



ARTISTAS INVITADOS



PERFORGRAFIAS: PULSÕES ESPACIAIS SOMÁTICO-PERFORMATIVAS

**Por/com Ciane Fernandes
Imagens de Márcio Ramos**

Resumen

El texto investiga como la inte(g)ración somática entre ser y medio ambiente natural, en el performance-escultura YO SOY CASA (2012), es perpetuada a través de la fotografía en 137 Perforgrafías, por Ciane Ramos y Márcio Fernandes (Salvador - BA, 2012). En este proceso, la fotografía pasa a ser performática, ultra pasando el registro o la representación del movimiento corporal para ser en si misma (e)moción. A través de la articulación entre diferentes conceptos de autores como Rudolf Laban, Thomas Hanna, Martin Heidegger, José Gil, Peggy Phelan e André Lepecki, proponemos que lo que caracteriza el performance, primariamente, no es la presencia (del performer o del público), el acontecimiento en el tiempo, o su registro a través de un medio tecnológico (en movimiento o no), pero si pulsaciones espaciales que atraviesan y conectan todos los niveles somáticos en performance, de allí somático-performativos.

Palabras-Llave

Perforgrafia, educación somática, Estado Somático-Performativo, pulsación espacial, ecología somática.

Resumo

O texto investiga como a inte(g)ração somática entre ser e meio ambiente natural, na performance-escultura EU SOU CASA (2012), é perpetuada através da fotografia em 137 Perforgrafias, por Ciane Ramos e Márcio Fernandes (Salvador - BA, 2012). Neste processo, a fotografia passa a ser performática, ultrapassando o registro ou a representação do movimento corporal para ser em si mesma (e) moção. Através da articulação entre diferentes conceitos de autores como Rudolf Laban, Thomas Hanna, Martin Heidegger, José Gil, Peggy Phelan e André Lepecki, propomos que o que caracteriza a performance, primariamente, não é a presença (do performer ou do público), o acontecimento no tempo, ou seu registro através de um meio tecnológico (em movimento ou não), mas sim pulsões espaciais que atravessam e conectam todos os níveis somáticos em performance, daí somático-performativos.

Palavras-Chave

Perforgrafia, educação somática, Estado Somático-Performativo, pulsão espacial, ecologia somática.

“Este era o centro do trabalho [de Laban] ... diferentes estilos de movimento. Quando ele via uma pessoa, ele imediatamente tinha este tipo de ‘sentimento total’. Ele começava a trabalhar naquela pessoa a partir daquele sentimento. ... Laban não estava explorando apenas o movimento per se, mas os fatores expressivos que estavam intimamente relacionados às aquelas energias e a fatores espaciais”.
(Bartenieff in RUBENFELD 1995, 224-5, 230)

Neste texto, discuto algumas questões relacionadas ao processo criativo da performance-escultura EU SOU CASA (2012), a partir do ensaio 137 Perforgrafias, por Ciane Ramos e Márcio Fernandes, parte da exposição do IX Colóquio Franco Brasileiro de Estética: Imagem e corpo Performativo, que aconteceu em setembro de 2012 na Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Este texto foi criado a partir da provocação do curador e performer Prof. Dr. Ricardo Biriba para essa exposição:

Os registros – fotografia, textos, ensaios, desenhos, pinturas, vídeos, etc. – da arte corporal – performances, happenings, rituais, ações, etc. – podem ser formas de se interrogar sobre a sua própria capacidade de compreender que por detrás destes atos “auto-reflexivos”, indiferentes aos critérios de gosto e de prazer estético, se evidenciam novas formas de “expressão estética”. A leitura destes eventos revelam a diversidade de gestos e de atitudes, que pareciam não se poder jamais serem apreciados que no momento mesmo da ação. Então, como questionar o corpo e avaliar o seu alto poder contagiante e performativo quando justamente o corpo do artista – o performer – se faz ausente? As suas imagens, o que restam hoje destes atos, imagens de um instante do performer, congeladas, possuem elas a capacidade de restabelecer a carga sensorial original? A imagem fixa, a fotografia da performance, é ela uma reinterpretção visual através do gesto fotográfico? A performance transformou a fotografia ou a fotografia ampliou os sentidos da performance? Entender esta transformação e todas estas questões são portanto perceber, que a performance artística necessita mais do que nunca de pesquisas e de estudos aprofundados no campo da filosofia, antropologia, sociologia, semiótica, teoria da arte e tantos outros, para elucidar suas distintas formas de expressão, suas práticas performativas, seus processos de criação, diálogos, confrontos e encontros que se permitem nas relações interdisciplinares.

(BIRIBA, 2012)

O processo de 137 Perforgrafias e EU SOU CASA fazem parte do projeto de pesquisa Corpo, Ritmo, Imagem: A criação coreo-videográfica transcultural, em desenvolvimento desde março de 2010, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador BA, Brasil, com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A proposta inicial do Projeto de Produtividade em Pesquisa era de integrar o método do Movimento Autêntico,¹ a transculturalidade e o vídeo-documentário, através da Análise Laban/Bartenieff de Movimento (LMA) e da dança-teatro.

Ao longo dos últimos dois anos e meio de pesquisa, o projeto passou a focar a relação com o meio ambiente, em especial a integração somática com/na natureza, em processos criativos intercambiáveis entre cena e escrita, e eventos científicos,² articulando ensino, pesquisa e extensão. As sessões em grupo, com alunos regulares de diversas unidades da UFBA – principalmente pós-graduação, mas também graduação - bem como alunos especiais e convidados, foram realizadas na maioria

das vezes em espaços abertos, naturais e públicos, alguns de acesso restrito. Em 2010, utilizamos a área restrita do Jardim Zoológico Getúlio Vargas, em Salvador-BA, que consiste em uma mata de visitação proibida ao público. Já em 2011 e 2012, realizamos diversas viagens de campo em áreas da Chapada Diamantina (BA), como reservas ecológicas, florestas, espaços rochosos, cachoeiras, rios e lagoas, além de locais urbanos de Lençóis BA, como feiras e prédios abandonados.
(FERNANDES, 2012)

Este enfoque ambiental iniciou-se durante meu pós-doutorado (2009-2010), sob orientação do documentarista Prof. Dr. José Francisco Serafim (FERNANDES, 2010). Na proposta, associei Movimento Autêntico, vídeo-documentário e Vivência Somática (LEVINE, 2000) na criação em dança-teatro, analisando a transição entre um ambiente íntimo, fechado, reservado e solitário, até ambientes naturais abertos, total ou parcialmente reservados (FERNANDES, 2011). A partir desse processo, criamos o solo GEBO –Runa da Parceria (2010), de 20 minutos de duração,³ e um documentário de 50 minutos, realizado na reserva ecológica Mandassaya, com filmagem de Uirá Meneses e edição de João Rafael Neto⁴.

1. Movimento Autêntico (Authentic Movement) é um método de arte-terapia desenvolvido por Mary Starks Whitehouse (1910-2001) nos anos de 1950 e 1960, após estudar com Mary Wigman, colaboradora de Rudolf Laban, fundador da dança-teatro. O método do Movimento Autêntico associa dançar de olhos fechados e sem música, seguindo o impulso interno do aqui e agora, à troca de feed-back entre parceiros (“realizador” e “testemunha”) (PALLARO 1999, 2007).

2. Vide textos relativos ao evento II Encontro de Estudos em Movimento: Criatividade, Ser e Cura (Salvador, outubro de 2011) em: FERNANDES, Ciane e BENÍCIO, Eliene, org. Revista Repertório Teatro & Dança (Tema Movimento, Criatividade e Cura). Ano 15, n.18 (2012.1). Salvador: PPGAC/UFBA. www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro

3. Estreia cênica em abril de 2010, no evento Across the Threshold: Creativity, Being and Healing (Duke University, E.U.A.). Vide fotos da apresentação em: <http://www.alechimwich.com/Dance/ciane-fernandes/>.

4. O documentário foi apresentado na I Mostra de Performance de Salvador, Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes da UFBA, maio de 2011, sob curadoria de José Mário Peixoto. Imagens: <http://www.youtube.com/watch?v=oniJoVwLCPY> e www.corpoabertoefechado.blogspot.com

A partir do Movimento Autêntico e suas leis de/em movimento, expandimos para a relação com o ambiente, enquanto o vídeo-documentário, curiosamente, nos guiou para a fotografia. A expansão da proposta inicial demonstra um *modus operandi* dinâmico, tão criativo e imprevisível como a própria arte. Ou seja, a cada dia, a metodologia da pesquisa se contamina de seu “objeto”, que passa a ser sujeito organizador, aliás, des/reorganizador de um “sentimento total”. Este texto busca aproximar-se desta noção labaniana que dissolve categorias e conecta arte e vida em um processo de “mudança permanente” – paradoxo-eixo da pesquisa criativa, aliás, “co-criação” (corpo-ambiente, realizador-testemunha, dançarino-fotógrafo – todas intercambiáveis e simultâneas). partir do Movimento Autêntico e suas leis de/em movimento, expandimos para a relação com o ambiente, enquanto o vídeo-documentário, curiosamente, nos guiou para a fotografia. A expansão da proposta inicial demonstra um *modus operandi* dinâmico, tão criativo e imprevisível como a própria arte. Ou seja, a cada dia, a metodologia da pesquisa se contamina de seu “objeto”, que passa a ser sujeito organizador, aliás, des/reorganizador de um “sentimento total”. Este texto busca aproximar-se desta noção labaniana que dissolve categorias e conecta arte e vida em um processo de “mudança permanente” – paradoxo-eixo da pesquisa criativa, aliás, “co-criação” (corpo-ambiente, realizador-testemunha, dançarino-fotógrafo – todas intercambiáveis e simultâneas).

A noção de um “sentimento total” ou uma *gestalt*, é fundamental às práticas denominadas de Educação somática – dentre elas os Fundamentos Bartenieff do Sistema Laban/Bartenieff. Soma vem do termo grego “*Somatikos*” ou “corpo vivido”, reinterpretado por Thomas Hanna (1976) como corpo experienciado internamente, em integração corpo/mente: “Organismos vivos ... têm uma ordem movente e uma lei deles mesmos ... Eles são um processo integral e ordenado de elementos incorporados que não podem ser separados quer seja do passado evolutivo ou do futuro adaptativo” (HANNA, 1976).

Assim, na educação somática, o ser humano é considerado em todos os seus aspectos, de maneira integrada, enquanto que o aprendizado é baseado na experiência pessoal e relacional em conexão com o todo:

O que é crítico para a compreensão destas percepções [de movimento] é que elas sejam compreendidas como um



todo – sem fragmentação. Mudança em qualquer aspecto muda a configuração total. Obviamente, a experiência do ser como um todo transcende a consciência de partes específicas, mas compreender as partes ajuda-nos a recriar o todo, a reanimar sua mobilidade e brincar/jogar harmoniosamente com um ambiente continuamente mudando.

(Bartenieff in BARTENIEFF e LEWIS, 1980, x)

Não é à toa que as autoras Irmgard Bartenieff e Doris Lewis intitularam o livro citado - um dos principais guias da educação somática – de Movimento Corporal: Adaptando-se ao Meio Ambiente.

O espaço, neste caso, não é um arcabouço simplesmente físico e geográfico onde nos localizamos. Trata-se de um meio ambiente ativo, dinâmico e estimulante, que existe dentro e fora de nós. Sabe-se, por exemplo, que as células do corpo humano definem sua função no todo do organismo de acordo com sua localização e posição no tecido ou estrutura anatômico-fisiológica. O espaço dinâmico - enquanto campos de força - é qualidade *si ne qua non* para nossa existência e desenvolvimento da consciência (sempre relacional). A percepção de si mesmo e a criação de relações só são possíveis através deste local existencial, desta conexão entre o ser humano e a natureza que o abraça. Para Watsuji, “viver na natureza como espaço do mundo-vida ... é o modo mais fundamental do ser humano” (YUASA, 1987, 38).





A partir da associação da educação somática e da performance, no que venho denominando de Abordagem Somático-Performativa, questões contemporâneas pertinentes ao ser humano em relação ao meio ambiente (ecologia e sustentabilidade), à educação, à cura, à identidade, à coletividade etc. são exploradas, recriadas e integradas esteticamente, numa cultura do “tornando-se”.

(WILLIAMS, 1996, p.72).

Na Somaestética,⁵ Shusterman (2008), associa ética e estética, assim como apontou a performer Laurie Anderson: “ética é a estética do futuro” (1993). O desenvolvimento sustentável e a gestão ambiental são temas altamente relevantes, bem debatidos no cenário mundial e que merecem a atenção do performer e pesquisador contemporâneo, numa postura ético-estética.

5. Enquanto a Somaestética é fundada na filosofia, a partir da Técnica Alexander de Educação somática, a Pesquisa Somático-Performativa é fundada nas artes cênicas, numa abordagem MIT-disciplinar (Multi-Inter-Trans ou MIT, FARIAS, 2012) a partir do Sistema Laban/Bartenieff.



A Abordagem Somático-Performativa é inerente e necessariamente ecológica. O conceito de soma claramente diz respeito direto ao meio ambiente em seus diversos aspectos, envolvendo questões de ecologia e sustentabilidade. Estas vêm sendo abordadas e criticadas por diversas performances ao longo das últimas décadas (WARR e JONES, 2000; LACY, 1995). Como nos alertou Suzanne Lacy (1995, p.128):

Precisamos que os artistas nos guiem através de respostas sensuais, cinestésicas, pela topografia, nos levem a uma arqueologia e ressurreição da história social baseada na terra, nos tragam múltiplas leituras de lugares que signifiquem coisas diferentes para pessoas diferentes e em tempos diferentes. ... Para retornar à noção de lugar, a arte não pode ser uma invenção centralizadora e enraizadora a menos que o próprio artista seja centrado e enraizado. Isto não significa dizer que os alienados, os desorientados, os nômades (por exemplo, a maioria de nós) não possa fazer arte. Mas algum lugar portátil deve repousar em nossas almas.

(LACY, *ibidem*, p.128)

Esse “lugar portátil” é a busca de 137 Perforgrafias, por Ciane Ramos e Márcio Fernandes, bem como da performance-escultura EU SOU CASA, obra em processo. Em setembro de 2012, realizei experiências de imersão corpo-natureza sem divulgação prévia, em locais abertos com baixa circulação de pessoas, com fotos de Márcio Ramos. Os locais foram escolhidos por afinidade somática, seguindo meu impulso interno de diluição e(m) movimento no espaço, em uma variação ambiental do método do Movimento Autêntico (que em geral é realizado em estúdio fechado). A partir da pausa como momento de reconexão e integração somática (Pausa Dinâmica em LMA), movo-me e sou movida pela Sabedoria Celular, em sintonia com o todo (HARTLEY, 1995; NAGAMOTO, 1992).



Podemos associar o Movimento Autêntico, cuja denominação inicial era de Movement-in-depth (movimento em profundidade. Whitehouse in PALLARO, 1999), com o conceito de Gelassenheit (abandono-serenidade, estado atento de deixar ser. HEIDEGGER, 1966)⁶ que, por sua vez, vincula-se ao de ecologia profunda (ANTOLICK, 2003). Enquanto o tempo produtivo compartimentaliza ser e ambiente, comprimindo-os em prol de resultados quantitativos, uma “ecologia somática” (HANNA, 1976) estimula variações qualitativas imprevisíveis com/no espaço, ao que Laban chamou de Antrieb ou impulso interno, pulsão ou effort.

Este termo vem sendo traduzido como “esforço” (LABAN, 1978), porém sem significar sacrifício e produção adestradora

do corpo, e sim combinações entre diferentes graus de qualidades expressivas, entre condensadas (controlado, forte, direto e acelerado) e entregues (livre, leve, indireto e desacelerado). É justamente “sem esforço” (PIEPER, 2009) que despertamos e ativamos nosso irrestrito espectro de esforço expressivo com/no ambiente. Assim, neste processo criativo, procuro e exploro a sensação de sentir-me em casa (de fato, “sentir-me casa” em mim mesma) em cada local diferente.

Da mesma forma, a pulsão dessa performance pode reverberar em diferentes mídias, as quais passam a SER CASA de suas próprias forças. Este é o caso específico da fotografia, que ultrapassa o registro ou a representação do movimento corporal, para ser em si mesma pulsão, (e)mocção. Determinadas características

específicas do movimento, enquanto energia no espaço, parecem organizar-se segundo princípios dinâmicos, únicas a cada célula de/em movimento, e que tendem a se perpetuar em seus diversos desdobramentos – a priori mídias fixas – que passam também a ser dinâmicas. Este percurso de contaminação pulsional é infinito e, além disso, é também uma via de mão dupla. Ou seja, o desdobramento pulsional (no caso, fotográfico) também pode inspirar uma coreografia sempre nova, baseada num padrão dinâmico. Esse é o sentido mais marcante de EU SOU CASA: encontrar padrões mutantes de pulsão espacial que se multiplicam de mídia em mídia, local a local, definindo-se justamente como o outro de si mesmo, desdobramentos que paradoxalmente confirmam a origem ao transformá-la.



Isto pode ser observado, também, em algumas tendências cênicas de denominação distinta, que apresentam aspectos fundamentais semelhantes. Desde 1989, quando iniciei minha carreira artística, meus trabalhos vêm sendo categorizados como performance, performance art, dança, dança-teatro e, mais recentemente, teatro pós-dramático. Devido à minha formação específica em Análise Laban/Bartenieff de/em Movimento, e minha influência pelo trabalho de Pina Bausch, tema de meu doutorado (1995), tenho denominado minhas obras de “dança-teatro”, porém aceito também todas as denominações acima. Tra(n)çarei a seguir alguns paralelos entre algumas dessas vertentes, em busca de seus padrões de pulsação espacial, ou seja, elementos comuns auto-organizados que remontam a uma origem futura

imprevisível, sempre em processo. O termo “dança-teatro” advém do trabalho do pioneiro Rudolf Laban (1879-1958) que, no começo dos anos de 1920, usou-a para denominar a “dança” como uma forma de arte independente. Paradoxalmente, esta forma autônoma era criada a partir de improvisações interartísticas (OSBORNE 1989, p.90), segundo leis do movimento - qualidades dinâmicas (Eukinetic) na Harmonia Espacial (Choreutik) em nuances de força e tensão:

...ritmo é experienciado pelo dançarino como plástico (tridimensional). Ritmo é para ele não uma duração de tempo dividida por acentos de força como se tenta interpretar este conceito na música. Ritmo é a lei do gesto, de acordo com o qual ele se procede uma vez de maneira mais fluentemente e outra vez

menos fluentemente, em sua sequência no espaço dentro de uma sequência de tempo (duração). Como um resultado, tensionar e destensionar (relaxar) originado dentro do todo do corpo são nuances de força. (LABAN, 1921, p.55) .

6. Martin Heidegger reinterpreto o termo usado por Meister Eckhart como o “espírito de disponibilidade diante do que é, o qual nos permite simplesmente deixar as coisas serem em qualquer que seja sua incerteza e seu mistério.” http://en.wikipedia.org/wiki/Heideggerian_terminology. Consultado em 05 de outubro de 2012.

Historicamente, a dança-teatro cruzou caminhos com a performance art, tanto no Cabaré Voltaire de Zurique, onde alunos de Laban participavam de performances dadaístas (MELZER, 1994), quanto no final dos anos de 1960 em New York, onde Pina Bausch estudou e se apresentou em várias companhias de dança (PARTSCHBERGSOHN, 1988). Desde o início do século XX, dança, dança-teatro, performance e performance art, como também o teatro físico e o teatro pós-dramático, vêm se desenvolvendo de forma fluida em contaminações e pulsões. Entre pausa e movimento, entre experiência e arte esses gêneros são fundados em nuances de força. Questões formais, técnicas ou de processo podem diferenciá-las. No entanto, elas dividem uma questão ontológica fundamental com a própria vida (em todas as suas manifestações): a pulsão do mo(vi)mento. A força destes gêneros de arte está em sua efemeridade:

Sempre se pensou a efemeridade da dança como um defeito ou um handicap relativamente às outras formas de arte. ... Ao mesmo tempo que apresenta uma sucessão de movimentos visíveis do corpo, toda dança cria um fundo de movimento desaparecente [mouvement disparaissant] que só ele torna possível o surgimento das formas e a sua visão “efêmera”. Neste sentido – de uma efemeridade construída, que é própria de toda a dança -, não há forma efêmera a não ser sobre um fundo de desaparecimento. Por outras palavras, o desaparecimento, “o invisível”, a “não-inscrição” constituem espécies de ecrãs virtuais, de coreografias negras que acompanham necessariamente qualquer seqüência deliberada de movimentos dançados.

É uma coreografia do tempo, como o avelho da coreografia do movimento.

(GIL, 2001, p.202)

Também a conexão entre um evento (de dança, performance, dança-teatro etc.) e sua imagem filmada pode ser feita a partir de um fundamento comum – o movimento. Obviamente, não se trata de um movimento presente, e sim documentado. No entanto, podemos também considerar o ato da filmagem como performance, e o documentário como pulsação, perpetuando a performance ao invés de referir-se a ela:

[N]osso senso de presença, força e autenticidade destas peças [de performance art] deriva não de tratar o documento como um ponto de acesso referencial a um evento passado, mas de perceber o documento em si mesmo como uma performance que reflete diretamente o projeto ou a sensibilidade estética do



artista e para o qual nós somos o público presente.

(AUSLANDER 2006, 9).

Segundo Peggy Phelan (1993), performance é aquilo que acontece no presente, de forma irrepitível, irreproduzível. Ao considerarmos o vídeo-documentário de uma performance em si mesmo uma performance, estamos redefinindo este gênero (e demais gêneros efêmeros) como evento em movimento, independente da presença física. Ou seja, performance deixa de ser vinculada ao corpo presente e passa a ser associada a pulsões orgânicas ou não, no espaço-tempo, em qualquer que seja a mídia dinâmica.

No entanto, a fotografia a priori não possui movimento e, pelo contrário, registra um momento subitamente passado. Ou seja, a fotografia registra exatamente a efemeridade, a performance como perda. Enquanto as

artes visuais – em especial a fotografia -, guardam um momento que passa a ser um objeto de mercado, a performance “não salva nada; apenas gasta. ... [P]erformance art é vulnerável a cargas de desvalorização e vazio. Performance indica a possibilidade de reavaliar aquele vazio; este potencial lhe dá seu limite oposicional de distinção” (PHELAN, 1993, p.148).

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

acontecer sem a dança. (LEPECKI 2004, 132, 134, 137)

Assim, a fotografia seria quase um atestado de óbito da performance, legitimando sua existência (passada), justamente como inexistência (presente). Fotografar, assim como escrever, é uma tentativa de preservar o evento, o que necessariamente o altera (PHELAN, 1993, p.148). Em meio a e através de padrões de mudança, escrevemos rumo ao desaparecimento e à subjetividade, ao invés de buscando preservar o movimento. Ou, como diria Andre Lepecki, escrevemos com dança, ao invés de sobre dança (LEPECKI, 2004, p.103). É justamente ao longo da efemeridade que reside a força da performance e demais gêneros performativos:

Ao enfatizar desaparecimento como/na origem do discurso, e por remover a presença como pré-requisito para ‘conhecimento’, seus (diferentes) usos do que poderia ser definido como traço derrideriano emerge como aquilo que permite a possibilidade de escrever ao longo (ao contrário de ‘contra’) da efemeridade... não é apenas o objeto (a dança) que está em movimento; o escritor, o observador, o espectador, também não está nunca, jamais, fixo... a dança não pode acontecer sem a escrita, assim como a escrita não pode acontecer sem a dança. (LEPECKI 2004, 132, 134, 137).

Em EU SOU CASA, a fotografia se revelou como processo performático fundamental justamente na perpetuação desse modus operandi dinâmico da obra coreográfica. Daí o nome perforgrafia, e a troca dos sobrenomes entre dançarina e fotógrafo (Ciane Ramos e Márcio Fernandes), que também levou em consideração minha total

imersão no ambiente arbóreo. Utilizo aqui a palavra “dançarina” para diferenciar nossas funções a priori, pois, de fato, ambos somos performers. Além disso, na ocasião, para exercer sua função perforgráfica, Márcio Ramos se movimentava muito mais do que eu, com grandes deslocamentos e por vezes saltos no espaço acidentado, com rochas, água e terra em vários níveis.

Isto pode ser verificado na sequência das 137 fotos, que dão a impressão de haverem vários fotógrafos ao meu redor, cada um observando movimentos ou pausas de um ângulo diferente, com diferença de apenas alguns segundos. Também, na sequência das 137 fotos, podemos verificar uma quase seleção de momentos de estados transitórios, em variações rítmicas entre aquele “mais fluentemente” e “menos fluentemente” (LABAN, 1921), caracterizando o que tenho chamado de Estado Somático-Performativo.

Se a invenção da fotografia disparou o processo de aceleração na revolução industrial (SANTAELLA, 2012, p.61), é justamente a partir dela que hoje podemos desacelerar e criar uma estética do sensível. Em 137 Perforgrafias, a ausência do público, a presença dinâmica do fotógrafo e a despretensão quanto a um espetáculo, possibilitaram dilatar o tempo e fazer conexões sensoriais com o ambiente, diluindo e redefinindo minha percepção de mim mesma no/com o meio. Por isso a coreografia criada a partir de e com essas imagens recebeu a denominação de “performance-escultura”.

Ao posarmos para uma fotografia em família ou com amigos, tantas vezes nos alertam: “Pode mexer, é filme!” Então nos movemos com certa dificuldade, buscando

a já perdida espontaneidade. Assim como o olhar controlador das autoridades em nossa infância e, posteriormente, do convívio social, a observação registradora da câmera (de vídeo ou de fotografia) provoca a representação (social). Nosso interesse está no quando e, principalmente, como a fotografia passa a ser não apenas o registro de um momento efêmero sem retorno, mas principalmente o estímulo e a possibilidade de retorno a um futuro latente de espontaneidade e honestidade. Ou seja, como a conexão em “nuances de força” entre os performers (dançarino e fotógrafo) no/com o todo do ambiente atinge um grau de sutileza e integração entre pausa e movimento, num processo rítmico vivo, transformando um registro fotográfico em uma perforgrafia.

Diferente do vídeo, a fotografia enfatiza a pausa, mesmo que o corpo esteja em movimento. Ao transformarmos uma fotografia em uma perforgrafia, desvinculamos performance não apenas da presença real (como fizemos no caso do vídeo), mas também do movimento constante. Performance passa a ser associada a nuances de força não apenas percebidas e registradas mas, de fato, provocadas pela pausa (do corpo, da foto, do espectador etc.). A presença da performance se constitui de forma infinitamente mutante, através da perpetuação da energia, em padrões de força no espaço - compreendido como pulsão e vibração intra, inter e transcelular (mineral, vegetal, animal, humana, atmosférica, planetária, galáctica, cósmica).

Enquanto um documento com foto comprova nossa identidade no contexto social, a perforgrafia desconstrói essa identidade em busca de uma espontaneidade pós-civilizatória. A

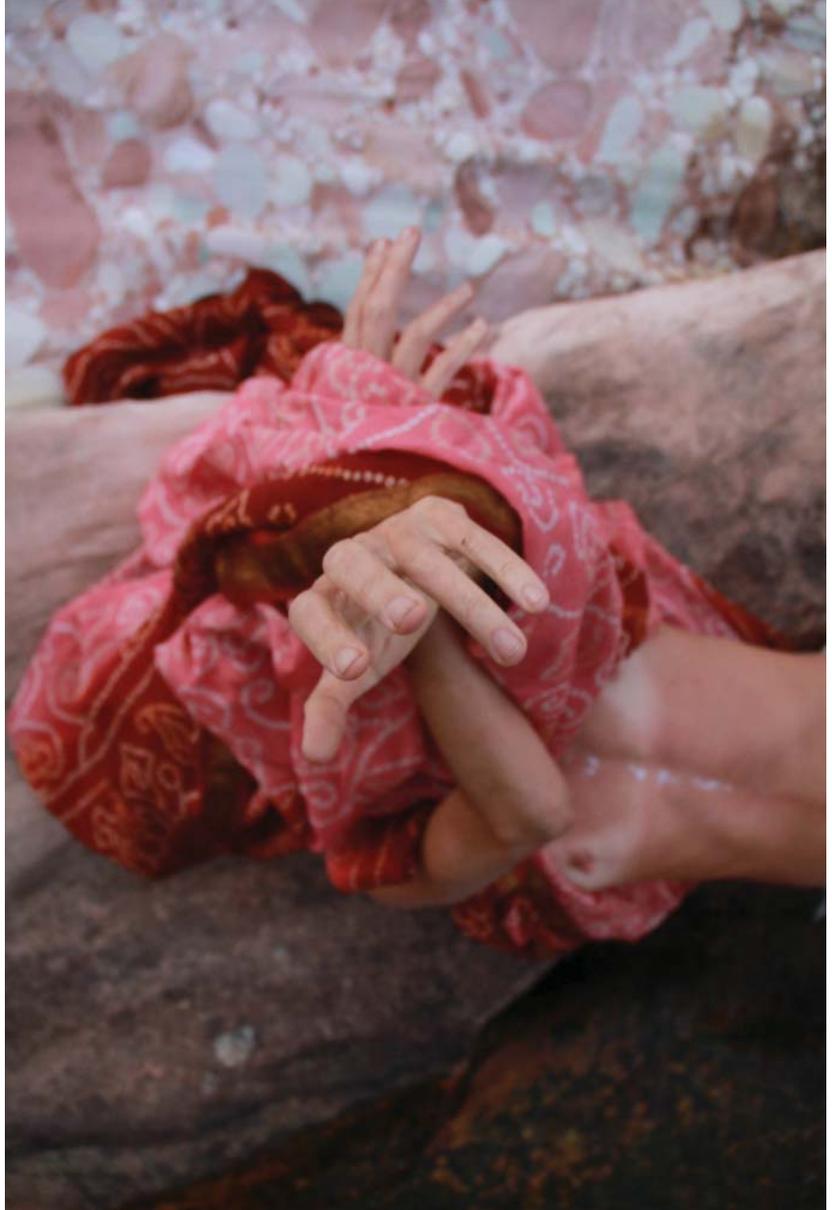


perforgrafia desconstrói também a noção de um ideal normativo de espontaneidade, abrindo infinitas possibilidades somáticas de inte(g)ração, reconectando-nos com “uma certa honestidade” (Pina Bausch in SCHMIDT, 2000, p.9). A perforgrafia questiona a arte como construção cultural, e propõe um desnudamento ou “Retorno ao Real” (FOSTER, 1996). Como nos esclarece José Gil (1988), é justamente a partir de uma dissolução da imagem do corpo – tão cara às artes cênicas e à dança em especial – que podemos promover um reencontro criativo com uma identidade dinâmica imprevisível e muitas vezes distinta daquela que nos acostumamos a ter de nós mesmos:

Os inconvenientes da noção de imagem do corpo derivam em primeiro lugar do facto de ela não ser apreensível senão como sintoma, como representação e sentido. Ora, trata-se não de conduzir, no processo de cura, a um eu-corpo, a um “corpotal”, a uma “imagem reunificada do seu corpo” ou à “unidade da sua imagem do corpo”, ou ainda a uma vivência e a um reconhecimento da unidade do corpo, mas, precisamente, de conseguir dissolver a vivência do corpo no jogo, simbólico-real, do reenviar do corpo às coisas; alcançar não a presença a si do corpo, mas obtê-la dissolvendo-a, refractando essa presença na presença dos seres e das coisas. (GIL, 1988, p.163).

Se, na contemporaneidade, o corpo não precisa mais se locomover e sua materialidade virou um empecilho para a velocidade diante de máquinas cada vez mais rápidas e da onipresença da informação e telepresença (Couto, 2000, p.101), é justamente através da imagem parada que reconquistamos a vitalidade, numa ecologia profunda.

A pausa na dança contemporânea é um protesto contra a representação através do gesto, contra o uso do corpo como objeto referente, em busca da fonte do movimento e da ativação do corpo como



sujeito autônomo, por outras maneiras possíveis de movimento além do simulacro. Em performance, a pausa é a abertura para todos os corpos possíveis, um expurgo de um corpo cósmico que transmuta a condição contemporânea patológica e excludente, cheia de traumas, restrições e impossibilidades, em um soma sensível, permeável e deliciosamente imprevisível:

A paragem opera no nível do desejo do sujeito de inverter uma certa relação com o tempo e com alguns ritmos corporais (preestabelecidos). Engajar-se no parado significa, então, engajar-se em novas experiências da percepção de sua própria presença. (LEPECKI 2005, 14) ... A parada é o momento em que o sepultado, o descartado e o esquecido escapam para a superfície social da consciência tal como oxigênio vital.

(Buck-Morss in LEPECKI, 15)



É é justamente a fotografia, com seu olhar de “paragem”, que pode gerar esse oxigênio vital, enfatizando a pausa no movimento e, reciprocamente, encontrando o movimento inerente na pausa. Através da Pausa Dinâmica da perforgrafia, passado e futuro condensam-se na experiência dinâmica presente, entre ver e ver em intenção (PINTO, 2012, p.42), entre mostrar e esconder, que dilui a dialética do tempo linear num “sentimento total”. Como nos confessa Pina Bausch, é nessa relação que se gera sua potência:

É algo demasiado grande. ... Há algo de muito mais sério do que aquilo que o público, em geral, pode ver. E existe, está ali, mas não vai ser exibido, porque eu quis escondê-lo. É como se houvesse sempre um grande conflito entre aquilo que queremos tornar claro e aquilo que nos serve para nos escondermos. (Bausch in BENTIVOGLIO, 1994, p.19)

Através da performatividade, percebemos essa dinâmica da vida e(m) performance, entre visível e invisível, “Ebulição e Repouso” (Laban, 1939, publicado em 1984). O vazio de movimento, o vazio da expectativa, o vazio de uma prescrição a ser cumprida automaticamente, nos desloca do hábito da ação compulsiva sobre objetos numa paisagem supostamente passiva. Em Pausa Dinâmica ou Gelassenheit, podemos perceber o movimento inerente a tudo, e nos permitir ser movidos pela pulsão autônoma e relacional do espaço. Essa pulverização radical do poder conecta micro e macropolítica numa ecologia profunda.

É por isso que, para Phelan, o vazio é um potencial que confere à performance seu limite de distinção (PHELAN, 1993, p.148). O que caracteriza a performance, primariamente, não é a presença (do performer ou do público), o acontecimento no tempo, ou seu registro por uma mídia (em movimento ou não), mas sim o esvaziamento de padrões que impedem o fluxo relacional da vida e nossa percepção e imersão nele.

Em pulsões espaciais somático-performativas, TUDO É CASA. Neste estado expandido de percepção, o “sentimento total” pode ser denominado pelo que Mary Whitehouse (in PALLARO, 1999) inicialmente chamou – de forma bem mais adequada – o método do Movimento Autêntico: “O Tao do Corpo”.

No ponto zero de energia, quando tudo deveria estar em perfeito descanso, partículas ainda permanecem em uma vibração infinitesimal. Assim sendo, a vibração é o último limiar da persistência da realidade. O zero anuncia não o começo, nem o final, mas a [co]moção vibratória microscópica constante em direção à modificação sem fim.

(Lepecki, 2000, 379). 



Ciane Fernandes é performer, coreógrafa, e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Enfermeira e Arte-educadora pela Universidade de Brasília, M.A. e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, pós-doutora pela Faculdade de Comunicação da UFBA, e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, de onde é pesquisadora associada.
www.cianefernandes.pro.br

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Laurie. "Palestra". New York University, 1993.

ANTOLICK, Matthew. "Deep Ecology and Heideggerian phenomenology". Tese de doutorado. University of South Florida, 2003. <http://scholarcommons.usf.edu/etd/1326>.

AUSLANDER, Philip. "The Performativity of Performance Documentation". In *Performing Arts Journal* n.84, 2006, pp.1-10.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. "Body Movement. Coping with the Environment". Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.

BENTIVOGLIO, Leonetta. "O Teatro de Pina Bausch". Lisboa: AcArte, Fundação Calouse Gulbenkian, 1994.

BIRIBA, Ricardo. Release. "Exposição do IX Colóquio Franco Brasileiro de Estética: Imagem e corpo Performativo". Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, setembro de 2012.

CARLSON, M. "What is performance?" In: *The Performance Studies Reader*. Henry Bial, org. Londres: Routledge, 2004, p. 68-73.

COUTO, Edvaldo Souza. "Paul Virilio e Sterlac: O Corpo como Lugar das Tecnologias Avançadas" In: *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. Armino Bião e Christine Greiner, org. São Paulo: Annablume, 2000, p.95-100.

FARIAS, Sérgio. "A MIT-disciplinariedade como desafio para os profissionais de arte-educação na contemporaneidade." In: *Arte-Educação: História e Praxis Pedagógica*. Rudimar Constâncio, org. Recife: SESC Piedade, 2012, pp.29-33.

FERNANDES, Ciane. "Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa". Comunicação. In: VII Congresso da ABRACE, Porto Alegre: UFRGS, 2012.

_____. *Pela Câmera Somática: A Dança-Teatro e o Vídeo-Documentário como Performance*. In: *Contemporânea, Revista da Faculdade de Comunicação da UFBA*, v. 8, 2010. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom>>.

_____. *Sintonia Somática e Meio Ambiente: Pesquisas de Campo do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA*. In: *Revista Repertório Teatro & Dança (Tema Movimento, Criatividade e Cura)*. Ano 15, n.18 (2012.1). Salvador: PPGAC/UFBA, pp.175-183. www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro

_____. *Transmutação Estética: A Criação Cênica a partir do Sistema Laban/Bartenieff, do Movimento Genuíno e da Vivência Somática*. In: *Entrelugares do Corpo e da Arte*. Márcia Strazzacappa e Ana Angélica Albano, org. Campinas: UNICAMP, 2011, pp.121-144.

FORTIN, Sylvie. Mesa Redonda "Educação Somática na formação do artista/pesquisador em Artes Cênicas". In: *Corpo e Cena na Contemporaneidade: Seminários Trans-culturais Sobre Teatro e Dança*. Teatro Martim Gonçalves- Escola de Teatro da UFBA, agosto de 2008.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

GIL, José. *Corpo, Espaço e Poder*. Lisboa: Litoral, 1988.

_____. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

HANNA, T. *The Field of Somatics*. In: *Somatics*, vol. I, n.1 (Autumn 1976), pp.30-34.

HARTLEY, Linda. *Wisdom of the body moving*. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

HASEMAN, B. C. *Manifesto for Performative Research*. In: *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, theme issue "Practice-led Research", n.118, p. 98-106, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Discourse on Thinking: A Translation of Gelasenheit*. New

York, Harper & Row, 1966.

LABAN, Rudolf. *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: Walter Seifert, 1921.

_____. *O Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

_____. *A vision of dynamic space*. London: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, 1995.

LEPECKI, André. *Of The Presence of The Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

_____. *Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): "Still acts" em The Last Performance de Jérôme Bel*. In: *Lições de Dança n.5 (2005)*, pp.11-26.

_____. "Stress." In: *ReMembering the body*. Gabriele Brandstetter and Hortensia Völckers, org. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.

LEVINE, Peter. *O despertar do tigre: curando o trauma*. São Paulo: Summus, 1999.

MELZER, Annabelle Henkin. *Laban, Wigman and Dada: the New German Dance and Dada Performance*. In: *Dada and Surrealist Performance*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994, p. 87-104.

NAGAMOTO, Shigenori. *Attunement through the body*. New York: State University of New York, 1992.

OSBORNE, Claire. *The Innovations and Influence of Rudolf Laban on the Development of Dance in Higher Education During the Weimar Period (1917-1933)*. In: *Working Papers v.2*. London: Laban Centre, 1989, 83-102.

PALLARO, Patricia, org. *Authentic Movement: Essays by Mary Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. Volume I. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999.

_____. *Authentic Movement: Moving the Body, Moving the Self*,

Being Moved. A Collection of Essays. Vol. II. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2007.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch. In: Dance Theatre Journal, vol.6, n.2 (fall 1988), pp.37-39.

PHELAN, Peggy. The Ontology of Performance: Representation without Reproduction. In: Unmarked: The politics of performance. Londres: Routledge, 1993, pp.146-166.

PIEPER, Josef. Leisure The Basis of Culture: The Philosophical Act. São Francisco: Ignatius, 2009.

PINTO, Débora Morato. Interioridade, Tempo e Experiência: Merleau-Ponty e os limites da durée bergsoniana. In: Merleau-Ponty em Salvador. Monclar Valverde, org. Salvador: Arcádia, 2008, pp.33-53.

ROBERTSON, Roland. Globalization: Social Theory and Global Culture. Londres: SAGE, 1992.

RUBENFELD, Llana. Interview with Irmgard Bartenieff. In Bone, Breath & Gesture: Practices of Embodiment. Don Hanlon Johnson, org. Berkeley (CA): North Atlantic, 1995.

SANTAELLA, Lucia. A relevância da arte-ciência na contemporaneidade. In: Arte e ciência: Abismo de rosas. Luiz Fernando Ramos, org. São Paulo: ABRACE, 2012, pp.61-76.

SCHMIDT, Jochen. Learning what moves people. In J. Schmidt et al. Tanztheater today: Thirty years of German dance history. Seelze/Hannover: Kallmeyersche, 2000, pp.6-15.

SHUSTERMAN, Richard. Consciência Corporal. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: E Realizações, 2012.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. The artist's body. Londres: Phaidon, 2000.

WILLIAMS, David. "Remembering the Others that Are Us": Transculturalism and Myth in the Theatre of Peter Brook. In: The Intercultural Performance Reader. Patrice Pavis, org. Londres: Routledge, 1996, pp.67-78.

WHITEHOUSE, Mary Starks. Reflections on a metamorphosis. In: Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. Patrizia Pallaro, org. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999, pp.58-62.

_____. *The Tao of the Body.* In: Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. Patrizia Pallaro, org. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999, pp.41-50.

YUASA, Yasuo. The Body. Toward an Eastern Mind-Body Theory. Albany: State University of New York, 1987.