



Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas

Melina Scialom¹

¹Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, Brasil

RESUMO – Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas – O artigo discute o conceito de laboratório nas artes da cena a partir de cruzamentos entre a pesquisa acadêmica e o teatro laboratório. Ao usar o termo laboratório, para descrever investigações corporais e cênicas que acontecem no estúdio, é discutida a combinação de atividades artísticas e acadêmicas para fomentar uma metodologia de pesquisa corporalizada nas artes cênicas. Para tal, são articulados exemplos de laboratórios em pesquisas de cunho teórico e Práticas-como-Pesquisa. Conclui-se apontando o laboratório como um método que gera um conhecimento tácito-somático e apresentando uma proposta metodológica para realização de práticas laboratoriais em pesquisa acadêmica.

Palavras-chave: **Laboratório. Coreologia. Prática-como-Pesquisa. Métodos de Pesquisa. Pesquisa Corporalizada.**

ABSTRACT – Research Laboratories: embodied research methodology in performing arts – The article discusses the concept of laboratory in performing arts by means of intersections between academic research and laboratory theatre. By using the term laboratory to describe bodily and scenic investigations that are conducted in the studio, a combination of artistic and academic activities are discussed in order to foster a methodology for embodied research in performing arts. To that end, we present examples of laboratory practice in researches based on theory and on Practice as Research. Finally, we indicate laboratory practice as a method that produces tacit-somatic knowledge and present a methodological proposal for laboratory practice in academic research.

Keywords: **Laboratory. Choreology. Practice as Research. Research Methods. Embodied Research.**

RÉSUMÉ – Laboratoire de Recherche: méthodologie de recherche corporalisé en arts du spectacle – L'article discute le concept de laboratoire dans les arts du spectacle à partir de croisements entre la recherche académique et le théâtre laboratoire. En utilisant le terme laboratoire, pour décrire les investigations corporelles et scéniques qui ont lieu dans l'atelier, on discute la combinaison d'activités artistiques et académiques pour fomentier une méthodologie de recherche incarnée dans les arts scéniques. Pour cela, des exemples de laboratoires de recherches théoriques et pratiques sont articulés. En conclusion, on souligne le laboratoire comme une méthode qui génère une connaissance tacite-somatique et on présente une proposition méthodologique pour réaliser des pratiques de laboratoire dans la recherche académique.

Mots-clés: **Laboratoire. Chorégraphie. Pratique-comme-Recherche. Méthodes de recherche. Recherche Incorporée.**

Introdução

O laboratório como metodologia para pesquisa em artes cênicas é uma prática que vem sendo amplamente referenciada e utilizada em investigações da área. Sem uma definição precisa enquanto método, ele é, acima de tudo, uma atividade e um espaço fértil de experimentação, onde práticas são usadas para investigar algo desconhecido ou testar ideias. Todavia, ele permanece como uma práxis, na qual o pesquisador precisa ser criativo, desafiador e interessado naquilo que está para ser examinado e/ou descoberto.

A pesquisa acadêmica tem em sua tradição a discussão sobre método. Isso porque, como explica Gilson Volpato (2013), a produção de conhecimento científico depende de um conjunto de regras de avaliação e normatização que vêm sendo revisadas e atualizadas de acordo com os paradigmas lançados por pesquisadores(as) ao longo dos anos (através dos séculos). Ao participar do meio acadêmico, as artes estão igualmente comprometidas a pensarem meios e modos de se produzir conhecimento em sua área. O laboratório passa, então, a oferecer uma plataforma para investigação artística na academia. Spatz (2015) lembra que as pesquisas em laboratório, para serem validadas em um contexto de produção de conhecimento (científico e artístico) e como prática epistêmica, precisam também apontar as regras utilizadas para sistematizar e avaliar aquilo que é testado. Assim, pensar a prática laboratorial como metodologia de pesquisa em artes, sugere a realização de considerações sobre sua execução enquanto método de estudo rigoroso.

Mas o que exatamente é um laboratório e como usá-lo como prática de pesquisa em artes cênicas? Sem tentar esgotar a definição nem se embrenhar em seus pormenores epistemológicos, convido a olharmos para o significado amplo do termo, transitando por pensamentos e teorias que articulam o laboratório como uma prática investigativa e um espaço-lugar de pesquisa em artes, mais especificamente, no domínio das artes cênicas, para depois discutir seu uso como metodologia de pesquisa corporalizada, e, por fim, propor uma sistemática para seu uso enquanto método. Para tanto, busco explorar como as práticas laboratoriais surgiram no discurso e no fazer teatral do século XX, instaurando um modo de produção de conhecimento artístico. Em seguida, apresento exemplos a partir de diferentes pro-

jetos e contextos, nos quais o laboratório se firmou enquanto um método corporalizado de pesquisa em artes.

Pelo fato de este artigo se debruçar sobre metodologia, em vez de se aprofundar na discussão teórica de cada projeto exemplificado, o foco será em detalhar como e por que os laboratórios foram implementados e de que maneira eles alicerçaram diferentes projetos. Tais exemplos poderão fornecer ferramentas para que laboratórios sejam elaborados, sistematizados e amplamente reconhecidos enquanto metodologia de pesquisa em artes cênicas.

Laboratórios

De acordo com o dicionário Michaelis, laboratório é:

1. Local ou sala especial de trabalho, experimentação e investigações científicas, equipada com aparelhagem específica para pesquisa e experimentos; 2. FIG Situação ou ambiente propício para se observar e experimentar algo; 3 TEAT Exercícios práticos e experimentais de criatividade nos quais atores ou estudantes de teatro criam personagens e situações e desenvolvem emoções, preparando-se para o papel ou personagem a ser representado; oficina, workshop; 4. Lugar onde esses exercícios são feitos (Laboratório, 2015, documento eletrônico).

Já o dicionário Oxford (Laboratory, 2019) explica que sua origem vem de *laboratorium*, do latim *laborare*, que significa trabalho ou atividade a ser realizada. Logo, o termo pode ser associado tanto à situação e ao local destinado para a realização de experimentos quanto à prática que acontece nesse espaço. O que seria, portanto, essa sala especial de trabalho e os experimentos criativos que nela acontecem? Essa pergunta é o ponto de partida para discussões relativas ao uso do termo laboratório em pesquisas, práticas e no ensino das artes. Na realidade, o termo laboratório já vem sendo amplamente utilizado em investigações que procuram um espaço reservado para desenvolver experimentos. O uso de laboratórios como territórios de experiência e corporalização nas pesquisas em artes cênicas é significativo, sendo notória a recorrência desse termo nas publicações brasileiras da área. Por exemplo, nos últimos dez anos o termo apareceu em setenta trabalhos publicados (textos completos) nos anais dos congressos da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE)¹. A palavra *laboratório* também aparece de forma recorrente em grupos de pesquisa, no Brasil, sendo utili-

zada para descrever espaço de criação e experimentação, pesquisa e ensino nas artes da cena, inclusive, segue amplamente utilizado para denominar o campo epistemológico de grupos de pesquisa². Apesar da ampla recorrência do termo, é provável que seu uso enquanto método, mesmo quando não aparente no título ou descrição do trabalho, seja ainda mais frequente. Porém, pouco se discute o laboratório enquanto método em si e o rigor ou sistematização necessária para tê-lo como plataforma para pesquisa.

O uso do termo nas artes cênicas está longe de ser inédito. Ben Spatz (2020) esclarece que “[...] o conceito de laboratório tem uma longa história no teatro e na performance [...] de acordo com o qual o conceito se refere a ‘um espaço para uma ação particular’” (Spatz, 2020, p. 24). O laboratório como espaço de experimentação é descrito por Bya Braga (2013, p. 76) como sinônimo de “Teatros de pesquisa”, “Teatros estúdio”, “Laboratórios teatrais” e “Oficinas teatrais”. Baseando-se nesse espaço destinado a uma ação, fazedores (as) teatrais (diretores/as, encenadores/as, atores e atrizes, dramaturgos/as etc.) trouxeram o termo para amparar seus estudos do fazer teatral do início do século XX até os dias de hoje.

Laboratórios teatrais (ou teatros laboratórios) são referências potentes para associar a prática cênica com o campo investigativo experimental. Nesse contexto, Spatz (2015) explica que o teatro laboratório surge como um indicador de como o teatro e a dança têm se apropriado do já reconhecido termo científico. Curiosamente, essas pesquisas estão longe de se associarem com a objetividade e produtibilidade do cientificismo, podendo o ator, a atriz ou o (a) pesquisador (a) das artes da cena ser visto como “[...] uma espécie de feiticeiro” (Temekini em Boisson, 2013, p. 117). Isso, porque, como explica Risum (2004), os teatros laboratórios surgiram da necessidade de se criar um espaço para desenvolver experimentações, desafiar as convenções e as capacidades corporais, no qual o (a) pesquisador (a) se lança no desconhecido, em busca do que o corpo, a voz, as ações e as encenações são capazes, de maneiras variadas e, por vezes, inusitadas.

No contexto teatral, o laboratório tem sido visto como um trabalho “[...] independente, contínuo e sistematicamente experimental, visando a expressão do ator, não interrompido pelos limites normais de tempo, não visando um resultado” (Risum, 2004, p. 15). Schino (2009) lembra que os teatros laboratórios vão além da preparação para uma apresentação, sendo um espaço para mergulhar no labirinto do processo criativo, propondo o re-

conhecimento da complexidade dos caminhos criativos envolvidos na criação teatral. O mergulho num processo criativo ou numa pesquisa indica a necessidade de um espaço e tempo reservados para tal, “[...] um espaço especial e um dado tempo, dedicado a manter um trabalho intenso e realizar reflexões acerca das tarefas” (Chemi, 2018, p. 2), sejam elas corporais, cênicas e/ou teatrais. Inclusive, Schino (2009) explica que, na prática teatral, os laboratórios foram uma modernização relevante para os desenvolvimentos artísticos do século XX, pertencendo a uma história de avanços nas artes cênicas. Como um modo particular de se fazer teatro, eles foram sendo difundidos por artistas e grupos ao redor do mundo e através dos tempos, mantendo-se como uma prática atualizada de investigação e experimentação.

A dimensão laboratorial das práticas teatrais sugere um entendimento dinâmico que vai além da investigação, a qual acontece nos estúdios dos artistas. Ela envolve também experimentos de pesquisa pura que não necessariamente “[...] visam a criação de obras cênicas” (Schino, 2009, p. 08). Nesse sentido, o termo se torna conhecido como uma oposição à performance³. A autora explica que:

Sem dúvida, teatros laboratórios não são um gênero ou uma categoria uniforme. Eles podem incluir teatros que se debruçam sobre as lutas políticas ou questões sociais; outros visam a pesquisa na arte do ator; outros ainda procuram primariamente seus valores inerentes ou diferentes formas de criação artística (Schino, 2009, p. 07).

A atividade exploratória que acontece no estúdio do artista, sem uma conexão direta com uma produção específica, todavia, relacionado a uma exploração criativa, labiríntica e não linear (que muito provavelmente resultará em um espetáculo), aproxima-se do que os artistas vêm chamando de práticas laboratoriais, como esclarece Eugênio Barba (2019). Alguns exemplos de práticas laboratoriais – de “pesquisa pura” (Barba, 2019, p. 8) – no estúdio podem ser vistas nos trabalhos das pesquisadoras brasileiras, artistas e pedagogas Mônica Ribeiro (2012), que investiga dispositivos multisensoriais para criação de dança autoral; Ciane Fernandes (2013), que investiga modos de se realizar escrita acadêmica e intervenções performativas através de experimentações corporais; Bya Braga (2013), que experimenta técnicas de treinamento de ator e de criação no exercício contemporâneo de atuação; e Márcia Strazzacappa (2014), que tem o laboratório como espaço de imersões poéticas para formação do artista docente.

Com efeito, na prática e na pesquisa em artes cênicas, a atividade de estúdio ou laboratorial tem sido sinônimo de experimentação (Braga, 2013; Strazzacappa, 2014), de prática teatral (Barba, 2019; Risum, 2004) e de trabalho que envolve pesquisa (Fernandes, 2014; Kolaniewicz; Osinski, 2004). Entretanto, esses espaços-tempos reservados para experimentação são, talvez fundamentalmente, parte da expressão artística de um indivíduo ou de um grupo.

Além de ser rotulado como uma expressão artística específica, o “[...] teatro laboratório implica em instrumentalização [...]” técnica-corporal (Chemi, 2018, p. 216). Inclusive, como lembra Marília Donoso (2010), na história do teatro do século XX, o trabalho de preparação técnica dos atores está diretamente associado ao surgimento dos laboratórios de investigação corporal, teatral e de ateliês artísticos. Spatz (2015) explica que os treinamentos e experimentos (em laboratório) com o corpo e o que se pode atingir com ele (através de diferentes técnicas e habilidades), podem ser vistos como um tipo de *pesquisa corporalizada*. Isso porque, quando o artista cênico está no estúdio realizando sua pesquisa, o corpo se torna elemento primordial para a pesquisa acontecer. É a associação entre laboratórios e pesquisa corporalizada, sobretudo, que nos interessa aqui.

Pesquisa Corporalizada

O corpo como um meio ou uma matéria de pesquisa tem sido foco de diversos estudos sociais (Thanem; Knights, 2019), somáticos e corporalizados (Fernandes, 2015a; Sebiane Serrano, 2013; Bacon; Midgelow, 2014; Spatz, 2017) nas últimas décadas. A pesquisa corporalizada (traduzido pela autora do inglês *embodied research*)⁴ e a atenção particular sobre o corpo vêm se tornando cada vez mais popular nas ciências sociais, humanas e nas artes, qualificando o que Torkild Thanem e David Knights (2019, p. 01) conceituam como a “[...] volta para o corporalizado” (*embodied turn*). No campo das artes, os avanços das pesquisas corporalizadas e as metodologias somáticas (ver, por exemplo, Cunha; Pizarro; Vellozo, 2019; Fernandes, 2015a; Strazzacappa, 2012), têm possibilitado desenvolvimentos em direções extraordinárias e não cartesianas, cujo corpo é reconhecido como produtor de conhecimento. Não somente como objeto de investigação, o corpo passa a ser reconhecido e validado como um meio em que pensamentos e processos acontecem, passando a ser o local onde e através do qual a pesqui-

sa é realizada. Isso significa que tudo aquilo que faz parte da corporeidade do indivíduo (características herdadas e adquiridas) é considerado como um elemento que fomenta e determina a pesquisa⁵. Thanem e Knights (2019) explicam que, ao assumir o corpo como sujeito e objeto em uma pesquisa, é preciso questionar a prática realizada por ele em três níveis: no ontológico, indagando sobre o que é o corpo nessa pesquisa; epistemológico, interrogando o que podemos saber através dele; e, por fim, em nível metodológico, questionando sobre quais tipos de métodos, ferramentas e técnicas são ativadas por ele (conhecimento corporalizado) ou usadas para investigá-lo.

Pensando nesse terceiro questionamento sobre as ferramentas corporalizadas para tornar o corpo sujeito e também objeto da pesquisa (mas sem excluir os teores ontológicos e epistemológicos que elas sugerem), reforçamos o interesse pelo conhecimento tácito que é intrínseco ao corpo. O termo conhecimento tácito ou *tacit knowledge*, foi introduzido por Michael Polanyi em 1958 em seu livro *Personal Knowledge* (Polanyi, 2015) onde discute a inteligência das práticas corporais e de técnicas desenvolvidas e adquiridas para se realizar determinadas ações, como, por exemplo, andar de bicicleta, tocar piano, tricotar, dançar hip-hop etc. Advogando contra a universalidade do paradigma do conhecimento objetivo, o conhecimento tácito é subjetivo, sendo uma experiência qualitativa apreendida e desenvolvida através do corpo ou da atividade corporal. O conhecimento tácito tem sido associado à saberes corporalizados por uma gama de pesquisadores (ver Adloff; Gerund; Kaldewey, 2015) que incluem ao termo, além de seu teor subjetivo, a cognição intuitiva, cultural e as decisões pré-reflexivas, que determinam as ações e a forma com que corpos coexistem e atuam no espaço-tempo.

A partir do entendimento de que o corpo possui determinados teores de conhecimento tácito, junto com Spatz (2015, p. 1), indagamos sobre “[...] aquilo que pode um corpo”, considerando as técnicas corporais e a tomada de decisões (conhecimento provindo e adquirido através da prática) como sabedoria tácita e corporalizada. Com isso, as práticas de treinamento do ator/bailarino (a), ao serem corporalizadas, junto às investigações que acontecem ao se utilizar de tal treinamento, passam a serem vistas como atividades epistêmicas, ou seja, que portam e promovem conhecimento. Entender o conhecimento que provém de um trabalho corporal faz parte da volta para a prática (*practice turn*), um movimento de pesquisa filosófica-

acadêmica que exalta as atividades corporais e suas potências epistemológicas. Qual seria, então, o espaço onde a epistemologia ou o pensamento corporal estaria articulado para realizar questionamentos típicos da pesquisa acadêmica? O laboratório poderia ser uma resposta.

Ciane Fernandes (2014; 2020) vem trabalhando com laboratórios como método ao cruzar a pesquisa acadêmica com Somática, Análise do Movimento Laban (LMA) e dança-teatro. Em um âmbito laboratorial pedagógico (associado a uma disciplina chamada de Laboratório de Performance), a pesquisadora criou uma abordagem chamada de Pesquisa Somático-Performativa, na qual, seguindo os vinte princípios fundantes da abordagem (inspirados na Arte do Movimento, de Rudolf Laban), ela guia os alunos-pesquisadores (as) a movimentarem suas pesquisas, através de propostas e perguntas que ela mesma traz para as sessões. Dessa forma, a abordagem da Pesquisa Somático-Performativa vem se tornando metodologia de pesquisa, não só de Fernandes, mas de diversos (as) pesquisadores (as) que entram em contato com suas propostas.

Similar a Fernandes, nos laboratórios que venho realizando, tenho utilizado a Arte do Movimento como elemento fundamental e conhecimento tácito. Porém, ao invés da LMA, fundamento-me a partir dos Estudos Coreológicos⁶ e suas cinco categorias – Corpo, Espaço, Dinâmica, Ações e Relacionamento. Essas têm um papel epistêmico, ou seja, uma sabedoria encarnada que determina o método de pesquisa corporalizada que venho investigando, como será discutido a seguir. Inclusive, o uso da práxis de Laban para trabalhar com pesquisa corporalizada se revela coerente. Laban elaborou parâmetros técnico-analíticos para entender e trabalhar sobre aquilo que o corpo é capaz, desenvolvendo os fundamentos da Arte do Movimento, uma práxis que funde a teoria e a prática em um pensamento do corpo que acontece através do movimento (Laban, 1978).

Um dos conceitos labanianos relevante para este artigo é o do pensar em movimento (Laban, 1978). Apesar de ser inicialmente lançado por Laban no começo de sua carreira, na década de 1930, em seu livro *Uma Vida Para Dança* (Laban, 1975), ele foi amplamente elaborado pela filósofa da dança Maxine Sheets-Johnstone (1981), que descreve em detalhes o tipo de pensamento que acontece através do corpo (do dançarino/a) em movimento. Nas perspectivas de Laban e Sheets-Johnstone, o pensamento através do movimento seria realizado pelo corpo ao se deslocar pelo espaço, combi-

nando atividades cognitivas e analíticas à experiência cinestésica da realização de determinados padrões dinâmicos e/ou espaciais. Ao contrário de Sheets-Johnstone que se mantém na esfera filosófica, Laban detalha esse tipo de pensamento através de propostas práticas que investigam o corpo em movimento no espaço-tempo. Segundo Vera Maletic (1987), foi através da observação de pessoas e da natureza, junto a experimentações corporais, que ele chegou a esse e a outros diversos conceitos, e que foram exaustivamente investigados num âmbito laboratorial por ele e seus pupilos. Suas formulações trazem um conhecimento corporal somático que precisa ser corporalizado ou encorpado para que seja apre(e)ndido⁷.

Inspirada pela práxis de Laban, e sua proposta de pensamento que acontece através do movimento, venho trabalhando a partir do conhecimento tácito da Coreologia⁸ como um meio de desenvolver uma “análise em movimento” (Fernandes, 2014, p. 85) nos experimentos laboratoriais em âmbito acadêmico. Para discutir essas práticas e exemplificar formas de utilizar o laboratório como metodologia de pesquisa corporalizada, apresento exemplos de duas pesquisas, nas quais o laboratório no estúdio foi utilizado como método de estudo e plataforma para articulação de conhecimento tácito. Combinando essas experiências e os trabalhos de Fernandes (2014), Prette e Braga (2020), Bacon e Midgelow (2014) e Spatz (2020), proponho (ao final do artigo) uma sistemática para implementar laboratórios de pesquisa em que o movimento expressivo se torna um gerador de conhecimento tácito e corporalizado.

Experiências de Laboratório Individual: corporalização de perguntas

Como parte de um estudo de cunho historiográfico (teórico), realizei laboratórios onde levei para o estúdio perguntas de pesquisa a serem exploradas através do corpo a fim de corporalizar a pesquisa por meio do movimento expressivo (ver Scialom (2017)). O uso de perguntas para *mover* o(a) pesquisador(a) vem sendo amplamente investigado por Ciane Fernandes (2013). Seguindo a prática da autora de elaborar perguntas para colocar a pesquisa em movimento, selecionei algumas das perguntas que vinha elaborando em meus estudos e fui para o estúdio para respondê-las através do corpo.

Foram realizadas oito sessões – com duração de duas horas cada – que decorreram semanalmente durante dois meses em um estúdio de dança da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, 2008. Seguindo o método de Fernandes (2013) para documentação das explorações, todas as sessões foram filmadas com câmera parada (fixadas em um tripé), para que fosse possível analisar os registros posteriormente. Durante essas sessões não havia nenhum acompanhamento ou atmosfera musical. Levava também um caderno para anotações, feitas imediatamente após as explorações. Segundo Robin Nelson (2013) essa documentação permite revelar e explicitar o conhecimento tácito gerado nas práticas (como pesquisa). Inclusive, a análise coreológica⁹ desse material sustentou as considerações que se seguem sobre a contribuição epistemológica dos laboratórios para a pesquisa, indo além de uma descrição expositiva dos movimentos realizados. Ao reconhecer a contribuição epistemológica da experiência corporal à pesquisa, o comentário que se segue expressa, além das atividades realizadas, os saberes tácitos somáticos gerados nas experimentações.

Em cada uma das oito sessões, investiguei uma pergunta. Por exemplo, com o objetivo de explorar através do movimento corporal (corporalizar) os possíveis percursos da pesquisa, incluindo os problemas, as soluções, as buscas e aquilo que já havia sido encontrado, levei a seguinte pergunta para o laboratório: *Quais as possíveis direções que posso seguir no percurso da pesquisa?*. Desenvolvi esse tema para investigar diferentes tipos de foco e direções (incluindo seus opostos) nas quais a pesquisa poderia ser direcionada. Também experimentei as possibilidades de mudança e modos de realizá-las.

Ao começar a me mover com objetivos em mente, passei a recolher informações (sensações) que o próprio movimento me trazia, reconhecendo e mapeando a área disponível (como uma metáfora do espaço onde minha pesquisa está acontecendo¹⁰). Ao me mover buscando experimentar a tridimensionalidade do corpo (nas dimensões, diagonais e planos), comecei a realizar *contra-movimentos*, que interrompia o fluxo livre através de mudanças súbitas de foco e direção. Assim, fui surpreendida pelos novos percursos que meu corpo passou a percorrer. Comecei a aumentar a velocidade das mudanças de foco para não criar hábitos. Isso possibilitou desconstrução e a instantânea reconstrução dos caminhos percorridos, no fluxo contrário que minha mente e corpo estavam habituados¹¹. O resultado foi uma retração e

contração, que sucedeu mudanças de foco ainda mais rápidas. Quanto mais tentava expandir mais acabava condensando, como visto na Figura 1.

A análise do vídeo, revelou que a intenção de expandir multidirecionalmente gerou um movimento contrário de contração e locomoção para trás. Ao transpor tal situação para as ações de pesquisa, percebi que se tentasse incluir e somar muitas possibilidades (direções), ao contrário de me ajudar a progredir (deslocar para frente), eu acabaria recuando e dificultando meu progresso.

Voltando à experimentação, para fugir do padrão descrito acima, decidi expandir subitamente. Tentei não me permitir voltar à contração, mas, após alguns minutos em máxima expansão corporal (ocupando toda a borda da cinesfera¹²), meu corpo, já exausto, começou a condensar em um movimento indireto, forte e controlado. Em seguida, incorporei novamente a qualidade de explosão (expansão súbita), realizando repetidamente movimentos acelerados, centrípetos e diretos (na tentativa de escapar da contração). Em meu diário, chamei essa qualidade de movimento de *membros escapando do corpo* (movimentos súbitos do centro para a periferia), como se os braços e as pernas estivessem se libertando, porém, sendo imediatamente controlados de volta, próximos à linha medial do corpo. A improvisação terminou com uma caminhada, permitindo-me explorar novamente o espaço da sala. Porém, nem o espaço nem mais meu corpo eram os mesmos de quando comparados ao início da improvisação. O espaço e o corpo apresentavam uma dimensão a mais: a da experiência, que transforma o vazio em experiência vivida trazendo lembranças do que ali aconteceu.

Ao analisar o vídeo-registro, associei as variações de direções espaciais (diferentes focos), que aconteceram durante as improvisações, com a análise dos dados coletados nas entrevistas de história oral que havia realizado na genealogia do legado de Rudolf Laban (Scialom, 2017). Ao coletar novos dados (realizar entrevistas), outras possibilidades de análise surgiam, trazendo mudanças de foco e de direção para minha indagação. Ao transferir o conhecimento tácito somático do laboratório para as ações da pesquisa, a dimensão da experiência dos indivíduos que havia entrevistado para a pesquisa passou a ser o cerne da minha análise.



Figura 1 – Imagens do laboratório: movimento em máxima expansão e começando a contração.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em outro laboratório investiguei a pergunta: percurso ou objetivo de pesquisa? Para tal, realizei uma sessão no estúdio envolvendo as conexões internas-externas e o fluxo livre entre dentro (impulso e sensação) e fora (formas e formatos assumidos pelo corpo¹³), operando sequencialmente. O movimento se iniciou em uma parte do corpo e foi sendo transmitido como uma onda até chegar à extremidade e ser projetado para fora. Com a variedade de pontos de origem e de saída (projeção), passei a ondular o corpo inteiro arrastando-o no chão como uma minhoca, ver Figura 2. Projetava-me lentamente para frente e para fora sem ansiedade, em uma sensação de progressão contínua e infinita. Entregava-me à velocidade ralentada, imposta pelo movimento de pequenos impulsos sequenciados pelo corpo. Seguindo esse padrão de movimento, ao invés de focar no ponto de chegada, projetei-me pelo espaço mantendo uma velocidade constante, experimentando o percurso (ou processo) minuciosamente. Ao analisar o vídeo a partir de minha experiência, percebi que o trajeto não era pré-determinado por um pensamento (mental), mas energia do acontecimento em si. Não era possível prever para onde estava indo, estava simplesmente indo. No meu diário escrevi:

A escrita que vem de dentro – remove – coração. O coração que se direciona internamente. Para fora. O coração que impulsiona. Dentro. Fora. Relaxamento. A mão que acaricia o chão. Retira. Pulsa. Pé direito que sai do chão, retorna devagar. Impulsos. Coração, mão que acaricia o chão (Anotações do diário de laboratório da autora, 2008).

Ao associar os padrões de movimento às anotações do diário, pude perceber a diferença entre voltar minha atenção para o percurso e, ao contrário, mirar o objetivo conceitual sem considerar o processo de alcançá-lo.

Quando o foco está no percurso em vez de uma ideia pré-concebida a ser atingida (como acontece em uma hipótese de pesquisa pré-determinada), é possível perceber os detalhes do processo e o que pode surgir dele – possíveis trajetórias. A atenção ao percurso me conectou com diversos afetos, alimentando-me com informações sensíveis sobre o trajeto escolhido. Ao transpor o entendimento gerado em laboratório para a pesquisa, passei a dirigir minha atenção para cada ação (de pesquisa) sendo realizada. Dessa forma, meu trajeto foi sendo modificado sem um planejamento prévio e me levou a alcançar resultados diferentes dos objetivos inicialmente propostos no projeto de pesquisa. Esse foi um processo de reconhecer, junto com Fernandes (2013), que a dança, o corpo e suas pulsões vitais, ou seja, o conhecimento tácito somático gerado em laboratório, têm o potencial de *co-mover* a pesquisa. Por exemplo, inicialmente, meu objetivo era mapear os (as) artistas brasileiros (as) que trabalhavam com a práxis de Laban. Ao invés disso, a prática da pesquisa e suas mudanças de percurso fizeram com que as entrevistas realizadas para compor uma história oral, se consolidassem em uma genealogia (no sentido elaborado por Foucault) da práxis de Laban, no Brasil, enquanto os indivíduos foram nutrindo uma árvore genealógica viva e dinâmica, em constante mutação.

Nesse trabalho, os laboratórios se tornaram um modo de corporalizar o pensamento e as ações de pesquisa, mesmo essa não tendo incluído a prática como parte de sua metodologia inicial. Indo para além do que Thanem e Knights (2019) propõem como uma análise corporalizada de dados de entrevista (que não envolve movimento do/a pesquisador/a), os laboratórios, junto ao meu conhecimento (coreológico) tácito, revelaram um método de corporalizar pesquisa historiográfica e de colocar em prática a escrita somática a partir do movimento (como sugerida por Fernandes, 2013)¹⁴.

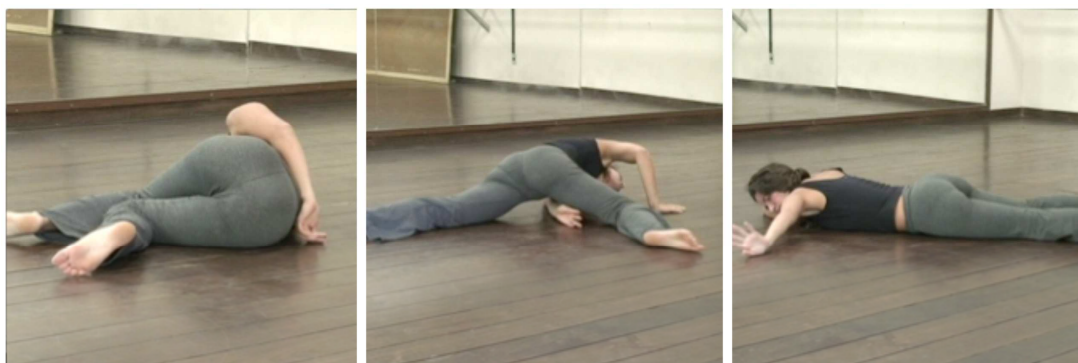


Figura 2 – Imagens do laboratório: sequenciamento de movimento me arrastando pelo chão.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Laboratórios para investigar Pensamento Afetivo

Os laboratórios de investigação do pensamento afetivo aconteceram em uma série de nove sessões realizadas durante pesquisa na Universidade de Utrecht em 2018. Eles tiveram como objetivo ativar o pensamento através do movimento, explorar e catalogar as respostas afetivas que sinto ao me mover, em determinados padrões de movimento. Esse conhecimento tácito foi, em seguida, utilizado para realizar a orientação dramática de um espetáculo de dança.

Os laboratórios integraram a metodologia de Prática-como-Pesquisa (Fernandes, 2014; Nelson, 2013) buscando entender como o movimento gera intensidades afetivas (como o/a performer/dançarino/a/ator/atriz é afetado por dinâmicas corporais específicas) e como esse movimento é organizado coreograficamente em uma *dramaturgia afetiva*. Lembrando que a intenção aqui é revelar como os laboratórios foram utilizados metodologicamente para executar a proposta da pesquisa e não discutir as particularidades desse projeto (que podem ser vistas em Scialom (2020)).

Foram um total de nove sessões de duas horas cada onde estive sozinha em um estúdio com a câmera de filmar e meu diário de laboratório. O aquecimento era composto por uma série de improvisações livres, inspiradas na incorporação das polaridades dos fatores de movimento (ver Laban, 1978) e nas escalas de movimento da Harmonia Espacial de Laban. Inclusive, Leslie Bishko (2005) explica que a corporalização das escalas de movimento labanianas tem o potencial de facilitar a experimentação das sensações corporais.

A fase preparatória durava por volta de meia hora e, por vezes, havia atmosfera musical (que dependia da minha disposição ou necessidade em ter melodias ou acompanhamentos rítmicos). Em seguida, posicionava a câmera (testava seu campo de visão) e me concentrava no objetivo de investigação do dia (que já havia levado pronto para o estúdio). As sessões gravadas variaram entre vinte e sessenta minutos.

Seguindo as três primeiras fases – abrindo, situando e mergulhando – da proposta de laboratórios de dança *Creative Articulation Process* descritas por Jane Bacon e Vida Midgelow (2014) – no início da sessão, após me situar e reconhecer minha corporeidade naquele momento, selecionava um

tema de movimento e começava a realizá-lo livremente (em uma improvisação dirigida). Por exemplo, no primeiro laboratório explorei pequenas e grandes cinesferas criadas pelo corpo em movimento, com atenção para as intensidades afetivas geradas a cada organização corporal. Quando assisti ao vídeo-registro, percebi que, quando meu corpo em movimento constrói uma cinesfera pequena (movimento dos membros próximos à linha medial do corpo), dá-se a impressão de intimidade, de egoísmo, e um olhar introspectivo da dançarina, como visto na Figura 3. O contrário, quando os membros buscam alcançar ao longe da linha medial do corpo, criando uma grande cinesfera, a impressão é de extroversão, que estabelece uma conexão cinestésica entre a dançarina e aquele que assiste ao movimento¹⁵.

No diário de laboratório escrevi sobre as sensações de tais movimentações:

Comecei a sentir que emergiam afetos daqueles movimentos. Não consigo nomeá-los e não consigo entender o que eram. Não consigo racionalizar. É algo que veio de dentro, sem nome e acordado pelo movimento. A externalização me fez sentir de certa forma completa, pois interno e externo estavam conectados. Sinto o que movo. Movo-sinto (Anotações do diário de laboratório da autora, 2018).

Descobri que, ao mudar o tipo de movimento que estava executando, também eram modificadas as intensidades que sentia. Isso significa que os afetos eram experimentados conscientemente, a partir da seleção dos tipos de movimento a serem realizados, sendo então passíveis de serem manipulados ao optar por determinadas movimentações. A possibilidade de coreografar utilizando dessas sensações e não de formas ou ideias pré-concebidas sobre a dança ou seu tema, tornou-se o objetivo da pesquisa, que surgiu, portanto após o início da prática laboratorial. Esse fato mostra como o conhecimento tácito – da correspondência afetiva de determinadas qualidades de movimento – acionado e avançado no laboratório interferiu no percurso da pesquisa.

A descoberta do percurso e o objetivo investigativo através da prática responde ao paradigma da Prática-como-Pesquisa. Segundo Fernandes (2015a, p. 26) nesse paradigma “[...] a prática é, em si mesma, o método de pesquisa, seu eixo principal, e meio de organização”. Isso quer dizer que na Prática-como-Pesquisa o conhecimento tácito se torna fundamental para delinear o desenvolvimento da pesquisa, para além de seu problema ou hipótese.

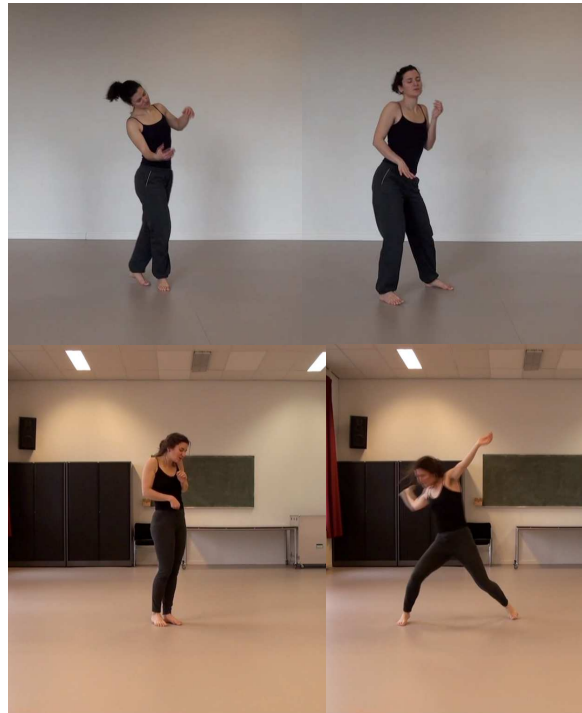


Figura 3 – Imagens do laboratório: investigando pequena cinesfera e grande cinesfera.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

No laboratório seguinte, adicionei mais uma camada à investigação. A intenção era olhar para as afinidades do movimento ou a “ordem Coreológica” (Preston-Dunlop; Sanchez-Colberg, 2010, p. 64)¹⁶ relacionada ao movimento que ocupa grandes e pequenas cinesferas. Por exemplo, ao me mover com os membros mais próximos do centro do corpo (linha medial) materializando uma pequena cinesfera, percebi que os movimentos naturalmente se aceleram (aumentam a velocidade). Também inferi que, ao alongar os membros em sua máxima amplitude e realizar movimentação traçando percursos periféricos¹⁷, e aumentando o tamanho da cinesfera, a velocidade do movimento diminui. Laban (1978) já havia descrito que, ao recolher um membro em direção ao centro do corpo, o movimento se torna mais rápido; enquanto o contrário, o movimento de dispersar os membros pelo espaço, tende a ser mais lento. Ao inverter a ordem coreológica (nesse caso, a velocidade e o percurso), identifiquei que o gasto de energia era maior e trazia uma sensação corporal de calor e fadiga – especialmente, nos movimentos acelerados na grande cinesfera. Ao mesmo tempo, tive a sensação de ansiedade, pois era preciso conter o fluxo para não perder o equilíbrio (porque não podia voltar para o centro e executar a recuperação do esforço ao me reequilibrar).

Esses laboratórios foram seguidos de outros que continuaram a investigar as qualidades afetivas presentes em padrões de movimento (de acordo com a práxis de Laban), tais como: a intenção espacial com uso de espaço direto ou flexível (fator de movimento espaço); velocidades aceleradas ou desaceleradas; pesos leves ou firmes e combinações entre eles. Esse procedimento foi gerando uma sabedoria tácita e somática que de acordo com Fernandes (2015a, p. 30 está na ação da pesquisadora de “[...] perceber(-se) e cocriar as conexões mutáveis e performativas”.

A partir desses laboratórios e do entendimento e conhecimento tácito gerado sobre a relação entre afeto e qualidades de movimento, trabalhei com a dramaturgia do espetáculo Parada Obrigatória (2019). No processo de criação da Companhia de Dança Vanessa França, orientei a coreógrafa e os nove intérpretes-criadores (as) a elaborarem cenas baseadas em qualidades que geravam determinadas intensidades afetivas, criando fluxos que revelassem a intensão do elenco em gerar o que chamavam de *paradas obrigatórias*. Nesse processo, trabalhei com a dramaturgia do espetáculo estando fora da cena, elaborando situações coreográficas em que os bailarinos experimentavam diferentes intensidades e, assim, podiam escolher as mais apropriadas para o espetáculo.

Tanto em pesquisas de cunho aparentemente teórico quanto em Práticas-como-Pesquisa, os laboratórios revelaram um engajamento corporalizado que tanto fez uso de um conhecimento tácito prévio como também o aprimorou. As investigações realizadas no estúdio foram formas de articular aquilo que sabemos através do corpo em pesquisas acadêmicas – oferecendo uma epistemologia particular ao trabalho. Reconheço que a investigação realizada através do corpo pode também ser caracterizada como um procedimento somático. Isso porque segundo Fernandes (2015a, p. 25):

[...] a pesquisa somática é fundamentada na extensa prática somática, constituindo um aparato conceitual flexível e consistente, estruturada como um todo dinâmico conforme suas próprias coerências metodológicas relacionadas e/ou aplicadas a demais campos. Essa pesquisa deixa de ser um objeto ou uma produção meramente quantitativa para ser, em si mesma, soma.

A partir do pensamento de Fernandes (2015a) e Adloff, Gerund e Kaldewey (2015) compreendo que o conhecimento utilizado e também gerado no laboratório seria uma espécie de saber tácito-somático baseado em

técnicas corporais, que pode, além de informar a pesquisa, também direcioná-la ou até determiná-la.

Sugestão de Estrutura Básica para realizar um Laboratório de Pesquisa

Inspirada nos pesquisadores e nas pesquisadoras citadas ao longo deste artigo e das minhas próprias experiências, trago aqui sugestões de ações básicas para motivar o (a) leitor (a) na sistematização e no uso do laboratório como método de pesquisa no campo das artes cênicas.

O Tema e a Preparação

A exploração será beneficiada se o tema do laboratório for pensado ou planejado com antecedência. A razão pela qual o (a) pesquisador (a) vai para o laboratório deve ser conhecida, até mesmo se a dúvida e o desconhecido estiverem entre os temas investigados. Agende uma sala ou estúdio por algumas horas para cada sessão. Planeje os materiais que irá precisar para a execução e documentação da prática – como uma filmadora ou câmera com bateria carregada, tripé, computador, caixa de som, cabos, elementos cênicos ou qualquer outro equipamento. Nelson (2013) lembra que em projetos de Prática-como-Pesquisa a documentação é utilizada na discussão da pesquisa como evidência e/ou exemplificação de processos e por isso deve ser cuidadosamente planejada, realizada, recolhida e armazenada.

O aquecimento preparatório para a sessão deve ser considerado, tendo em vista o ato de deslocar o (a) pesquisador (a) da inércia (recorrente em trabalhos intelectuais, nos quais o indivíduo fica sentado lendo e escrevendo). O uso de qualquer técnica depende do que o (a) pesquisador (a) quer investigar e de sua afinidade com a prática corporal. Inclusive, o aquecimento pode ser a investigação em si.

A Preparação

A preparação acontece tanto antes quanto no momento em que se chega no estúdio. Se o (a) pesquisador (a) está usando uma filmadora para documentação, ela deve ser posicionada em local onde a iluminação e a área de captura tenham o mínimo de interferência visual. O (a) pesquisador (a) decide se o aquecimento precisa ser documentado ou não. Igualmente importante, é o planejamento e o registro do laboratório, pois, como explica

Spatz (2020), esses são elementos que caracterizam o laboratório enquanto tal.

Momento de Investigação

A próxima etapa é a exploração, quando o (a) pesquisador (a) se concentra no tema levado para o estúdio. A duração dessa etapa depende de cada pesquisador (a) e deve ser levada em consideração como dado para análise. Elementos cênicos e música podem ser usados, mas também precisam ser considerados nas discussões. Algumas questões são relevantes, tais como: haverá um limite de tempo? Como o laboratório termina e o que determina seu fim?

Durante alguns laboratórios, por exemplo, ao começar a me mover, foco nas perguntas ou nos temas que foram escolhidos para serem incorporados. Eles são repetidos silenciosamente como pensamento ou, então, são verbalizados em voz alta, quantas vezes for necessário. Inclusive, sempre que preciso, falo em voz alta para registrar o que estou pensando ou percebendo no momento da investigação. Esta fala ativa se assemelha a uma ação dialética comigo mesma, e que me leva a tecer novas considerações sobre a investigação, em tempo real. Outras vezes, verbalizo minhas impressões para que sejam registradas no vídeo e possam ser usadas durante a análise que acontecerá posteriormente.

A razão para o término de um laboratório sempre deve ser anotada, seguida de considerações sobre o porquê. Por exemplo, tiveram vezes em que um laboratório terminou, pois percebi que já não estava mais concentrada no propósito da exploração; já, outra vez, foi por ter me sentido fisicamente enjoada, o que me levou a considerar que estava realizando movimentos que me tiravam do padrão habitual (um dado importante para a pesquisa). Depois de desligar a câmera, faço anotações no diário de laboratório para registrar as impressões fenomenológicas da experiência. É importante tomar notas imediatamente após as práticas, assim como sugerem Prette e Braga (2020), para captar as impressões ainda frescas.

Análise da Documentação

Na etapa final acontece a análise dos materiais e da documentação, como as gravações de vídeos e as anotações do diário. De acordo com Prette

e Braga (2020), a documentação revela detalhes do processo e da vivacidade da pesquisa. Sua análise visa discutir o processo com ferramentas que traduzem a experiência em linguagem a ser compartilhada, já que se trata de um laboratório de pesquisa. O método de análise deve ser cuidadosamente escolhido. No meu caso, utilizo a Análise do Movimento Laban (ver Fernandes, 2006). Por fim, o (a) pesquisador (a) poderá retornar à sua escrita por um viés fenomenológico, o de ter experimentado e refletido sobre sua experiência.

Conclusão

Depois de introduzir o conceito e de apresentar pesquisadores (as) que vêm trabalhando com laboratório como espaço para experimentação artística e como metodologia de pesquisa, e após discutir alguns exemplos de minhas práticas, é possível reconhecer o laboratório como método investigativo e experimental, que articula conhecimento tácito e auxilia o desenvolvimento de pesquisas em artes cênicas. Como vimos, eles podem ser uma forma de se ativar e praticar um pensamento em e através do movimento; e, assim, de explorar as potências do corpo na criação artística, como Laban, Grotowski e Stanislavski, entre outros, cogitavam no início do século XX e Fernandes (2014), Braga (2013), Ribeiro (2012) articulam no século XXI. Apesar de estarem fundamentados em conceitos e práticas que vêm sendo desenvolvidas desde o século passado, ao iniciar a terceira década do século XXI, enquanto a pesquisa em artes está cada vez mais elaborada, uma proposta de sistematização da prática laboratorial como método se torna significativa. Mesmo considerando que a metodologia de pesquisa em artes “se faz, fazendo” (Strazzacappa, 2014, p. 101), concordo com Spatz (2020) que o laboratório é um espaço de experimentação sistemática, e que, portanto, vale-se de um método rigoroso para amparar pesquisas corporalizadas nos âmbitos acadêmico e artístico. Esse rigor permite, como sugerem Prette e Braga (2020, p. 16), “[...] a legitimação efetiva e o reconhecimento das artes no campo dos saberes”.

Como discutido ao longo do artigo, tanto pesquisas cênicas, quanto investigações aparentemente teóricas (sem resultado artístico ou performante – como no primeiro exemplo citado) podem se beneficiar de laboratórios de pesquisa corporalizada e da epistemologia tácita-somática que esses articulam. Os laboratórios são uma maneira de se investigar e experimentar

através da corporeidade, permitindo que a pesquisa respire e ganhe vida no corpo do (a) pesquisador (a) sensível e sintonizado (a). Eles possibilitam ao investigador (a) mergulhar no labirinto do processo (criativo ou de pesquisa), escrever e falar a partir/através do corpo que se move (em vez de falar sobre o corpo). Assim também, quando permitimos que a pesquisa seja pensada e expressada através do corpo, o “[...] movimento se torna o método de pesquisa, como aprendemos e relacionamos, como descobrimos e inventamos” (Fernandes, 2015b, p. 65). Portanto, a prática laboratorial na pesquisa em artes cênicas se torna um método que associa a criatividade ao rigor, em campo experimental e sensível, produzindo um conhecimento a partir do corpo e não sobre ele. Nos laboratórios de pesquisa corporalizada, o corpo se torna a plataforma em que estruturas de conhecimento são produzidas, sustentando uma forma de pensamento e de produção de conhecimento tanto dentro quanto fora da academia.

Notas

- ¹ Disponível em: <<https://bityli.com/sUOx1>>. Acesso em 30 set. 2019.
- ² Alguns exemplos são: o CONAC Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (da Universidade Federal do Tocantins, UFT); o laboratório de dramaturgia (da Universidade de Brasília, UNB); o Lapett – Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades (da Universidade de São Paulo, ECA, USP); o Laboratório de Crítica – LabCrítica (da Escola de Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ); e o recém lançado Laboratório de Atuação e Saberes da Prática (da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP).
- ³ Aqui, o uso da palavra performance se remete a um dos significados que ela tem na língua inglesa, referindo-se ao momento da apresentação de uma obra cênica.
- ⁴ O uso da palavra corporalizado para traduzir *embodiment* foi inicialmente sugerido por Queiroz (2012) e reforçado por Souza (2020).
- ⁵ Ben Spatz (2015) defende que a produção corporalizada de conhecimento está diretamente relacionada com as técnicas incorporadas pelo indivíduo. Isso porque o autor advoga que técnicas corporais (como a biomecânica de Meyerhold, a técnica de Martha Graham, o Yoga, técnicas de canto etc.) são práticas epistêmicas e, portanto, fomentam a produção de conhecimento específico.

- ⁶ Os Estudos Coreológicos são um dos braços da práxis de Rudolf Laban elaborado por sua pupila, Valerie Preston-Dunlop, no Reino Unido no final do século XX. Ver Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg (2010).
- ⁷ A relação entre teoria e prática na práxis de Laban e como sua Arte do Movimento envolve uma filosofia corporalizada pode ser vista com mais detalhes em Fernandes, Lacerda, Sastre e Scialom (2018).
- ⁸ Para Valerie Preston-Dunlop, a Coreologia tem sido usada para definir o estudo sistemático (num sentido metodológico) da dança (Preston-Dunlop, 1980). O termo foi inicialmente apresentado por Laban (Laban, 1966) para abarcar o estudo do movimento expressivo em suas possibilidades dinâmicas, espaciais e também sua notação (*Eukinetics*, *Choreutics* e *Kinetography*, respectivamente). Nos anos 1980, Preston-Dunlop realizou uma revisão do termo, tendo em vista a prática da dança contemporânea, e a partir dele criou o que chamou de Estudos Coreológicos ou Perspectiva Coreológica (Preston-Dunlop; Sanchez-Colberg, 2010).
- ⁹ A análise coreológica é uma análise de movimento e cênica realizada sobre um material envolvendo os princípios do movimento e terminologia dos Estudos Coreológicos de Valerie Preston-Dunlop (1980) e Rudolf Laban (1978).
- ¹⁰ Foi somente durante a análise dos registros (vídeos) que percebi como a ação de mapear o espaço poderia ser uma metáfora para ações de pesquisa.
- ¹¹ Nesse sentido, refiro-me ao hábito como *habitus*, um conceito relacionado ao conhecimento corporal desenvolvido pela prática de uma determinada técnica corporal. O antropólogo Marcel Mauss (1973) tinha o *habitus* como a técnica corporal em si, resultantes das ações corporais de um indivíduo – uma espécie de conhecimento incorporado adquirido por treino ou culturalmente.
- ¹² Cinesfera é o espaço (maleável) que o corpo ocupa quando em movimento. O tamanho da cinesfera acompanha a movimentação corporal do indivíduo. Para Lenira Rengel (2003, p. 32), a cinesfera é “[...] a esfera dentro da qual acontece o movimento”. Ela é o espaço ao redor de cada corpo. O centro da cinesfera é o centro do corpo e sua periferia é o alcance do movimento do indivíduo.
- ¹³ As formas são os diferentes formatos nos quais o corpo pode assumir, como lineares, arcados (curvos) ou espirais – e a combinação entre eles. Para uma discussão mais aprofundada ver Hackney (2020).
- ¹⁴ Ver a dissertação: Scialom (2009).

- ¹⁵ A conexão cinestésica tem sido foco de diversos trabalhos que associam a dança ao pensamento das neurociências (Lessa; Jesus; Corrêa, 2016). Ela está relacionada à sensação física (e, por consequência, emocional) daquele que vê um corpo em movimento, de estar participando daquilo que se está vendo. O interesse aqui não está em destrinchar os processos fisiológicos dessa operação, mas, sim, em apontar o fato de que o espectador é sensibilizado corporalmente e afetivamente por aquilo que vê, estabelecendo uma conexão cinestésica.
- ¹⁶ Afinidade de movimento e ordem coreológica são conceitos que Rudolf Laban (1966, p. 4) trouxe para explicar “[...] as leis ocultas [...]” e as estruturas de movimento que, quando corporalizadas, fazem do movimento “[...] penetrável, significativo e compreensível” (Preston-Dunlop; Sanchez-Colberg, 2010, p. 64). Ou seja, as afinidades dinâmicas e espaciais que cada corpo possui e que facilita a comunicação cinestésica e também simbólica entre indivíduos.
- ¹⁷ As trajetórias que o movimento de um membro corporal realiza no espaço são chamados de percursos espaciais. De acordo com Laban, esses podem acontecer na periferia da cinesfera (percursos periféricos), atravessando o centro da cinesfera (percursos centrais) ou, então, em percursos transversos, cortando a cinesfera em linhas que passam entre a borda da cinesfera e o centro do corpo (Laban, 1966).

Referências

- ADLOFF, Frank; GERUND, Katharina; KALDEWEY, David (org.). **Revealing tacit knowledge: embodiment and explication**. Bielefeld: Transcript, 2015.
- BACON, Jane; MIDGELOW, Vida. Creative Articulations Process (CAP). **Choreographic Practices**, Bristol, v. 5, n. 1, p. 7-31, 2014.
- BARBA, Eugenio. O instinto de laboratório. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 3, p. 1-10, 2019.
- BISHKO, Leslie. Visualizing the A Scale: A Visual Supplement to Teaching Choreutics. In: INTERNATIONAL COUNCIL OF KINETOGRAPHY LABAN, 24., 2005, London. **Proceedings...** London: 2005. P. 1-17.
- BOISSON, Bénédicte. O Paradoxo do Espectador do Teatro Laboratório. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 116-131, abr. 2013.
- BRAGA, Bya. Experiências cênicas para um laboratório de pesquisa prática em atuação. **Pós**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 75-85, nov. 2013.

CHEMI, Tatiana. **A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity**: Odin Teatret and Group Learning. London; New York: Palgrave Macmillan, 2018.

CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli (org.). **Práticas Somáticas em Dança**: Body-Mind Centering em Criação, Pesquisa e Performance. Brasília: Editora IFB, 2019.

DONOSO, Marília Gabriela Amorim. **O treinamento como processo de investigação do ator-criador**. 2010. 197 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86851/donoso_mga_me_i_a.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 abr. 2019.

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

FERNANDES, Ciane. Em Busca da Escrita com Dança: Algumas Abordagens Metodológicas de Pesquisa com Prática Artística. **Revista Dança**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/104331>>. Acesso em: 29 dez. 2020.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte**, Natal, v. 1, n. 1, p. 76-95, jun. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/download/5262/4239/>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, abr. 2015a. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602015000100009&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 20 mar. 2019.

FERNANDES, Ciane (org.). **The Moving Researcher**: Laban/Bartenieff Movement Analysis in Performing Arts and Creative Arts Therapy. London: Jessica Kingsley, 2015b.

FERNANDES, Ciane. A Arte do Movimento como Pesquisa Somático-Performativa: Pulsões e Territórios do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA. **Cena**, Porto Alegre, n. 32, p. 73-82, 2020.

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa. **Anais ABRACE**, Natal, v. 19, n. 1, p. 1-24, 2018. Disponível em:

<<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913>>.

Acesso em: 17 jun. 2020.

HACKNEY, Peggy. Forma. **Cena**, Porto Alegre, n. 32, p. 21-37, 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/109742>>. Acesso em: 29 dez. 2020.

KOLANKIEWICZ, Leszek; OSINSKI, Zbigniew. Jerzy Grotowski and Ludwik Flaszen. **PERIPETI tidsskrift for dramaturgiske studier: Why a Theatre Laboratory?**, Århus, v. 2, p. 41-44, 2004.

LABAN, Rudolf Von. **Choreutics**. London: Macdonald & Evans, 1966.

LABAN, Rudolf Von. **A life for dance: reminiscences**. London: Macdonald & Evans, 1975.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LABORÁTORIO. In: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=laborat%C3%B3rio>>. Acesso em: 07 out. 2019.

LABORATORY. In: US Dictionary Lexico. Oxford: Lexico; Oxford University Press, 2019. Disponível em: <<https://www.lexico.com/en/definition/laboratory>>. Acesso em: 20 set. 2019.

LESSA, Helena Thofehrn; JESUS, Thiago Silva de Amorim; CORRÊA, Josiane Franken. Coreografando o Corpo De Espectador: Aproximações Entre Neuroestética e Dança. **Cena**, Porto Alegre, n. 18, p. 1-10, 7 jan. 2016. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/58771>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

MALETIC, Vera. **Body - Space - Expression: The Development of Laban's Movement and Dance Concepts**. New York: Walter de Gruyter, 1987.

MAUSS, Marcel. Techniques of the body. **Economy and Society**, London, v. 2, n. 1, p. 70-88, 1973.

NELSON, Robin. **Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

POLANYI, Michael. **Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy**. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Dance is a language isn't it?**. London: The Laban Centre for Movement and Dance; University of London; Goldsmith College, 1980.

PRESTON-DUNLOP, Valerie; SANCHEZ-COLBERG, Ana. **Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond**. Alton; Hampshire: Dance Books, 2010.

PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya. Pesquisa performativa: o corpo como meio de investigação. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, p. 1-18, out 2020. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962/12126>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

QUEIROZ, Lela. Corporalização: BmC em Dança. **Urdimento**, Florianópolis, v. 19, p. 41-51, 2012. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3189/2322>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. O Prazer Estético: um laboratório somaestético na sala de aula de dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 163-178, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602012000100163&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 12 jan. 2021.

RISUM, Janne. What is a Theatre Laboratory? **PERIPETI tidsskrift for dramaturgiske studier. Why a Theatre Laboratory?**, Århus, v. 2, p. 15-20, 2004.

SCIALOM, Melina. **Laban Plural: Um Estudo Genealógico do Legado de Rudolf Laban no Brasil**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SCIALOM, Melina. **Laban Plural: Arte do Movimento, Pesquisa e Genealogia da Práxis de Rudolf Laban no Brasil**. São Paulo: Summus, 2017.

SCIALOM, Melina. Os Estudos Coreológicos como Práxis para Construção de uma Dramaturgia Afetiva. **Revista Cena**, Porto Alegre, v. 12, p. 9-17, 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/104341>>. Acesso em: 17 jan. 2021.

SCHINO, Mirella. **Alchemists of the stage: theatre laboratories in Europe**. Holstebro: Icarus, 2009.

SEBIANE SERRANO, Leonardo. Corporeidades Mestiças: pesquisa somático-performativa como uma opção descolonial. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 2, n. 1, p. 21-32, 10 jul. 2013.

Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647709>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. Thinking in Movement. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Oxford, v. 39, n. 4, p. 399-407, Summer 1981.

SOUZA, Elisa Teixeira de. Embodiment (Corporalização), Soma e Dança: alguns nexos possíveis. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 4, p. 1-30, 2020. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602020000400301&tlng=pt>. Acesso em: 17 out. 2020.

SPATZ, Ben. **What a Body Can Do: Technique as Knowledge, Practice as Research**. New York; London: Routledge, 2015.

SPATZ, Ben. Embodied Research: A Methodology. **Liminalities: A Journal of Performance Studies**, Tampa, v. 13, n. 2, p. 1-31, 2017. Disponível em: <<http://liminalities.net/13-2/embodied.pdf>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

SPATZ, Ben. **Making a Laboratory: Dynamic Configurations with Transversal Video**. California: Punctum Books, 2020.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas: Princípios e Aplicações**. Campinas: Papirus Editora, 2012.

STRAZZACAPPA, Marcia. Imersões poéticas como processo de formação do artista-docente. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 1, n. 2, p. 96-111, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5368>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

THANEM, Torkild; KNIGHTS, David. **Embodied research methods**. 1. ed. Thousand Oaks: Sage, 2019.

VOLPATO, Gilson. **Ciência: da filosofia à publicação**. 6. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2013.

Melina Scialom é Pós-doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Doutora em Dança pela Universidade de Roehampton (UK), Especialista em Estudos Coreológicos (Trinity Laban, Londres), Mestre em Artes Cênicas (Universidade Federal da Bahia, UFBA), Licenciada e Bacharel em Dança (UNICAMP). É também pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. É dramaturga, performer e fundadora do Núcleo de dança Maya-Lila. FAFESP no. 2016/08669-5, 2017/17050-1 e CAPES no. 88887.569909/2020-00.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5701-6853>



E-mail: melinascialom@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 31 de janeiro de 2021

Aceito em 30 de abril de 2021

Editores responsáveis: Patrick Campbell e Gilberto Icle

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>>.