

Reflexões sobre a prática em dança como pesquisa

Reflections on dance practice as research

Vivian Vieira Peçanha Barbosa¹

Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia/MG – Brasil

E-mail: vivieirap@gmail.com

Resumo

Como práticas de dança se configuram enquanto pesquisa? Que conhecimentos podem surgir de tais práticas? Que ferramentas ou métodos podem ajudar a dar suporte à prática como pesquisa em dança? Estas e outras perguntas atravessam o texto, que se baseia nas descobertas metodológicas realizadas no processo de doutoramento que resultou na tese intitulada “*Entre o cultivo e a espera: caminhos para uma poética de permanência e transformação na dança*” (Barbosa, 2019). Aqui se encontram reflexões que auxiliam em uma breve delimitação do campo da Prática como Pesquisa (PcP) enquanto horizonte metodológico possível para investigações em dança. Além disso, apresenta-se uma síntese do Processo de Articulações Criativas (PAC), de Jane Bacon e Vida Midgelow (2014), enquanto método receptivo à autonomia de pesquisadores em seu uso, incentivando, justamente, as descobertas de caminhos à medida em que se caminha com a pesquisa. O texto aponta para a necessidade de um movimento “para fora” do processo de investigação que ajuda a desembaraçar os fios desse emaranhado criativo. Tal movimento, por sua vez, exige um voltar-se “para dentro”, no sentido de se exercitar a capacidade de olhar, reconhecer e nomear o que se faz nas práticas criativas de dança.

Abstract

How are dance practices configured as research? What knowledge can emerge from such practices? What tools or methods can help support practice as dance research? These and other questions permeate this paper, which is based on the methodological discoveries made in the doctoral process that resulted in the thesis entitled “*Entre o cultivo e a espera: caminhos para uma poética de permanência e transformação na dança*” (Barbosa, 2019). Here, one finds reflections that help in a brief delimitation of the field of Practice as Research (PcP) as a possibility of methodological horizon for research in dance. In addition, a synthesis of the Creative Articulation Process (CAP), by Jane Bacon and Vida Midgelow (2014), is presented as a method that is receptive to the autonomy of researchers in its use, by precisely encouraging the discovery of paths as one progresses with the research. The text points to the need for a movement “outwards” from the research process that helps to untangle the threads of this creative maze. Such a movement, in turn, requires a turn “inwards”, in the sense of exercising the ability to looking, recognizing and naming what is done in creative dance practices.

Palavras-chave

Dança como pesquisa. Produção de conhecimento em dança. Percursos metodológicos da pesquisa em dança. Processo de Articulações Criativas.

Keywords

Dance as research. Knowledge production in dance. Methodological paths of dance research. Creative Articulation Process.

¹ Docente na Graduação em Dança da UFU. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA. Mestre em Ciência da Arte pela UFF. Bacharel em Dança pela UFRJ. Se interessa pelo Sistema Laban em interface com a filosofia, a pedagogia e a dança. Estuda metodologias que articulem e veiculem conhecimentos das práticas de dança. Fundadora e coordenadora do MÖBIUS – Grupo de Pesquisa Arte do Movimento.

Introdução: alguns pontos de partida

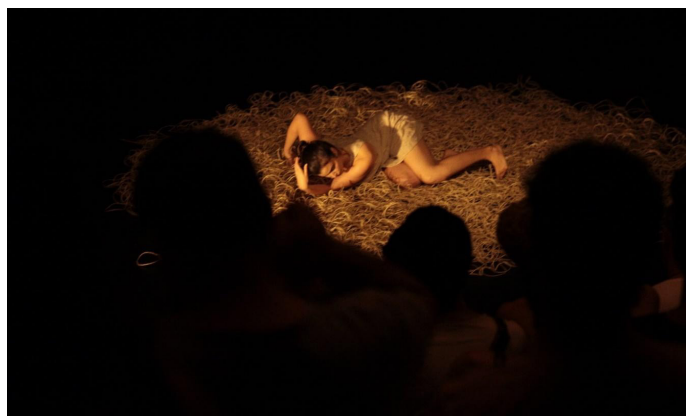
Em 2015, meu primeiro ano de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), ouvi falar, pela primeira vez, em Prática como Pesquisa ou PcP (*Practice as Research - PaR*). Foi por intermédio de Ciane Fernandes, professora e pesquisadora do PPGAC-UFBA, ao longo dos Laboratórios de Performance orientados por ela, que tive um contato inicial com esse campo metodológico e filosófico, destinado a discutir e dar suporte ao conhecimento que se gera com e através das práticas. Fiquei bastante intrigada com o termo “Prática como Pesquisa” na época e me questionava se o que fazíamos em nossas práticas docentes e criativas em dança já não seria considerado pesquisa. Queria descobrir o que tornava as práticas em pesquisa, que conhecimentos tais práticas poderiam gerar e que ferramentas poderiam ajudar a dar sustentação a tais práticas. Nesse percurso, descobri que PcP é uma metodologia emergente, utilizada em diversas áreas de conhecimento, provavelmente surgida na Finlândia nos anos 1980 (Nelson, 2013) e consolidada no Reino Unido, na Austrália e em outros países da Europa ao longo dos anos. Minha curiosidade sobre possíveis aplicações dos preceitos da PcP em investigações que tivessem como eixo processos criativos em andamento só aumentou de lá para cá e foi o que me motivou a buscar tal perspectiva no desenvolvimento de meu doutorado.

Ainda em 2015, li o artigo *Creative Articulations Process* (CAP) das professoras e pesquisadoras britânicas de dança Jane Bacon e Vida Midgelow (2014), no qual as autoras propõem alguns caminhos para a elaboração e articulação de conhecimentos tácitos, peculiares aos processos artísticos, especialmente realizados dentro da perspectiva da Prática como Pesquisa. O artigo apresenta um modelo com seis facetas – que será mais bem explicado adiante – e cada uma das seis sugere um modo diferente de olhar para o ponto em que se está em um processo criativo. Um dos meus interesses em

me aproximar de Vida Midgelow foi justamente saber que seu pensamento e modo de trabalhar estavam imbuídos em dar suporte, compreender e articular a prática, especialmente no âmbito da dança. Isso tudo ajudou a pavimentar minha ida a Londres para realização de doutorado sanduíche por um ano, com orientação de Midgelow.

Nesse ponto, é importante destacar mudanças de paradigma no modo como passei a enxergar as pesquisas práticas em geral e a minha própria pesquisa doutoral, que envolveu a criação de um solo de dança intitulado *Reversa*.² (figura 1) Antes, eu apenas tinha ideias sobre o que eu achava que deveria ser minha pesquisa. O interesse em certos temas, especialmente relacionados ao pensamento de Rudolf Laban, era o que norteava minha escrita inicial, e não o mergulho mais efetivo na prática artística. Contudo, fui percebendo que é justamente esse mergulho e seus desdobramentos em termos de reflexão e articulação conceitual o que move a Prática como Pesquisa.

Figura 1 – *Reversa*. 6tetas | Mostra de Arte. Palco de Arte, Uberlândia. Outubro de 2018.



Fonte: Bruna Freitas (fotografia).

Em palestra proferida em abril de 2018, quando eu já estava realizando meu estágio doutoral em Londres com supervisão da professora Vida

² É possível assistir um pequeno trecho do solo criado disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OE-VN5PreXA>>.

Midgelow, ela enfatizou que Prática como Pesquisa é uma metodologia de pesquisa que reconhece e reformula métodos das práticas criativas e que, portanto, requer estratégias de articulação (o Processo de Articulações Criativas, anteriormente mencionado, seria uma dessas estratégias ou métodos). Essa metodologia, de acordo com ela, demanda elaborar perguntas rigorosas sobre a prática e empreender e compartilhar a pesquisa *por meio* da prática e *na* prática, o que significa que o pesquisador é profundamente engajado em seu fazer artístico bem como no processo reflexivo nele engendrado. Prática como Pesquisa (PcP) reconhece, portanto, o trabalho intelectual e imaginativo de artistas como um modo de pesquisar bem como reconhece a necessidade de rever a relação entre os processos de fazer e teorizar e seus respectivos *status* – algo que pude sentir e realizar, dentro de meus próprios limites, obviamente, especialmente do ano de 2017 em diante.

De modo consonante ao pontuado por Vida Midgelow, o professor e pesquisador, também britânico, de teatro e performance, Robin Nelson (2013), pontua no livro *Practice as research in the arts* que as pesquisas baseadas em prática precisam, necessariamente, produzir conhecimento de maneira prática, sendo impossível acessar o conhecimento que propõem investigar apenas a partir de reflexões e palavras colocadas em uma dissertação tradicional. Para o autor, o saber-no-fazer [*knowing-in-doing*] é o coração da PcP (Nelson, 2013, p. 9), e é a prática que evidencia a pesquisa. Nesse sentido, a abordagem de Nelson critica a escrita na PcP apenas como forma de relato da prática ou como uma possível transposição da prática na escrita – crítica com a qual tendo a concordar. Alternativamente, o autor se inclina mais para a ressonância entre uma escrita complementar e a práxis em si (Nelson, 2013, p.11). Ao passo que eu, pessoalmente, venho me interessando crescentemente pela ideia de que cada um dos aspectos e formas de apresentação que compõem a pesquisa se constituem em facetas distintas e codependentes que expõem de modos

diferentes questões que são próximas. Tais facetas formariam um todo que constitui o que Vida Midgelow, em diversas orientações realizadas comigo, denominou como ‘pesquisa multimodal’: aquela que não se restringe a uma única mídia, plataforma ou modo de apresentação e desenvolvimento, podendo lançar mão tanto da escrita acadêmica tradicional como de outros recursos, tais como registros e ensaios audiovisuais ou visuais, blogs, websites, além de outros materiais mediante os quais se possa estabelecer e apresentar a criação artística, como em exposições fotográficas, peças teatrais, concertos musicais, performances, instalações, coreografias, videoarte etc.

Entretanto, embora eu lesse diversos materiais sobre a Prática como Pesquisa, os *insights* mais significativos sobre essa perspectiva metodológica vieram somente quando minha prática artística começou a ganhar mais corpo e contorno. Era necessário dar tempo para que as práticas pudessem dizer algo. E foi dando esse tempo que passei a compreender melhor e a marcar uma diferença, para mim crucial, entre dois modos de fazer pesquisa com prática artística: um consistiria em teorizar, combinando a essa teorização uma prática criativa aplicada ou paralela que, muitas vezes, não é sequer apresentada ou avaliada como parte da pesquisa; e o outro consistiria em centralizar a prática na pesquisa, reconhecendo na prática um modo de pesquisar e trabalhando para que a articulação conceitual surja através dessa prática, *com* ela. No primeiro modo, a prática corre paralelamente ou até mesmo pode funcionar como ilustração da articulação teórica, ou seja, a prática não é exatamente central ou crucial na pesquisa, embora possa oferecer alguns *insights*. No segundo modo, mais condizente com o que postulam teóricos filiados à PcP (Bacon, Midgelow, 2014; Nelson, 2013; Barret, Bolt, 2018; Haseman, 2006, 2018; Fernandes, 2013, 2015), a prática artística, seus processos, tentativas, erros e sinuosidades é o que vai tecendo a pesquisa, gerando perguntas, criando seus próprios termos e

métodos, tecendo relações com campos distintos de conhecimento, referências, práticas e teorias já consolidadas.

A partir dessa distinção, realizar uma investigação minimamente alinhada às perspectivas da PcP significou, para mim, deixar gradativamente a prática ganhar corpo e voz e, de certo modo, suspender conceitos adotados de antemão ou mesmo estruturas de escrita que se antecipassem ou que não surgissem com a prática. Esse processo, que foi ocorrendo naturalmente, sem prévio planejamento, notadamente sob influência do yoga na ativação de formas mais pacientes e resilientes de ser, assemelha-se ao processo de redução fenomenológica (que pode ser encontrado como *bracketing* em língua inglesa). De modo resumido, trata-se do principal método da investigação fenomenológica instituído por Edmund Husserl (1859-1938) e significa suspender momentaneamente conceitos e presunções em prol de acessar os fenômenos em sua “essência”, da forma menos preconceituosa possível. A redução fenomenológica também é chamada de *epoché*, palavra que significa “suspensão do julgamento” na Filosofia grega. (Moreira, 2002, p. 87) De maneira análoga, a ideia de suspensão do julgamento aparece em práticas contemplativas orientais, como no Budismo e no yoga, em práticas criativas terapêuticas e artísticas como o Movimento Autêntico de Mary Stark Whitehouse (Adler, 2002), em métodos para a prática artística como o Processo de Articulações Criativas (Bacon e Midgelow, 2014), além de ter sido adaptada na Neurofenomenologia por Francisco Varela³ na década de 1990, de acordo com Rachel Zahn (2004), em uma fórmula de três passos: suspensão, redirecionamento e receptividade⁴, o que colabora

na tomada de consciência do momento presente.

“Suspender o julgamento” e estar no momento presente são alguns dos elementos cruciais no modo como pratico meditação, algo tão fundamental no processo criativo de *Reversa*. Tais elementos criam sintonia, por exemplo, com o princípio artístico que ao longo da criação do solo de dança chamei de ‘estar entre o cultivo e a espera’ que consiste, basicamente, em confiar e se manter nas práticas criativas – sejam elas quais forem – ao mesmo tempo em que se exercita a paciência e a resiliência, permitindo que os materiais amadureçam, surjam, permaneçam ou desapareçam a seu tempo, ao invés de lhes impor uma ação. Nessa perspectiva, a escrita acadêmica se descola um pouco de um horizonte que justifica ou simplesmente relata a prática, para se tornar algo mais próximo a uma outra face do processo de criação coreográfica, com peso equivalente. Ou seja, ao invés de simplesmente ou somente descrever ou explicar a obra criada ou em desenvolvimento, a escrita se põe a articular elementos do processo de criação que podem surgir de maneira poética ou ainda por meio de imagens, tais como diagramas e desenhos. Dessa maneira, a obra criada é produto da pesquisa artística, assim como a escrita acadêmica o é – cada uma apresentando, por seus próprios meios, diferentes articulações do pensamento artístico que se interseccionam.

A prática artística na qual mergulhei para criar *Reversa*, especialmente em seus estágios iniciais, se mostrou extremamente difícil de capturar em uma escrita mais formal e demandou um exercício intenso de confiança e paciência no próprio fazer. E foi o próprio fazer que foi revelando, a seu tempo, os mapas e caminhos da pesquisa, além das interações com referências e conceitos externos – tais como a meditação no yoga, a Teoria do Esforço em Rudolf Laban e o Processo de Articulações Criativas de Midgelow e Bacon.

redirecionamento da atenção para a própria experiência e na receptividade a tudo o que emana da experiência (Depraz, Varela, Vermesh, 2000).

3 Biólogo, neurocientista e filósofo chileno, cujos esforços aproximaram os estudos da consciência e as práticas meditativas budistas, criando pontes entre ciência e fenomenologia em função de uma compreensão da mente corpórea, em experiência.

4 No inglês, “suspension, redirection and letting go” (Zahn, 2004), são três fases que consistem, respectivamente, na suspensão de pensamentos habituais, no

Mapas e caminhos que se fazem no fazer

Como *Reversa* não se delineou, em meu doutorado, como objeto de pesquisa aprioristicamente dado ou acabado, mas como *locus* no qual os atos de criar, escolher, explorar, ponderar, refletir, articular e pesquisar eram engendrados ao longo da própria criação da obra, algumas peculiaridades surgiram. A primeira delas foi a instabilidade ou impermanência, algo peculiar aos processos de criação artística que tantas vezes não se mostram claros, cristalinos ou lineares como a escrita acadêmica tradicional gostaria. Essa instabilidade foi evidente ao longo da criação coreográfica, mas foi também o que possibilitou articular e dar corpo a uma série de práticas e princípios pertinentes ao próprio ato criativo⁵, o que seria impossível fazer com uma abordagem restrita à revisão bibliográfica. Esse aspecto endereça justamente a pergunta crucial que, para Estelle Barret (2018, p. 162, tradução nossa), deve ser feita em todo projeto artístico norteado pela Prática como Pesquisa: “O que o processo em estúdio revelou que não poderia ter sido revelado por nenhum outro modo de investigação?”⁶

Contudo, fazer sentido, traçar percursos, conectar pontos, descobrir elementos e situar práticas em andamento não é um processo fácil, especialmente quando estamos mergulhados nessas práticas. Comunicar o que é importante, encontrar palavras minimamente adequadas às práticas é muitas vezes um percurso cheio de armadilhas: o olhar

de dentro, ao mesmo tempo em que pode oferecer *insights* relevantes e ricos para o campo artístico, também pode se mostrar turvo, viciado, ensimesmado ou pouco relacional. Nesse ponto, o diálogo e a colaboração com outros artistas e pesquisadores podem ser úteis, assim como o suporte de metodologias e métodos condizentes com cada prática artística peculiar.

Em termos de metodologia, ficava cada vez mais claro para mim que a Prática como Pesquisa seria a perspectiva mais adequada para assumir um processo criativo em andamento como pesquisa. Porém, qual ou quais seriam os métodos de minha pesquisa?

Essa era uma pergunta que me incomodava profundamente, pois eu não via relevância ou pertinência em definir previamente o caminho de algo que seria e deveria ser imprevisível, maleável, mutável. Eu estava em sintonia com a pergunta que fez o artista e pesquisador brasileiro Fábio Gatti em seu artigo sobre a formação da obra de arte como pesquisa. Eis a questão: “Se é a obra mesma – pois ela é forma – quem, com sua vida própria, definirá os caminhos pelos quais o processo de sua formação será efetuado, como então aplicar métodos preexistentes à sua existência ainda não figurada?” (Gatti, 2018, p. 2 e 3).

De modo consonante à pergunta de Gatti, perguntas sobre a compatibilidade entre métodos já formulados, muitas vezes por e para outras áreas de conhecimento, e empregados na pesquisa artística surgiram com força em Intensivo de Pesquisa oferecido pelo ADiE (Artistic Doctorates in Europe)⁷ em Chichester, Inglaterra, em junho de 2018, particularmente no grupo de trabalho intitulado *Practice-concept-method*, que integrei juntamente aos pesquisadores Ellen Jeffrey, Juliet Chambers-Coe e Matthias Sperling. Nossas discussões nos levaram a questionar o que é o método na pesquisa artística

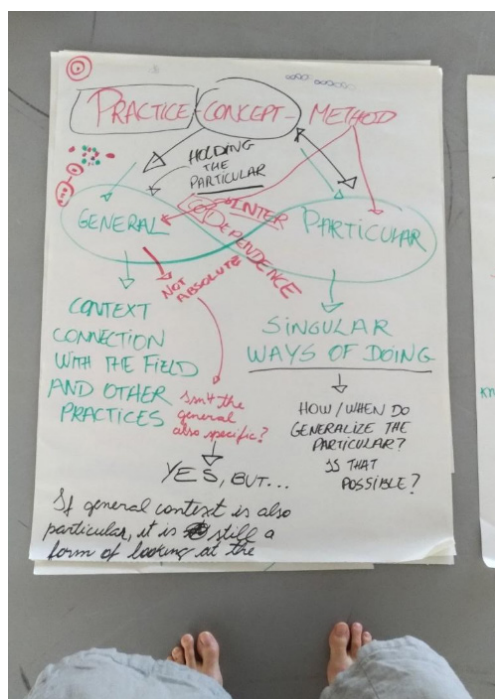
5 Princípios e exercícios elaborados/encontrados ao longo da criação de *Reversa* foram: estar entre o cultivo e a espera; respirar-meditar-improvisar; conexões sensoriais e imaginativas dos espaços corporais e deriva meditativa. Para maiores informações sobre cada princípio e prática, ver BARBOSA, Vivian Vieira Peçanha. *Entre o cultivo e a espera: caminhos para uma poética de permanência e transformação na dança*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019.

6 No original: “What did the studio process reveal that could not have been revealed by any other mode of enquiry?”.

7 Maiores informações em: <<https://www.artistic-doctorates.com/>>.

e como ele interfere no fluxo criativo e, por fim, no próprio resultado da pesquisa, o que incluiria, potencialmente, a produção de uma nova obra de arte (figura 2). Em minha experiência como docente e artista da dança inserida na universidade, percebo que muitos artistas, quando conseguem continuar produzindo arte no âmbito acadêmico, acabam se sentindo demasiado confinados, suas práticas criativas bloqueadas. Isto pode ocorrer especialmente quando há, em contextos como o do doutorado, a demanda por separar, categorizar, explicar e analisar, a partir de ferramentas dadas de antemão, uma atividade que não é linear e muito menos compartimentalizável (como um processo criativo), mas que pode ser demasiado complexa, situada, holística, irrepetível e, especialmente, imprevisível.

Figura 2 - Diagramas e anotações do Grupo de Trabalho *Practice-concept-method*. Intensivo de pesquisa do Artistic Doctorates in Europe (ADiE). Chichester, junho de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Em seu *The Artistic Turn: a manifesto*, as artistas e pesquisadoras Kathleen Coessens, Darla Crispin e Anne Douglas (2009), reconhecem a pro-

blemática relação entre investigação artística e pesquisa acadêmica a partir da constante tentativa de legitimação da produção de conhecimento em arte por meio do empréstimo mal resolvido de métodos de outras áreas:

Os métodos emprestados de outras disciplinas são frequentemente aplicados desajeitadamente à criatividade artística. Eles não conseguem criar um *insight* real; na pior das hipóteses, eles reduzem as artes ao que é demonstrável, enquanto aparentemente marcam com sucesso as caixas de protocolos ortodoxos em relação a questões de pesquisa, revisão de literatura, coleta e análise de dados (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 20, tradução nossa)⁸

Porém, o teor imprevisível dos processos de criação em arte não impede a articulação da prática por meio de outras formas de discurso (como o discurso acadêmico), mas demanda modos particulares de articulação, pertinentes à singularidade das práticas artísticas, e que podem ser descobertas ao longo do próprio fazer artístico. Como pontuou Ciane Fernandes (2013), em artigo que trata de possibilidades metodológicas de pesquisa em arte e, especialmente, em dança, “[...] 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” (p. 22). O que significa dizer que os caminhos podem ser encontrados no próprio caminhar, embora alguns mapas possam ser utilizados nesse percurso enquanto métodos abertos – como foi para mim o uso do Processo de Articulações Criativas de Midge-low e Bacon (2014) na criação de *Reversa*.

⁸ No original: “Methods borrowed from other disciplines are too frequently clumsily applied to artistic creativity. They fail to create real insight; at worst, they reduce the arts to what is demonstrable, while apparently successfully ticking the boxes of orthodox protocols with regard to research questions, literature review, data gathering and analysis”.

Processo de Articulações Criativas: um mapa aberto de indicações

Desenvolvido particularmente para colaborar no desenvolvimento da prática artística como pesquisa em contextos acadêmicos, mas também aplicado em outros contextos criativos e investigativos, o PAC - Processo de Articulações Criativas (Bacon e Midgelow, 2014) é um modelo que aponta atitudes e direções exploratórias em relação à prática na qual se está engajado. Tais direcionamentos são propostos, fundamentalmente, de modo que artistas tenham a autonomia de aproveitar do método o que melhor convém a cada estágio e característica de sua própria criação, com o intuito de se tornar mais fluente em sua própria prática.

O escopo do PAC enfatiza que conhecimentos tácitos, implícitos às práticas artísticas, precisam passar por um processo de depuração e superficialização para que sejam articulados, de forma mais acessível, tanto ao artista como a outras pessoas, por meio da nomeação de suas particularidades e do diálogo com outras referências, sejam elas práticas artísticas ou conhecimentos acadêmicos mais tradicionais. Tal articulação é feita desde dentro, a partir de indícios que o próprio percurso prático vai dando.

O PAC é, portanto, um modelo no qual quem experimenta, improvisa, cria, pode se apoiar para indagar seu próprio processo criativo, abrindo a escuta para diferentes facetas do processo, a fim de nomear e articular ideias e conceitos surgidos ao longo das práticas. Tem a ver com abrir a atenção ao que o processo criativo diz através de seis facetas, das quais o artista pode livremente lançar mão em momentos distintos de seu processo criativo: Abrir, Situar, Escavar, Levantar, Anatomizar e Externalizar.⁹ Cada faceta funciona por meio de indicações específicas que orientam a investigação e articulação de aspectos distintos do processo criativo, colaboran-

do para iluminar perspectivas diferentes sobre um mesmo objeto de investigação por meio do direcionamento do olhar para cada faceta.

Segue um pequeno resumo do que é sugerido em cada faceta do PAC, primeiramente em tópicos e em seguida um diagrama para melhor visualização do modelo (figura 3):

- **Abrir** – um convite a respirar, encontrar tempo e espaço para permanecer com o não-saber do processo criativo e para perceber-se em trabalho, notando o que surge em termos de sensação e pensamento;
- **Situar** – um convite a contextualizar a experiência, notando e anotando, situando-se enquanto pessoa e artista, situando a prática que se quer fazer e que se faz, as ferramentas e referências que se tem e o momento atual da prática;
- **Escavar** – um convite a fazer mais perguntas e tornar-se mais curioso sobre o que se faz ou para os caminhos que interessam, nomeando tudo o que se sabe no momento sobre temas, imagens, conceitos etc.;
- **Elevar** – um convite a olhar o que já descobrimos em nossas práticas sob várias perspectivas, em um intenso exercício de descrição daquilo que se tem, de maneira detalhada e específica;
- **Anatomizar** – um convite a testar e ampliar mais a prática, criando diferentes versões daquilo que se tem a partir de diferentes recursos e materiais;
- **Externalizar** – um convite para levar a prática, ou parte dela, para uma arena mais pública, em um momento de compartilhamento, o que permite um outro tipo de interação e fruição que pode continuar alimentando a criação artística.

9 No original: 'Opening', 'Situating', 'Delving', 'Raising', 'Anatomizing' and 'Outwarding' (Bacon e Midgelow, 2014).

Figura 3 - Diagrama das 6 facetas do PAC
(Bacon e Midgelow, 2014)



Fonte: arquivo pessoal.

O trânsito pelas facetas do PAC dependerá do desejo da artista em focar em questões específicas de seu trabalho, bem como na escuta para o que a prática pede naquele estágio em que se encontra. Por exemplo, pode não ser uma ideia tão interessante já iniciar um processo criativo trabalhando a faceta "externalizar": seria mais sensato aguardar algum nível de amadurecimento da criação antes de optar por um compartilhamento maior da prática. Ao mesmo tempo, pode ser muito interessante e até mesmo recomendável, retornar sempre à faceta "abrir", como as próprias criadoras do PAC sugerem.

Todas as facetas, à sua maneira, operam para proporcionar uma maior fluência nas práticas artísticas desenvolvidas, ou seja, uma maior capacidade de articular em palavras aquilo que se faz, embora as articulações no PAC também possam ocorrer por meio de imagens, sons, ou ainda, que haja momentos em que as nomeações não aconteçam e nem sejam tão encorajadas (como na faceta "abrir"). Além disso, as facetas têm o intuito de proporcionar um suporte para as eventuais crises ou "empacamentos", quando não sabemos para onde ir com o processo de criação, e o modelo faz isso

tudo primordialmente chamando atenção para o que acontece no corpo em um nível sensorial bastante sutil.

Um dos fundamentos do PAC é a prática de Focalizar (*Focusing*) do psicoterapeuta e filósofo norte-americano Eugene Gendlin. Em sua prática, Gendlin trata de assegurar tempo e espaço para que se perceba e descreva o "senso sentido" ou *felt sense*, isto é, para que se encontre palavras que, ao invés de julgar e interpretar a experiência, tratem de descrevê-la em suas sensações concretas no corpo. Isso colabora para a criação de uma "[...] sinergia entre o conhecimento somático e conceitual.", como explicam as autoras do PAC (Bacon e Midgelow, 2015, p. 61). Por exemplo, se estou explorando um exercício corporal específico e em certo momento da prática me percebo ansiosa, ao invés de nomear instantaneamente o conjunto de reações psicofísicas que já reconheço como sinônimos da palavra "ansiedade", trato de me ater à especificidade de cada sensação e suas implicações no corpo e nas ações que produzo. Dessa experiência, um dançarino pode reconhecer que, em determinado momento de sua prática a garganta fecha, a boca seca, a mão transpira ou os olhos vagueiam, e desse reconhecimento, surgir algum *insight* para ressignificar, explorar e desenvolver a prática em questão.

O que é, então, único sobre esse modelo é que ele tenta pôr em primeiro plano o corpo vivido, para dar voz a um saber corporificado e desenvolver uma consciência que acolha a maravilha do conhecimento que reside em nosso corpo praticante, dançante, performativo. Ele funciona a partir de um entendimento e da crença de que há muito que não somos e talvez não venhamos a ser capazes de conhecer e articular, mas que a tentativa de fazer isso anima tanto o que conhecemos quanto o que não conhecemos. Em outras palavras, é nos espaços "entre" que esse modelo nos convida a permanecer, a fim de permitir que algo mais surja (Bacon e Midgelow, 2014, p. 12, tradução

nossa).¹⁰

Portanto, embora reconheça os limites da articulação verbal das práticas, o PAC aposta na potência de empreender uma empreitada que se direcione a essa articulação, encorajando tanto a tomada de consciência de conteúdos que compõem o fazer como um posicionamento crítico em relação ao fazer que, caso não seja minimamente articulado, pode ficar relegado simplesmente ao âmbito do inefável, inacessível a maiores discussões. No entanto, o PAC propõe tal articulação não somente com a utilização de palavras, mas de imagens, desenhos e do próprio entendimento somático do que ocorre nas práticas corporais, o que ajuda a tornar o método menos prescritivo e mais sugestivo.

É por essa via que uma compreensão pessoal do PAC como um método aberto se faz, tanto para projetos artísticos acadêmicos como não acadêmicos. Ou seja, trata-se de um método que aponta, mas não impõe, princípios e possíveis caminhos a serem, ao mesmo tempo, tomados e descobertos. Tal compreensão pessoal foi corroborada em discussões no Grupo de Trabalho *Practice-concept-method* do qual participei em Intensivo de Pesquisa anteriormente mencionado, realizado em Chichester em junho de 2018, cuja programação incluiu workshop sobre o PAC com Jane Bacon e Vida Midgelow.

E foi nos debates do Grupo de Trabalho, junto aos artistas e pesquisadores Ellen Jeffrey, Juliet Chambers-Coe e Matthias Sperling e posteriormente compartilhados com os demais pesquisadores do evento, incluindo as criadoras do PAC, que pensa-

mos no método como uma maneira pela qual práticas e conhecimentos particulares se movem em relação a outros conhecimentos e práticas. Tal movimento pode ter como referência uma espécie de mapa que detalha, previamente, cada fase do caminho – como quando aplicamos um método estabelecido para investigar determinado tema, embora isso não exatamente nos previna de eventuais surpresas e mudanças de percurso – ou pode ser declaradamente inventado enquanto nos movemos – como quando, na criação artística, os achados (e perdidos) vão sugerindo desvios de percurso ou permanência com a descoberta de problemas, necessidades e novas estratégias e referências. Nesse Grupo de Trabalho, ficou evidente que o PAC pode ser lido como um método que fica entre esses dois lugares: ao mesmo tempo em que aponta e propõe, é receptivo à autonomia do pesquisador em seu uso, incentivando, justamente, as descobertas de caminhos à medida em que se caminha.

Considerando-se o PAC, então, como um mapa aberto de indicações, reconheço influências fundamentais do modelo em meu percurso – que incluem, obviamente, as orientações que pude ter com Vida Midgelow, co-criadora do método, e as atividades que pude desenvolver com ela. Tais influências ficam mais explícitas:

No reconhecimento da relevância do ato de nomear aspectos importantes das práticas particulares engendradas na pesquisa, elaborando seus conteúdos e delineando seus alcances, sempre que possível. A coragem de nomear os diferentes aspectos de minha prática (assumindo expressões como ‘estar entre o cultivo e a espera’, ‘respirar-meditar-improvisar’, ‘deriva meditativa’ e ‘estados inomináveis’)¹¹ surge, especialmente, nas orientações que tive com Vida Midgelow. Como dizem as criadoras do PAC, “Vir à linguagem é um processo significativo através do qual formas ex-

10 No original: “What is then unique about this model is that it attempts to foreground the lived body, to lend voice to an embodied knowing and to develop a consciousness that embraces the wonder of knowledge that resides in our practicing, dancing, performing body. It works from an understanding, and belief, that there is much we do not and may not be able to know and articulate, but that the attempt to do so enlivens both that which we do know and that which we do not. In other words, it is in the spaces ‘between’ that this model asks us to linger in order to allow for something more to emerge.”

11 Para mais informações sobre as articulações e nomeações que criei, ver capítulo 5 de minha tese de doutorado (Barbosa, 2019).

perenciais, materiais e emergentes de conhecimento podem ser trazidas ao primeiro plano, processadas e partilhadas.”¹² (Bacon, Midgelow, 2014, p. 16, tradução nossa);

No ‘Escavar’, faceta do PAC que nos convida a notar o que está de fato acontecendo na prática, tomando consciência de interesses e princípios que já estão presentes na prática, o que fiz através de extenso processo reflexivo e de registro de ideias após cada laboratório criativo e após exercícios de yoga realizados em casa, além de conversas com outros pesquisadores sobre temas relacionados ao meu processo criativo. Em ‘Abrir’, faceta que indica uma atitude de abertura, de ‘cair em si’, de dar tempo para estar no momento presente com o que quer que ele traga, o que se conecta a uma atitude de receptividade desenvolvida ao longo de meu processo criativo. Noto, especialmente, a sintonia das ideias de ‘abrir’ e ‘escavar’ com o que nomeei como ‘estar entre o cultivo e a espera’, princípio indicativo dessa atitude simultaneamente receptiva e rigorosa que norteou meu processo criativo e de pesquisa;

Na articulação de práticas particulares com outras referências e práticas estabelecidas, o que é sugerido na faceta ‘Situar’ do PAC, que aponta para o reconhecimento dos lugares dos quais partimos e as influências que tivemos ou temos. ‘Situar’ nos ajuda a reconhecer que nenhuma prática particular está isolada, mas é sempre contextualizada e estabelece aproximações conceituais com referências distintas;

No compartilhamento de explorações criativas e da própria obra coreográfica (faceta ‘Externalizar’ do PAC) como modo de continuar em processo, reconhecendo onde, como e com quem meu trabalho melhor dialoga e transformando a criação coreográfica a partir da apresentação de resultados parciais ou finais do processo de criação e do diálogo com o público;

Quero aqui destacar, no entanto, que não foi

de modo despropositado que o ato de nomear, de “vir à linguagem”, foi alocado em primeiro lugar nos tópicos acima. Nomear foi, de fato, crucial ao desenvolvimento da pesquisa através da efetiva articulação das práticas. Esse modo de nomeação aponta para uma certa aproximação com o que Erika Cunha C. R. Oliveira (2009) chamou de “metáforas de trabalho”. Em sua dissertação e, posteriormente, em parceria com seu orientador de mestrado, Renato Ferracini (2013), Erika denomina como “metáforas de trabalho” a linguagem utilizada entre artistas em sala de ensaio ou outros espaços, em aulas e processos criativos. O termo “metáfora de trabalho” diz respeito a saberes intuitivos que, por meio de inúmeras e evocativas imagens, incrementam a comunicação entre participantes nos processos criativos. Tais metáforas ressaltam a importância do conhecimento prático que está embutido nos modos de comunicação encontrados entre artistas e com elas podemos extrair um conhecimento que nasce da própria prática para potencializar a prática. Isso ocorre não através de uma tradução representativa da metáfora no corpo, mas da geração de uma potência corpórea ativada no acionamento daquilo que tal metáfora evoca em termos sensíveis (Ferracini, 2013, p. 44).

Em meu caso, o ato de nomear, tendo como influência direta o Processo de Articulações Criativas de Jane Bacon e Vida Midgelow, se destinou menos a potencializar a própria prática em um grupo e mais a comunicá-la e problematizá-la no próprio âmbito acadêmico, especialmente na escrita formal. Isto não se deu somente por influência do PAC, mas também pelo caráter mais solitário do processo criativo de *Reversa*. No contexto de um grupo teatral ou de dança, seus membros encontram terminologias singulares, que podemos chamar de “metáforas de trabalho” junto a Erika Cunha e Renato Ferracini, para colaborar no aprimoramento e investigação uns dos outros, de modo a criar, muitas vezes, um léxico próprio, característico daquele determinado grupo. Já nos princípios e exercícios nomeados por

12 No original: “Coming into language is a significant process through which experiential, material and emergent forms of knowledge can be foregrounded, processed and shared.”

mim no doutorado, o objetivo foi o de, em um primeiro plano, comunicar da melhor forma possível ideias práticas que permearam meu processo de criação, além de permitir a própria teorização de determinados aspectos do processo criativo. Em suma, embora eu brigasse enormemente com as palavras ao longo de toda a escrita, foi o difícil ato de nomear coisas, muitas vezes, aparentemente inomináveis para mim, o que possibilitou teorizar mais consistentemente a prática, sempre com a consciência de que as palavras dão conta apenas de uma parcela dessa prática. Ou seja, muito do que se revelou no processo experimental da pesquisa se deve, justamente, a esse ato de nomeação singular que encontrei nesse percurso.

Posso dizer, ainda, que a tomada de consciência sobre os elementos que ajudam a constituir cada prática criativa também incluiu a tomada de consciência sobre cada atividade de pesquisa desenvolvida. Isso me fez perceber que meu método incluía, além desse mapa de indicações que é o PAC, modos particulares de distinguir e conectar os atos de ler, escrever, dançar, meditar, respirar e documentar práticas e ideias.

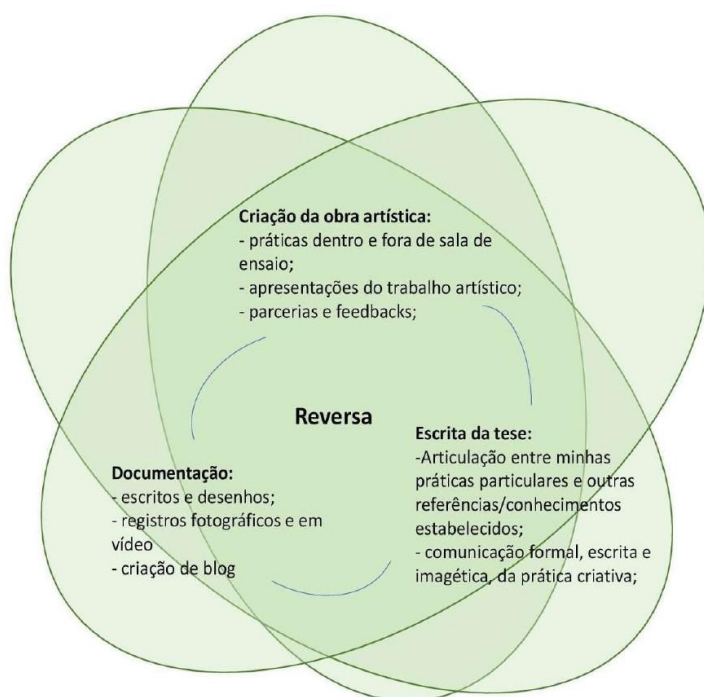
Interferências: prática artística, escrita acadêmica e documentação

A Prática como Pesquisa, enquanto metodologia, foi um norte que orientou a centralização da prática artística em minha pesquisa de doutorado. Mas o modo particular pelo qual isso foi sendo realizado ao longo de meu percurso tem a ver com o modo como atividades distintas de pesquisa interagiram entre si. Foi preciso operar com uma certa desierarquização das atividades que, embora tenham tido, cada uma delas, suas especificidades, espaços e demandas particulares, alimentavam umas às outras e modificavam umas às outras, trazendo à tona uma sensação concreta de continuidade entre as diferentes instâncias de pesquisa.

Esse jogo foi naturalmente acontecendo a partir de meu investimento nas práticas de escrita

formal (tese) e informal (em inúmeros cadernos e em um blog¹³); práticas de meditação e respiração dentro e fora de sala de ensaio; práticas de improvisação em movimento e de documentação ou registro de atividades em sala de ensaio (em fotografia, vídeo, som, desenhos e escritos); práticas de apreciação e reflexão sobre os registros feitos; práticas de diálogo e colaboração com outros artistas, pesquisadores e público em geral; isso sem mencionar as práticas triviais do cotidiano (como cozinhar, caminhar, tomar banho, ver um filme ou mesmo dormir) nas quais tantas conexões foram feitas inesperadamente. A influência de uma atividade na outra foi o que permitiu identificar elementos do processo criativo, desenvolver o próprio processo criativo e articular pensamento através do fazer. Essa interação, em que os diferentes âmbitos da pesquisa se distinguem e se mesclam pode ser visualizada no diagrama abaixo (figura 4):

Figura 4 - Interferências: prática artística, escrita acadêmica e documentação



Fonte: arquivo pessoal.

13 Aqui vai o endereço do blog, disponível em: <vianbarbosasite.wordpress.com>.

Exemplos dessa interação vão dos mais óbvios e explícitos aos mais sutis e intangíveis. Vão da assimilação de escritas informais na escrita formal acadêmica, passando pela interferência de referências acadêmicas na escrita informal, pela criação de discursos por meio de imagens geradas em desenhos ou fotografias, e chegando aos *insights* que conceitos geram na prática artística e que, do mesmo modo, a prática artística gera nos conceitos estabelecidos. Isso não quer dizer que cada uma destas atividades tenha se confundido nas outras. Em meu processo, os limites foram bastante claros, assim como as exigências de cada atividade (não reconhecer as especificidades de cada atividade resultaria, para mim, em não conseguir realizar nenhuma delas com a profundidade que eu desejava). No entanto, as impressões de cada uma dessas atividades permaneciam em meu corpo, que transitava por elas e as costurava em um jogo muitas vezes inesperado.

Aqui, tratar dessa interação entre atividades diversas de pesquisa acaba trazendo o tema da interação prática-teoria na PcP. Com Barret e Bolt (2018), vemos que em PcP é crucial a ideia de uma “dupla articulação entre teoria e prática”, definida quando “[...] a teoria emerge de uma prática reflexiva ao mesmo tempo em que a prática é informada pela teoria” (p. 29). De modo que uma aproximação real entre prática e teoria possa acontecer na pesquisa tanto através de práticas mais explicitamente teorizantes, por um lado e, por outro lado, por meio de teorias que, mesmo quando são de algum modo “estrangeiras” à prática engendradora, que possam surgir a pedido das práticas e de seus contextos. Isso faz com que a articulação das práticas em seu discurso crítico e criativo aconteça em uma via de mão dupla. Dá-se, então, um intenso exercício de lapidação, que envolve processos de construção e destruição, não somente do objeto de arte que se está a criar, mas da própria escrita que, por sua vez, passa a ser outra faceta da criação artística em andamento.

Considerações finais

É importante dizer que a Prática como Pesquisa é uma metodologia inclusiva de reflexões acadêmicas e conceituais consistentes. O diferencial é que, em PcP, há a indicação de um processo efetivo de focalização e, portanto, de valorização da prática na pesquisa, o que demanda repensar a escrita tanto como explicação da prática quanto como relato de experiência. Ao invés disso, penso que cada um dos aspectos e formas de apresentação compõem a pesquisa como facetas distintas e codependentes, e expõem, de modos diferentes, questões similares, inspirada pela ideia de ‘facetas’ que se apresenta no próprio Processo de Articulações Criativas e pela ideia de pesquisa multimodal.

Nessa perspectiva, há pertinência na visão de exegese apontada por Brad Haseman (2018) no texto *Rupture and Recognition: Identifying the performative research paradigm*. O professor e pesquisador australiano sugere uma compreensão alternativa da palavra exegese que, no âmbito da PcP, ao invés de ser entendida, simplesmente, como explicação ou interpretação de uma obra, passa a ser tomada como um guia para fora da complexidade do trabalho artístico. Esse movimento para fora, em meu ponto de vista, expõe apenas parcialmente, em lampejos, aquilo que constitui as atividades criativas e a própria obra de arte em sua complexidade, como o desembaraçar de fios que compõem o caos organizado de um emaranhado. Ao mesmo tempo, esse movimento “para fora”, ao desembaraçar os fios desse emaranhado criativo, também exige um movimento “para dentro”, no sentido de se exercitar a capacidade de olhar, reconhecer e nomear o que se faz. Foi a essa faceta complexa, parcial e lacunar da criação (mas ao mesmo tempo rica, desafiadora e enraizada nos elementos que por ora acesso de minha própria prática artística) que me voltei em meu doutorado, nas tramas de uma escrita acadêmica que se fundou em relações tecidas entre sala de ensaio, cadernos, livros, apresentações, conver-

sas, caminhadas, colaborações, orientações, meditações e computador.

Referências

ADLER, Janet. *Offering from the conscious body: the discipline of authentic movement*. Vermont: Inner Traditions, 2002.

BACON, Jane M.; MIDGELOW, Vida L. *Creative Articulations Process (CAP)*. Choreographic Practices, Practices, Northampton, v. 5, n. 1, p. 7-31, abr. 2014.

_____. *Processo de Articulações Criativas (PAC)*. Tradução: Eduardo Augusto Rosa Santana. Revisão de tradução: Pedro de Senna. In SILVA, C. R.; FELIX, D.; (et al). Resumos do 5o Seminário de pesquisas em andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC – ECA/USP, p. 55 -71, 2015.

BARBOSA, Vivian Vieira Peçanha. *Entre o cultivo e a espera: caminhos para uma poética de permanência e transformação na dança*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019.

BARRET, Estelle; BOLT, Barbara. *Practice as Research: approaches to creative arts enquiry*. London/New York: I.B.Taurus, 2018.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The Artistic Turn: a manifesto*. Leuven: Leuven University Press, 2009.

DEPRAZ, N., VARELA, F. J., and VERMERSCH, P. *The gesture of awareness: an account of its structural dynamics*. In Investigating Phenomenal Consciousness: New Methodologies and Maps, ed M. Velmans (Philadelphia, PA: John Benjamins), 2000.

FERNANDES, Ciane. *A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa*. In RODRIGUEZ, Ana Maria [et al.]. ABRACE: arte, corpo e pesquisa: experiência expandida. ABRACE, Gráfica e Ed. O Lutador, Belo Horizonte: 2015. (Memória ABRACE)

_____. *Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística*. Revista Dança, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2013.

GATTI, Fábio. *A formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018 Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos>>.

HASEMAN, Brad. *A Manifesto for Performative Research*. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue Practice-led Research (no. 118), 2006, pp. 98-106.

_____. *Rupture and Recognition: Identifying the Performative Research Paradigm*. In BARRET, Estelle; BOLT, Barbara. Practice as Research: approaches to creative arts enquiry. London/New York: I.B.Taurus, 2018. pp. 147-158.

MOREIRA, Daniel A. *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

NELSON, Robin. *Practice as Research in The Arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

OLIVEIRA, Erika Carolina Cunha Rizza de. *Diálogos entre o butô e a Dança Pessoal*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2009.

ZAHN, Rachel. *Francisco Varela and The Gesture of Awareness: a new direction in cognitive science and its relevance to the Alexander Technique*. The 7th International Congress of the F. M. Alexander Technique, Oxford, England, August 2004, pp. 16-22.

Recebido: 05/08/2024

Aceito: 08/10/2024

Aprovado para publicação: 17/10/2024

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

This is an open-access article distributed under the

terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.