistintamente na proposta de criação dos textos elaborados por um atravessamento da pesquisa no corpo do pesquisador. Reconhecem-se nos diferentes processos resistências, estranhamentos, rupturas e deformações. Quando uma pesquisa atravessa o corpo, ela é atravessada pela lógica do desejo e se revela para além de modelos textuais acadêmicos ou mesmo poéticos.

E, no ato da pesquisa metódica e da sistematização criteriosa acadêmica, esta source language – nascida do desejo e da autêntica e originária necessidade de propagar-se – deve se render, ao menos em parte, à exigência unitária e à disposição hierárquica das palavras, à concisão redutiva da forma discursiva, à tentativa de reconduzir o diverso ao idêntico, podendo aí recair-se num estado de dead language, no qual uma simbólica rica e articulada é transformada numa lógica pobre, porém comunicante (ANDRADE apud TELLES, 2012, p. 114).

O empobrecimento de transformar uma linguagem “simbólica articulada” numa comunicação por meio de uma “lógica empobrecida” pode ser percebido em outras artes pesquisadas, não é exclusiva das artes do corpo. A experiência de copiar a pesquisa busca uma oportunidade de percebê-la em várias dimensões, num estado de vida, articulada simbolicamente. A criação de um texto neste processo é um estímulo para uma escrita que saia da “lógica empobrecida” e se faça uma escrita simbólica rica, articulada e comunicante.

Referências

AGLAE, Joice e MEIRA, Renata (Orgs). **Encantados e Subjetos: Textos in Performance**. Salvador: Fast Design, 2014.

AMARAL, Renata. Texto do Encarte do CD **Baião de Princesas: casa Fanti Ashanti e a Barca**. São Paulo: Produção fonográfica: CPC-UMES, 2002. Disponível em <http://www.barca.com.br> Acesso: 01 julho 2015.

ANDRADE, Milton. "A pesquisa nas artes do corpo: método, linguagem e intencionalidade". In: TELLES, Narciso (org.) **Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: e-papers, 2012, p. 111 - 121.

Baião de Princesas: casa Fanti Ashanti e a Barca. São Paulo: produção fonográfica: CPC-UMES, 2002. Disponível em <http://www.barca.com.br/> Acesso: 01 junho 2015.

BARROS, Manoel de. **O Livro das Ignorâças**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BOLSANELLO, Débora. "Educação somática: o corpo enquanto experiência". **Motriz**, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-106, mai./ago. 2005.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CERTAUD, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

COSTA, Ana. **Corpo e Escrita**: relações entre memória e transmissão de experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUSE, Gilles. **Conversações 1972 – 1990 (1990)**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DOMENICI, Eloisa. "O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo". **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010.

LEMINSKI, Paulo. **Matsuo Bashô: a lágrima do peixe**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LIGIERO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

_____ (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2012.

MAFESOLLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 2008.

OLIVEIRA, Oliveira, Silvana Maria Santana. **Num-se-pode: espaço de afecto do corpo cênico feminino**. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Arte, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores Discretos da Subjetividade**. Porto Alegre: Sulina & UFRGS, 2010

SANTOS, Boaventura de Souza e MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

ZUNTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. (1987). Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em: 20/12/2016 - Aprovado: em 15/03/2017