

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PÓS - GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**ANA VALÉRIA RAMOS VICENTE**

**ERRÂNCIA PASSISTA:  
frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo**

**SALVADOR**

**2019**

ANA VALÉRIA RAMOS VICENTE

**ERRÂNCIA PASSISTA:**

**frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação *Stricto Sensu*, em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Matrizes estéticas na cena contemporânea.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Maria Amoroso.

**SALVADOR**

**2019**

V632e

Vicente, Ana Valéria Ramos

Errância passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo / Ana Valéria Ramos Vicente. – Salvador, 2019.

292 f. : il

Orientadora: Daniela Maria Amoroso..

Tese (Doutorado - Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Dança. 2. Frevo. 3. Processo de Criação. 4. Carnaval. I. Amoroso., Daniela Maria. II. Título.

793.3

793

CDD (2.ed.)

CDU (22.ed)

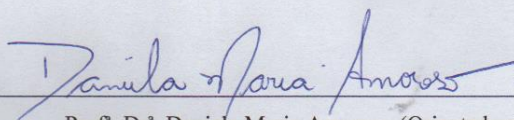
TERMO DE APROVAÇÃO

**Ana Valéria Ramos Vicente**

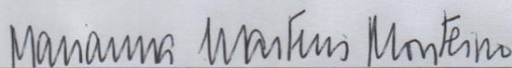
“ERRÂNCIA PASSISTA”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

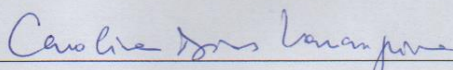
Aprovada em 18 de março de 2019.



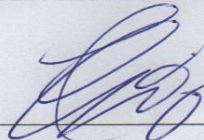
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Daniela Maria Amoroso (Orientadora)



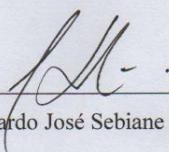
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Marianna Francisca Martins Monteiro (UNESP)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Carolina Dias Laranjeira (UFPB)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ciane Fernandes (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano (PPGAC/UFBA)

## DEDICATÓRIA

A quem foi e voltou, viajou e ficou, esperou, chorou, cresceu, viu o amor ganhar diferentes feições sempre comigo, minha energia expandida: Afonso, Lucas, Tereza, Pedrinho, painho, Berê, Taminha, Rafinha, Isaac, Carol e João, Mainha e vó Maria.

(...) a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. (...) A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. (Clarice Lispector)

## RECONHECIMENTO

Como um solo coletivo, esta tese foi construída pela presença de pessoas que merecem um reconhecimento por sua contribuição direta:

Soraya Jorge pelo acompanhamento, ensinamentos e prática do Movimento Autêntico, bem como a revisão dos meus escritos sobre este assunto;

Wilson Aguiar, Francis Souza e Ferreirinha pela condução da imersão no carnaval, conversas e acompanhamento do processo criativo; aos Brincantes das Ladeiras pela revisão do Ensaio Energia do carnaval;

Giorddanni de Souza (Kiran), pela co-direção de Ebulição e considerações sobre o Ensaio Frequências Somáticas e Tremer a Teoria;

Isa Trigo, pela problematização e revisão do Ensaio Meta-tese;

Acácia Coutinho pela revisão da ABNT, companheirismo e otimismo;

Caio Lima pelo investimento, discussão e ruídos provocados;

Sérgio Oliveira pelo olhar e direção do trabalho Re/in-flexão;

Lilian Graça pelos vídeos no carnaval e amizade;

Vida Midgelow pelo espaço de investigação e indicações atentas propiciadas pela supervisão de Ebulição no intercâmbio em Londres;

Severino Vicente e João Paulo Filho, por suas revisões da introdução;

Membros das duas bancas de qualificação, por indicações e problematizações: Carolina Laranjeira, Gilsamara Moura, Léo Sebiani, Renata Lima, Ciane Fernandes, Daniela Amoroso, Marianna Monteiro;

Maria Agrelli, Clara Trigo, Flaira Ferro, Liana Gesteira, Natalie Revorêdo, Daniela Amoroso, Ferreirinha, Tati da Rosa, João Tragtemberg, Marcelo Pedroso, Dominique Revoal pelas contribuições dos trabalhos Re-flexão, Ebulição e Re/in-flexão.

## AGRADECIMENTOS

Às conversas, à acolhida em Salvador e amor de Clara Trigo e sua família: Duda dos Anjos, Isa Trigo, Isbela e Ian. Pela prática de Girokinesis e amizade de Tina Campos, ao suporte e diálogo de Irah Montenegro, ao acompanhamento osteopático de Victor Ramos e Neidmar. À Ângelo Aimberê, meu irmão, que ofereceu espaço para escrita, embates e diálogos constantes; Manuela Guedes e Raphael Marques, pelo apoio.

Agradeço à parceria com meus colegas de turma, especialmente Lilian Graça, Daniel Moura, Elaine Lima, Viviam Barbosa; à Dominique Rivoal e Duto Santana; às amigas Liana Gesteira e Roberta Ramos; aos Brincantes das Ladeiras, ao grupo de formação em Movimento Autêntica Recofe/João Pessoa, especialmente Ângela Navarro e Bárbara Santos; ao Acervo Recordança e suas pesquisadoras Ailce Moreira, Elis Costa, Ju Brainer, Taína Veríssimo; aos colegas do Departamento de Artes Cênicas da UFPB; ao Grupo de Pesquisa Umbigada, minha orientadora Daniela Amoroso e Roberta Roldão, ao Laboratório de Performance e coletivo A-Feto, da UFBA e à equipe do PPGAC-UFBA; Jorge Cinésio, Ângelo Filizola, Gilberta Queiroz, Marcelo Pedroso, à equipe dos trabalhos Re/in-flexão e Ebulição, bem como a todos que participaram dos ensaios abertos. Ao apoio impagável de Cida e Naná, à compreensão de toda família. À Daniela Santos e o Paço do Frevo; aos integrantes do Guerreiros do Passo; ao Mestre Nascimento do Passo; Ana Miranda; Alexandre Macedo André Madureira e Grupo Experimental de Dança do Recife.

A Sônia Sobral, por sua generosidade profissional.

## RESUMO LINGUA PORTUGUESA

Esta tese tem por objetivo abordar o processo criativo em dança como condutor da produção de conhecimentos. Investigo a criação em dança a partir da imersão criativa no carnaval com Frevo trazendo à discussão os conhecimentos técnicos, poéticos, políticos e culturais mobilizados e construídos. Dessa forma, o processo de criação é o objeto e a metodologia adotada, contribuindo para a consolidação da área de Prática como Pesquisa e, dentro desta área, do Processo de Criação em dança como pesquisa acadêmica. A investigação Errância Passista se desenvolveu a partir da construção da imersão no carnaval do Passista (dançarino do frevo de rua) de Recife e Olinda como elemento deflagrador do processo criativo e se configurou nos trabalhos artísticos Re-flexão, Saia da Toca, Re/in-flexão e Ebulição. Com base nessas criações, a tese aborda o conceito de Energia como condutor da investigação refletindo sobre a possibilidade de renovação energética através do carnaval com frevo. A compreensão energética da produção do movimento humano é também mobilizada para compreensão de como movimentos involuntários podem ser esteticamente direcionados, dando ensejo à proposição do termo Frequências Somáticas para modos de construir danças.

O Processo criativo do Trabalho Ebulição é abordado desde os seus impulsos iniciais que relacionam tremor e trauma ao processo ético – político vivenciado no Brasil no período do doutorado; às escolhas de procedimentos que colocam a investigação somática em primeiro plano; às implicações entre os diferentes contextos e assuntos da investigação com as escolhas dramáticas, à compreensão da Frequência Somática Tremor como eixo condutor do trabalho Ebulição. Analisando a escolha dramática do Ebulição e do Re/in-flexão como de intenção decolonial, no sentido de trabalhar para superação das lógicas coloniais vigentes, e a sintonia somática como modo de investigação que coloca a experiência corporal em proeminência, a tese relaciona decolonialidade e detensionalidade como um viés epistemológico da investigação em dança.

**PALAVRAS-CHAVE:** Frevo, carnaval, processo de criação, Dança, Prática como pesquisa, decolonização.



## **ABSTRACT - RESUMO LINGUA ESTRAGEIRA**

This thesis aims to approach the creative process in dance as the leading factor in the production of knowledge. I investigate the creation in dance having as starting point the creative immersion in the carnival, with Frevo. Brings to the discussion the technical, poetic, political, cultural and epistemological knowledge mobilized and constructed. In this way, the creation process is the object and methodology adopted, contributing to the consolidation of the area of Practice as Research and, within this area, of the Creation Process in dance as an academic research. The research *Errância Passista* developed from the construction of the immersion in the *Passista* (street frevo dancer) of Recife and Olinda as a triggering element of the creative process and resulted in the creation of the works *Re-flexão*, *Saia da Toca*, *Re/in-flexion* and *Ebulição*. Based on these creations the thesis approaches energy as the leading concept of this research reflecting on the possibility of energy renewal through the carnival with frevo. The understanding of human movement by its energetic aspect is also mobilized for the understanding of how involuntary movements can be aesthetically directed, giving rise to the proposition of the term *Somatic Frequencies* and to the understanding of the *Tremor Frequency* as the driving axis of the work *Ebulição* (boiling). The notion of *Somatic Frequencies* is related to different contemporary dance practices as a way of approaching from an experiential analysis (kinesthetic energy) different ways of how the question of involuntary movement goes through the production of artists throughout the twentieth century. The Creative Process of the work *Ebulição* is approached from its initial impulses that relate tremor and trauma due to the ethical - political process experienced in Brazil during the PhD period - the choices of procedures that place somatic research at the forefront; the implications between the different contexts and subjects of research with the dramaturgic choices. Analyzing the dramaturgic choices of *Ebulição* and *Re-in-flexion* as a decolonial intention, in the sense of working to overcome the existing colonial logics, and the somatic tuning as a research mode that places body experience in prominence, the thesis relates decoloniality and detensionality as an epistemological bias of research into dance.

**KEYWORDS:** Frevo, carnival, creative process, dance studies, Practice as research, decolonization.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ebulição - Teatro Hermilo Borba Filho, 2018. Foto: Ju Brainer. ....	14
Figura 2 - Bella Guilherme, na roda de Passo no Marco Zero. Recife, 2016. Foto: Lilian Graça .....	18
Figura 3 - Gil Silva, fazendo o Passo na TCM Zebra Fotografia: Lilian Graça .....	19
Figura 4 - Gil Silva, fazendo o Passo na TCM Zebra. Fotografia: Lilian Graça .....	19
Figura 5 Encontro semanal na Praça Lauro Nigro - Olinda - 2014. ....	20
Figura 6 Brincantes das Ladeiras - Aula no pólo infantil. Figura 7 - encontro no galo da Madrugada. Olinda e Recife, 2016. ....	21
Figura 10 Saia da Toca/ Toca Errante      Figura 11 Re-flexão .....	38
Figura 12 Valéria Vicente e Wilson Aguiar. Imersão no carnaval 2016. Foto: Lilian Graça.....	39
Figura 13 - Momento do trabalho RE/in-flexão. Foto: Ju Brainer. ....	85
Figura 14 Quatro cantos de Olinda no carnaval.....	93
Figura 15 Re/in-flexão. Um falar fazer. Teatro Hermilo Borba Filho, 2017.....	110
Figura 16 Fervo, 2006. Iane Costa, Calixto Neto, Jafelis Nascimento, Leda Santos.....	112
Figura 17 Pequena Subversão, São Paulo. Foto Gil Grossi, 2007.Figura 18 Re/in- flexão. Recife, 2017. Foto: Ju Brainer. ....	115
Figura 19 - Frevo de Casa. Spok, Flaira Ferro, Lucas dos Prazeres e Valéria Vicente. Espaço Cultural Correios, 2014. Foto: Ju Brainer. ....	118
Figura 20 Francis Souza, fundadora do Brincantes das Ladeiras, no carnaval de 2016 -Olinda. ....	121
Figura 21 - Roda de Passo junto à Troça Se não quer, tem quem queira. Wilson Aguiar, Miguel Ângelo, Valéria Vicente e passistas que se juntaram à roda dos Brincantes das Ladeiras. Rolando no chão Ronaldo Costa, 2016. Fotos: Mainee Ingrid e Valéria Vicente. ....	124
Figura 22 Troça no carnaval de Olinda, 2016. Foto: Valéria Vicente .....	134
Figura 23 Troça A Véia debaixo da cama.....	136
Figura 24 Saia da Toca, performance e fantasia carnaval 2017. Foto: Toni Braga .....	139
Figura 25 Foliões fantasiados no Galo da Madrugada, 2016.....	139
Figura 26 Orquestra do Maestro Oséias na TCM Zebra. Olinda, 2016. Foto: Lilian Graça. ....	140
Figura 27 Maria Flor no passo Ferrolho. Foto: Valéria Vicente. ....	145
Figura 28 Cláudio Ramos no passo Saca Rolha. Foto: Valéria Vicente.....	145
Figura 29 Mestre Wilson fazendo o passo Dobradiça.....	153
Figura 30 Mainee Ingrid fazendo o Parafuso e apertando a porca. Foto: Valéria Vicente. ....	154
Figura 31 Francis Souza fazendo o passo Tesoura. Foto: Valéria Vicente.....	154
Figura 32 - Ebulição - Teatro Hermilo Borba Filho, 2018. Foto: Ju Brainer. ....	161
Figura 33 - Ebulição, 2018. Foto: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz. ....	163
Figura 34 - réstias de luz e espacialidade dos participantes do trabalho Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz .....	170

Figura 35 réstias de luz e figurino do trabalho Ebulição. Foto: Ju Brainer. ....	171
Figura 36 Figurino de Maria Agrelli. Tiras de papel manteiga. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz. ....	173
Figura 37 Trabalho individual de construção do tremor como frequência somática. Midlessex University - Londres, 2017.....	195
Figura 38 - Ensaio aberto na PHD Week, com Vida Midgelow. Londres, 2017. ....	201
Figura 39 - Valéria Vicente e Caio Lima no trabalho Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz. ....	204
Figura 40 - Valéria Vicente e Caio Lima no trabalho Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz. ....	205
Figura 41 Saia da Toca, Salvador, 2016. Foto: Isbela. ....	211
Figura 42 Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz. ....	217
Figura 43 Valéria Vicente cena do trabalho Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz. ....	218
Figura 44 Figura – Valéria Vicente e Caio Lima no trabalho Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz. ....	218
Figura 45 - Re/in-flexão, 2017 - explorações de tensões, escolhas e espaço. Foto: Ju Brainer. ....	219
Figura 46 Ebulição. Foto: Ju Brainer. ....	221
Figura 47 – Cena do trabalho Re/in-flexão. Teatro Hermilo Borba Filho, 2017. Foto: Ju Brainer. ....	254

## SUMÁRIO

<b>SUMÁRIO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. INTRODUÇÃO OU ACERTOS DE MARCHA .....</b>	<b>15</b>
<b>2. TRABALHOS ERRÂNCIA PASSISTA .....</b>	<b>38</b>
<b>3. ENSAIO META-TESE: PROCESSO DE CRIAÇÃO, METODOLOGIA E PRÁTICA COMO PESQUISA NA TRAJETÓRIA DA INVESTIGAÇÃO.....</b>	<b>39</b>
3.1 EBULIÇÃO: PROCESSO METODOLÓGICO DE UMA PRÁTICA COMO PESQUISA .....	52
3.1.1 <i>Imersão como procedimento de pesquisa</i> .....	54
3.1.2 <i>Sensopercepção como ferramenta metodológica</i> .....	57
3.1.3 <i>Movimento Autêntico</i> .....	60
3.1.4 <i>PAC – Processo de Articulações Criativas</i> .....	73
3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO METODOLÓGICO .....	81
3.3 QUESTÕES SOBRE EXCESSO E CONTRIBUIÇÃO.....	82
<b>4. ENSAIO ENCRUZILHADA DE DANÇAS: RE/IN-FLEXÃO .....</b>	<b>93</b>
4.1 O MOVIMENTO COMO ANTICORPO ÀS PRISÕES MODERNAS .....	96
4.2 RE-IN/FLEXÃO .....	109
4.3 IN-FLEXÃO .....	115
<b>5. ENSAIO ENERGIA NO CARNAVAL .....</b>	<b>121</b>
5.1 CARNAVAL E ATENÇÃO À ENERGIA.....	127
5.1.1 <i>Bioenergética</i> .....	131
5.2 CARNAVAL E SUAS TECNOLOGIAS.....	134
5.2.1 <i>Dança como mobilização de energia</i> .....	150
5.2.2 <i>Considerações Brincantes</i> .....	157
<b>6. ENSAIO SOBRE EBULIÇÃO .....</b>	<b>161</b>
6.1 INTRODUÇÃO AO EBULIÇÃO .....	164
6.2 TREMER: A PRÁTICA DO PROCESSO .....	179
6.3 SOBREVIVER - DIMENSÃO POLÍTICA DO TREMER .....	186
6.4 TREMOVER COMO TÉCNICA CORPÓREA: FREQUÊNCIA TREMER .....	192
6.5 EBULIÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS – UM OLHAR POSSÍVEL .....	206
<b>7. ENSAIO FREQUÊNCIAS SOMÁTICAS .....</b>	<b>221</b>
7.1 CORPO PESSOAL E SINTONIA SOMÁTICA .....	224
7.2 FREQUÊNCIAS SOMÁTICAS – RELAÇÕES COM O UNIVERSO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	231

7.2.1	<i>Frequências da pequena dança</i> .....	234
7.2.2	<i>Frequências do Impulso Interno</i> .....	237
7.2.3	<i>Frequências ambientais</i> .....	241
7.2.4	<i>Frequências energéticas</i> .....	244
7.2.5	<i>Frequência tremor</i> .....	249
<b>8.</b>	<b>ENSAIO TREMER A TEORIA</b> .....	<b>254</b>
8.1	ÉPISTEMOLOGIA DECOLONIAL .....	258
8.2	SINTONIA SOMÁTICA COMO EPISTEMOLOGIA .....	262
8.3	DETENSIONAR PODE DECOLONIZAR? .....	271
<b>9.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>278</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>279</b>

Por dentro da carne  
Há muita dor  
Pelo DNA herdada  
Dor de guerra, dor de açoite  
Dores nem imaginadas  
que se assemelham a ser caçada no mato como animal  
E assim, domada, para ser mãe dos filhos do seu caçador

Há muita dor  
Para ser liberada

E nessas dores  
Muitos medos  
Que são como grandes rochas no rio do amor  
Do auto amor, da compaixão

Rios estancados de medo  
Impedem a vida de hoje com pedras de ontem

Essas pedras pedem pra virar areia  
Não em três séculos:  
Agora  
Precisam do movimento como brocas  
Que a dissolvam como o corpo no orgasmo

Uma intensidade que não é dor  
Mas pura reintegração ao tudo.



*Figura 1 - Ebulição - Teatro Hermilo Borba Filho, 2018. Foto: Ju Brainer.*

## 1. INTRODUÇÃO OU ACERTOS DE MARCHA

Eu pergunto para mim mesma: O que está acontecendo agora?  
- Há algo fazendo meu ombro direito tremer suavemente, respondo em pensamento. Claro que deve ser algo muscular, mas eu sinto como se houvesse algum ar abaixo da minha pele, entre a pele e o músculo. Este movimento é sutil e eu não me sinto no comando, tremer não foi uma intenção consciente. Eu observo este movimento e procuro não o interromper para que esteja comigo tanto tempo quanto seja possível. Meus olhos estão fechados e agora eu observo que os tremores estão nos dois ombros e eu sinto o lado esquerdo do quadril tremer. É uma sensação engraçada porque ombros e quadris, e às vezes alguma perna, têm ritmos diferentes e tremem ao mesmo tempo. O tremor se torna mais forte e eu sinto todo o meu corpo tremer. Não é mais sutil, mas também não estou comandando o fluxo dos movimentos. E então, tudo para. Após um pequeno descanso eu posso ver meu corpo mover suave e articuladamente, alonga-se a si mesmo em movimentos harmônicos e expansivos.

Esse registro do ensaio de março de 2016, descreve a percepção repleta de curiosidade com a qual encaro as vibrações físicas que denominei tremor. Este tremor que emerge como um dos temas corporais para o trabalho criativo se tornou o núcleo do espetáculo *Ebulição* e o meio através do qual investigo o processo de criação em dança, como um trabalho de produção de conhecimento.

Neste processo específico, a experiência de brincar carnaval com frevo nas cidades de Olinda e Recife, dá ensejo ao processo técnico, criativo e reflexivo que resulta nos trabalhos artísticos que compõem, com esta produção teórica, a minha tese em Artes Cênicas.

Os trabalhos são *Ebulição* (2018), *Re/in-flexão* (2017), a intervenção *Saia da Toca* (2016) e a palestra *Re-flexão* (2015), todos desenvolvidos ao longo do doutorado. Através da valorização dos saberes da dança, como saberes do corpo e inteligência corpórea, mobilizo os saberes e os impasses das danças que me constituem e impulsionam meu modo de ser no mundo.

Neste texto, compreendo a *Saia da Toca* e o *Re-flexão* como experimentos para processar as ideias iniciais da pesquisa, aqui elaborada. Já o *Ebulição* e o



Re/in-flexão apontam as duas linhas discursivas colocadas em diálogo: a investigação somática ganha proeminência no primeiro, e a relação do movimento e da dança com os contextos socioculturais guia a dramaturgia do segundo.

## METODOLOGIA

Ao escolher como metodologia colocar-me em processo de criação, estabeleci um processo realmente amplo de possibilidades para vivenciar os conhecimentos e as reflexões tanto do ponto de vista temático, metodológico quanto epistemológico. A compreensão desta proposição metodológica que constitui a área de Prática como Pesquisa está detalhada no Ensaio Meta-tese, porém, a título de uma compreensão inicial e de uma visão geral da investigação, apresento algumas considerações.

Escolhi a imersão no carnaval de Olinda e Recife como passista foliã como elemento deflagrador do processo criativo e acompanhar o grupo de passistas foliões Brincantes das Ladeiras foi o guia para a vivência desse carnaval. Para estruturar a imersão no carnaval como uma metodologia de pesquisa, optei por uma abordagem fenomenológica revista e ampliada pela prática somática de dança, o que significa que a proposição de redução fenomenológica se deu pela construção de abertura corporal baseada na cinestesia e na sensopercepção (LEVINE, 1999).

Após o carnaval, o trabalho em sala de ensaio visava uma livre elaboração das direções do processo a partir dos impulsos e laboratórios de dança. A busca por movimentos e ideias que emergissem (LOUPPE, 2012) como significativos se deu através de improvisação não estruturada e a partir da escuta dos áudios de campo.

Os elementos da autoetnografia, conforme indicado por Fortin (2009), foram aprimorados, ao longo do processo, com elementos da sensopercepção (LEVINE, 1999) e do Movimento Autêntico (ADLER, 2002 e JORGE, 2009).

O intuito foi dar espaço para aspectos intuitivos e ampliar a escuta ao conhecimento corpóreo, ao desenvolvimento de uma inteligência orgânica e sua expressividade em movimento, como será discutido ao longo da tese.

A partir das questões emergentes do processo, revisões bibliográficas foram realizadas e o escopo de discussão teórica foi se constituindo. A partir dos primeiros esboços dos ensaios, os artistas e professores envolvidos foram consultados e

solicitados para apreciação das ideias expostas. Ao longo de todo o processo, improvisações e experimentos criativos foram desenvolvidos como modo de manter a discussão da tese atravessada pelos modos de produção artísticos.

Abordagens da Prática como Pesquisa, como o Processo de Articulações Criativas (BACON; MIDGELOW, 2015) e a Pesquisa Somático-Performativa (FERNANDES, 2017) trouxeram contribuições para o processo criativo e foram fundamentais para a compreensão das trajetórias, tanto do processo criador quanto do processo de definição e produção do escopo da tese.

A metodologia processual e baseada nas escolhas sensíveis e intuitivas se mostrou como um grande desafio e uma grande potência. Liberada de arcabouços teóricos tomados a priori ao processo criativo, o campo da investigação em dança pode se abrir a lógicas imprevisíveis e apontar conexões inusitadas.

Nesta trajetória a produção artística foi privilegiada como construção de conhecimento e como experiência estética necessária. Permitir que o artista construa sua própria metodologia potencializa a compreensão dos conhecimentos e impasses próprios a área.

Essa forma de lidar com a teoria é também uma precaução para evitar que conhecer seja submeter um tipo de conhecimento a outras lógicas e epistemologias, o que por vezes constitui um matar a dança para falar sobre ela. A reflexão política e epistemológica trazida pelo trabalho evidencia que o desafio de não hierarquizar os saberes das diferentes danças soma-se ao desafio de não atribuir significado de substância e universalidade ao que é experiencial e contextual. Este é o caso tanto da dança quanto da produção crítica e acadêmica.

Essa perspectiva se assenta na necessidade institucional de oferecer espaços, procedimentos e perspectivas, éticas e conceituais, para que os estudantes possam desenvolver-se como investigadores e criadores de seus processos de criação e visões de mundo.

## Contexto

Apesar de dançar frevo e brincar carnaval em Olinda desde a infância, desenvolvo investigação e produção criativa com frevo a partir de 2005, portanto, dez anos antes do início da investigação desta tese. A trajetória de investigações

anteriores se conecta à investigação que emerge do carnaval direcionando os interesses do processo criativo, para elementos ainda não explorados. Assim esta tese se aprofunda nos aspectos energéticos do Passo, do carnaval de Olinda e da criação em dança, como apresentarei posteriormente.



*Figura 2 - Bella Guilherme, na roda de Passo no Marco Zero. Recife, 2016. Foto: Lilian Graça*

O Passo é como se tradicionalizou nomear a dança do Frevo de rua. O Frevo de rua é uma modalidade de Frevo, dança e música urbana criada entre os séculos XIX e XX na cidade do Recife, e que se consolidou como ritmo particular do carnaval de Pernambuco ao longo da primeira metade do século XX. Portanto, se inicialmente a palavra frevo denominava a música, o turbilhão de pessoas e suas formas de dançar, atualmente o termo Passo, desdobrado da expressão “Fazer o passo”, designa a dança a que me refiro.

Passista é o termo que designa quem faz o Passo, ou seja, os praticantes do repertório tradicional desta expressão artística. O carnaval de Olinda é uma festividade anual de origem no período colonial cuja configuração atual (com agremiações e orquestras de frevo) remonta ao início do século XX, e a momentos de revitalização nas décadas de 1960 e 1980. Atualmente encontra-se em processo de registro como Patrimônio Imaterial do Brasil e em momento de vitalidade, porém

vivendo dificuldades devido à massa de foliões e turistas cada vez maior para o tamanho do sítio histórico.



*Figura 3 - Gil Silva, fazendo o Passo na TCM Zebra Fotografia: Lilian Graça*



*Figura 4 - Gil Silva, fazendo o Passo na TCM Zebra. Fotografia: Lilian Graça*

Os Brincantes das Ladeiras, que acompanhei no carnaval de 2016, é um grupo de passistas que se encontra para praticar o frevo em seu ambiente: os desfiles de rua. Estes desfiles são organizados como Clubes e Troças, quando acompanhados de orquestras de metais, e Blocos, quando acompanhados por orquestras de Pau e Corda, ou seja, instrumentos de corda e percussão. A diferenciação entre Clubes e Troças se dá porque os primeiros apresentam-se preferencialmente à noite e costumam dar destaque a alegorias e fantasias como parte do desfile.

Fora do carnaval, os Brincantes das Ladeiras mantêm “aulas” semanais na Praça Lauro Nigro, no sítio histórico de Olinda, como forma de incentivar a prática

desta dança. Nas palavras de um dos seus fundadores Wilson Aguiar, a aula “é um encontro para saborear alguns movimentos de frevo”. Assim, em torno do grupo Brincantes das Ladeiras, orbitam amantes de frevo e praticantes do Passo, assim como os Brincantes orbitam em torno das melhores orquestras, clubes e troças tradicionais das cidades de Olinda e Recife.



Figura 5 Encontro semanal na Praça Lauro Nigro - Olinda - 2014.

O grupo tem uma composição variada: Wilson Aguiar atua como desenhista industrial, Ferreirinha como escriturário do Tribunal Regional do Trabalho, Cláudio Ramos como administrador de empresa, Duardo é jornalista, Wanderson Francisco, professor de literatura, Mainée estuda para cursar Educação Física. Apenas Francis Souza e Maria Flor são artistas de profissão. Francis é atriz e figurinista e Maria Flor, multiartista atuando como cantora, instrumentista, compositora e passista.

Apesar de ter a prática lúdica do frevo como foco, ao longo desta investigação o grupo foi assumindo também um caráter profissional. Atualmente o grupo se entende como um grupo artístico, que desenvolve espetáculos e pode ser contratado para apresentações, seja acompanhando Clubes e Troças, seja em configurações teatrais.

A relação com criações artísticas existe desde o início do grupo. O trabalho “Imagens” foi criado em 2009 para divulgar o início das aulas na praça. Porém, nos anos iniciais houve divergências sobre a necessidade e interesse da configuração como grupo artístico. De acordo com Cláudio Ramos, à medida que os integrantes do grupo foram se aperfeiçoando no frevo e em outras danças, isso se consolidou como um desdobramento natural. Mariée Ingrid conta também que a medida que eles foram ficando conhecidos e reconhecidos pela forma de fazer o Passo, os convites se multiplicaram e começaram a gerar custos que precisavam ser divididos com quem os convidava.

Acompanho o grupo desde sua formação, quando alguns dos seus integrantes deixaram de frequentar o grupo Guerreiros do Passo<sup>1</sup>, onde eu também fazia aulas. Antes disso, já os encontrava no carnaval de Olinda, quando abríamos rodas para “fazer o passo”. Faz parte da memória do grupo certo carnaval em que brinquei fantasiada de papangu<sup>2</sup> e eles me incentivaram a acompanhar o grupo sem saber quem eu era. Passei o dia sendo chamada de “o menino” até que uma integrante reconheceu um passo que “só Valéria faz desse jeito”.

Assim, decidir acompanhar esse grupo diz respeito a escolha de um carnaval específico e com o qual eu compreendia que ainda havia muito para aprender.



Figura 6 Brincantes das Ladeiras - Aula no pólo infantil. Figura 7 - encontro no galo da Madrugada. Olinda e Recife, 2016.

<sup>1</sup> Guerreiros do Passo é um grupo formado por professores que saíram da Escola Municipal de Frevo após a demissão do Mestre Nascimento do Passo. Em oposição à ideia de que o Método Nascimento do Passo estava ultrapassado, o grupo desenvolveu um trabalho de aulas gratuitas e regulares na Praça do Hipódromo, o qual logrou grande êxito. Ver mais em Vicente, 2009.

<sup>2</sup> Personagem mascarado do carnaval. Tem o corpo todo coberto e usa castanholas e apito.

## Percurso cognitivo

No carnaval de 2016, estruturado como imersão para identificação da pesquisa artística, me atentei para a capacidade que o organismo tem de se transformar energeticamente através de suas experiências.

Isso se evidenciou na minha experiência e na de Mestre Wilson Aguiar. No início do carnaval eu estava extremamente cansada, triste e desestimulada e Wilson estava infectado com o vírus da Chicongonha, com fortes dores em todo o corpo. Ambos insistimos em brincar o carnaval com frevo fazendo o Passo (dançando com o repertório tradicional e exigente dessa dança) e chegamos ao último dia de carnaval com muita disposição física e emocional.

Considerei isso como um resultante surpreendente. Nos laboratórios criativos, eu percebi que os tremores espontâneos - que tinham surgido como memória ou repercussão do carnaval - poderiam ser também uma ação do organismo em prol de seu equilíbrio energético.

Direcionada pelos laboratórios criativos nos quais arrepios e tremores aconteceram involuntariamente, comecei a investigar no meu corpo quais as relações possíveis entre essa forma de mover e a possível capacidade do organismo de captar informações do ambiente, processá-las e renovar a si mesmo.

A investigação dos tremores gerou mais do que o espetáculo Ebulição. Ao aprofundar a compreensão de que, através de tremores, o organismo processa e libera energias que ao se sedimentar no corpo podem gerar situações de reforço do trauma, doença ou simples perda de vitalidade (LEVINE, 1999 e LOWEN, 1977), estabeleci relações com os diferentes contextos da pesquisa.

Ao investir no tremor, percebi que eu consegui construir uma disposição corporal em que eu não precisava tremer, mas que o tremor acontecia. Chamei essa disposição de Frequência Tremor e passei a construir diálogos com diferentes bibliografias que ajudassem a compreender e relacionar minha investigação. Pude investigar temas como inteligência corpórea, movimento involuntário, modos de sintonia somática como modos de conhecer, os quais serão desenvolvidos nos diferentes ensaios da tese.

A partir da compreensão da renovação energética, a Frequência Tremor e a experiência de brincar carnaval foram vistos por mim como meios de ativação da

inteligência corporal. Ambos são uma permissão para sair das formas e movimentos convencionais, atingir estados diferenciados e interagir. A interação, no carnaval e no tremor, tende a ficar fora dos padrões convencionais e cotidianos, pois estes são espaço para todos os possíveis.

### Abordagem energética e relações com a criação em dança

Estou trabalhando o meu corpo como um filtro que faz ver – traz para evidência – os fluxos de energia, sendo ele mesmo produto e produtor dela. Estou chamando essa pesquisa de tremor, porque é assim que ela se materializou (DIÁRIO de pesquisa, junho de 2017).

Parafraseando Cecilia Meireles sobre liberdade diria que energia, na experiência humana, é uma palavra que “não há ninguém que explique e ninguém que não entenda”. Nas práticas de dança, o termo energia é usado cotidianamente como a sensação provocada pelo movimento, pela sensação de conexão com o espaço e é muitas vezes mencionada como uma intensificação do ser.

A escolha das palavras fala da experiência e modo de perceber o vivido. Na antropologia o vocabulário nativo é muito valorizado por reunir uma ideia comunitária sobre uma experiência. Para Domenicci (2010), como o vocabulário é construído a partir da experiência corporal (LAKOFF E JOHNSON, 1999), as metáforas sobre a dança apontam elementos do imaginário encarnados na experiência.

O termo energia está no frevo em muitas descrições do frevo e do carnaval. E recusando a possibilidade de deslegitimar as percepções locais e sua forma de expressão, mantenho a discussão impulsionada pelas minhas experiências, evitando também o etnocentrismo nominal, conforme apontado por Jean Marie Pradier, um dos fundadores da Etnocologia:

O etnocentrismo nominal designa a tendência em estabelecer a dominação de um lexema próprio a uma área linguística determinada, sobre os referentes, pertencendo a uma área cultural diferente que dispõe ou não de um processo de nomeação. Em outras palavras, uma língua impõe sua autoridade sobre a identidade das pessoas, a originalidade do real, sua diversidade, a complexidade do mundo, de um acontecimento, de uma cerimônia ou de um espetáculo em detrimento dos processos locais de nomeação (PRADIER, 2017).



O termo energia para traduzir a experiência do movimento é usada tanto pelos precursores da dança moderna, quanto pelos passistas e observadores do frevo e foi um termo recorrente nos meus diários de campo, nas conversas, nos caminhos da pesquisa.

Minha abordagem de energia coloca várias possibilidades de acepção em diálogo com a minha experiência de dançarina, seguindo o desejo que guiou parte do processo de criação, de relacionar as experiências vivenciadas com proposições de outras áreas de conhecimento que me ajudem a pensar suas características.

Reconheço que seu uso produz uma polissemia, polissemia esta que também faz parte do Passo, do carnaval, da forma como tenho abordado o frevo criativamente e do espetáculo Ebulição, que compõe esta tese. A polissemia desta palavra não está apenas como um mal-entendido, mas como possibilidades experienciadas ao mesmo tempo. Ela evidencia diferentes elementos que podem ser postos em relação discursivamente, por que vividos misturadamente.

De um lado, me afilio ao pensamento Labaniano e de seus atualizadores, para os quais energia é um modo de estruturação do movimento, não define uma substância, mas o **como** o movimento se realiza (FERNANDES, 2006) e se difere da energia cinética pois é compreendida a partir de um ponto de vista subjetivo. Em acordo com Dee Reynolds (2007) Energia Cinestésica é a energia como percebida pelo indivíduo que realiza o movimento e que o observa.

Por outro lado, a atenção que tenho dado não está vinculada apenas ao **como** do movimento, mas ao que este produz na subjetividade e por isso me aproximo também do entendimento de energia da Bioenergética. Nela, a mobilização somática se realiza pela mobilização de energia (bioenergia) a qual seria um elemento fundamental de todos os processos vitais, com a função de carga ou descarga energética. Nesta perspectiva, a mobilização energética promove alterações físicas e psíquicas.

Uma terceira acepção de Energia, está presente nas discussões de dança moderna no início do século XX e pode ser colocada em diálogo com princípios da medicina chinesa, filosofias vitalistas e taoístas. Nesta acepção, energia é um elemento primordial, presente em todos os seres animados e inanimados e que pode ser percebida pelo ser humano em sua conexão com o meio ambiente. A percepção da influência dos elementos presentes no espaço durante o movimento

aproxima minha experiência dessa acepção, sem, no entanto, atribuir a ela o mesmo significado que estas teorias oferecem.

Resumindo, na compreensão de energia desta investigação, o movimento humano é energia cinestésica (REYNOLDS, 2007), produz energia cinética, mobiliza energias represadas por fatores socioculturais e torna a pessoa mais sensível às energias de outros seres e do ambiente.

Algumas práticas de movimento, como a frequência do Tremor e o Passo, dança do frevo, podem ativar um ciclo de auto renovação, resultando em potência e sensação de bem-estar, liberando o pensamento para caminhos menos tensionados, influenciando na percepção e inteligência e, portanto, na produção de conhecimento.

Assim, “Renovação energética”, termo que nomeia minha experiência de movimento nesta tese, baseada na experiência do carnaval com frevo e na Frequência Tremor do trabalho Ebulição, alude à percepção de ativação somática e sensação de vitalidade. Percepção de potência somada a um relaxamento emocional. Pode ser entendida como um estado psicofísico resultante dos estados psicofísicos experimentados no espetáculo Ebulição e no carnaval, visto que não está restrita ao estado de corpo em cena.

O uso que faço do termo renovação energética se aproxima da visão do artista Helder Vasconcelos sobre as danças da tradição brasileira que ele pesquisa. Helder (VASCONCELOS, 2018) entende a possibilidade de uma retroalimentação de energia pela continuidade da brincadeira, como um dos princípios dessas tradições. Para ele isso está diretamente ligado a superação de barreiras físicas, mas, para mim, o corpo não precisa ser levado a uma exaustão e sim, direcionado para a ativação dessa característica fisiológica de busca pelo próprio equilíbrio energético.

Um modo de pensar as relações desta investigação com a área de dança contemporânea, especialmente quanto ao processo criativo e construção dramática, é relacioná-la as proposições de Estado de corpo. Na área de Dança, o termo Estado de corpo está relacionado com a emergência de poéticas de atenção a camadas sutis da modulação da presença cênica. Integra práticas de dança contemporânea que investigam as afetações da corporalidade a diferentes situações e estímulos e as coloca como núcleo dramático. Tal perspectiva decorre de um

grande investimento no alargamento da capacidade perceptiva e de afetação dos artistas da dança. Pois, como detalha Annie Suquet (2008), a dança do século XX fez do corpo “um laboratório de percepção”.

Perceber as nuances de como a corporalidade é utilizada e praticada por cada artista e pesquisador torna uma possibilidade de acesso a sua poética, processo de criação e realização da dança. Especialmente, permite observar como processos coreográficos desviam da composição de movimentos para investigações que desafiam noções de corpo, subjetividade, cognição, cultura e relações transpessoais.

Aproximo-me da visão de Guisgand (2012) quando afirma que o interesse na sensação é sintomático de uma trajetória coreográfica que se move do virtuosismo técnico para a sensibilidade. Nesta abordagem, mais do que qualidade e forma de movimento, o estado de corpo - as mudanças da matéria corpórea - passa a ser a matéria do movimento e por isso inseparável da coreografia e dramaturgia. Ao que concorda a dançarina Carolina Minozzi (2015):

ao investigar “estados corporais” há o interesse em expandir as fronteiras do que é movimento em dança e em problematizar através do corpo questões presentes na contemporaneidade. A cada problematização e “estado” são criadas proposições de relação com o mundo e de como nos percebemos nele – presumo que nisso consistem as dramaturgias das obras coreográficas. (MINOZZI, 2015, p. 109).

A dançarina e coreógrafa Juliana de Moraes (2013), aponta como um elemento importante da realização de sua composição coreográfica, o trabalho com texturas ou frequências de movimento que, segundo a mesma, também poderiam ser entendidas como estados de corpo, visto que ambos designam “estruturas qualitativas associadas à performance do corpo”.

A explicação de sua experiência qualitativa pode ser relacionada a minha proposição de modulações de Frequência somáticas: “quando estou dançando, sinto meu corpo como um material que se modifica pelo calor, forças, direções, vetores, etc. em mudanças que são de fato matéricas e operam texturas e frequências”, “a palavra frequências vem de um pensamento sobre ondas que compõem os sons” pois “em termos sonoros, qualquer mudança de ondas modifica a frequência” (MORAES, 2013, p.155).

A compreensão de Estados de corpo proposta por Guisgand (2012), a partir dos depoimentos de dançarinos também pode ser diretamente relacionada a minha experiência:

Essas relações entre percepções internas e externas são variações de intensidade que formam, distorcem, transformam o corpo. São estas diferentes atenções, essas sintonizações que produzem experiências dos estados corporais, bem como os estados corporais observáveis. O "estado do corpo" pode ser mais um movimento do que uma fixidez por causa da transmutação da forma que opera. Não pensar a forma como um estado estável, mas pensar essas mudanças, essas passagens de um para outro, como um afinador que muda frequências (GUISGAND, 2012)<sup>3</sup>.

Portanto, a percepção de uma mudança de frequência como forma de realização do estado corporal, liga a minha experiência à de muitos dançarinos e dançarinos/coreógrafos que deslocaram sua atenção coreográfica da composição de movimentos para investigações sobre o Soma.

Curiosamente, eu não conseguia ver tal vínculo e não me interessava por ele durante todo o processo de construção de Ebulição. Provavelmente porque, em meu processo criativo, não havia uma matéria de referência para alimentar a mudança de estado – nem memória/imagem, nem materiais ou espaço específico – e também porque a elaboração da Frequência Tremor se deu como resultado da investigação com os tremores, os quais inicialmente irromperam como arrepios involuntários.

Entendo que o termo Estado de corpo, nomeia um campo vasto de possibilidades de Frequências. E o desejo de especificar as diferenças me levou a trabalhar por outro caminho, mesmo que reconhecendo que há pontos de convergência com esse conceito da Dança contemporânea.

Acertivamente, a dançarina e pesquisadora Carolina Laranjeira (2013) aponta que “antes de ser um conceito a ser definido teoricamente”, Estado de Corpo “é uma experiência vivida e experimentada de forma particular”. Conclusão semelhante a que chega a dançarina Carolina Minozzi (2015), em sua dissertação de mestrado, após dois anos de investigação teórica e experimental a esse respeito.

---

<sup>3</sup> Tradução da autora para o texto original: “Ces relations entre perceptions intérieures et extérieures sont les variations d'intensités qui donnent forme, déforment, transforment les corps. Ce sont ces différentes attentions, ces syntonisations qui produisent les « états de corps » vécus aussi bien que les « états de corps » observables. L'« état de corps » relèverait peut-être davantage du mouvement que de la fixité en raison de la transmutation d'une forme qui s'opère. Non pour penser la forme comme un état stable, mais pour penser ces changements, ces passages de l'un à autre, à l'image d'un syntonisateur qui change de fréquences (GUISGAND, 2012)”.

Por isso, minha abordagem deseja ser um convite à experimentação, com os termos e especificidades desta pesquisa. Na proposta de discutir o movimento através de Frequências Somáticas, o meu foco de atenção não está no estado de corpo, mas no modo de seu acionamento e sustentação.

E, para refletir sobre as implicações entre o tremor e o contexto que me impulsiona a investigá-lo, recorro à abordagem energética, como apresentada por Dee Reynolds (2007) através do conceito Imaginação cinestésica. A imaginação cinestésica aponta o modo através do qual os artistas da dança propõem transformações na corporalidade, através de modulações de energia cinestésica.

De acordo com a proposição de Reynolds, as variações do uso do peso, fluxo, tempo e espaço na organização do movimento e da coreografia dão forma ao diálogo do indivíduo com as questões do seu tempo. “A prática coreográfica inovadora vem como uma resposta ao contexto cultural que encoraja ou reforça modos de uso da energia que dão limite à expressividade.” (REYNOLDS, 2007, p.2) E, dessa forma, as inovações coreográficas variam como resposta a experiências de contenção que o contexto oferece à experiência dos sujeitos. Movimentos que interrompem os modos habituais de uso de energia seriam atos de imaginação cinestésica e envolvem “um delicado equilíbrio entre determinismo e agenciamento” (REYNOLDS, 2007, p.4).

Na relação entre as possibilidades expressivas e de gestão de energia socialmente aceitas e os impulsos expressivos vivenciados, a dança se constrói como espaço privilegiado de remodelação das energias corporais.

Dessa forma, a apresentação dos meus trabalhos também configura uma leitura energética da dança. Como será possível observar, a imaginação cinestésica do Ebulição está relacionada, a meu ver, com a uma necessidade de ampliação da capacidade cognitiva para direcionar compreensões potencializadoras de superação da crise ética, ecológica e política que atravessamos no contexto brasileiro e mundial.

### Discussão Transversal

A partir da análise do processo de criação e das escolhas dramatúrgicas dos trabalhos Re/in-flexão e Ebulição identifico um modo de construção cognitiva que

coloca em relação a experiência corpórea e as tensões dos contextos socio-culturais mais amplos. Na produção textual da tese, busco acentuar essa relação na sustentação de um diálogo – por vezes tenso – entre a perspectiva somática e a perspectiva decolonial.

Minha produção artística e teórica mobiliza conhecimentos estéticos, somáticos e políticos desses dois campos e, ao reconhecer esse modo de operar, apresento discussões que colocam o processo de conhecimento somático (apresentado como modo detensional) em relação à intenção decolonial de construção de ações e compreensões alternativas sobre a sociedade.

Ou seja, a teoria da sintonização (NAGATOMO, 1992) é mobilizada juntamente à epistemologia Decolonial (MIGNOLO, 2008, 2014, 2017, MINÕSO; CORREAL; MUÑOZ, 2014, QUIJANO, 2005, TLOSTANOVA, 2014) para elaborar e potencializar os conhecimentos que produzi através de uma atenção somática ao carnaval, ao frevo e ao meu próprio processo de criação.

A teoria da Sintonização (Attunement) é proposta pelo filósofo Japonês, radicado nos Estados Unidos, Shiguenori Nagatomo, como uma alternativa para superação do impasse entre idealismo e empirismo que polarizam a produção epistemológica do ocidente. Através da discussão de filósofos da prática japonesa, Nagatomo postula um status ao corpo pessoal como modo de produção de conhecimento que inclui o ambiente e opera fora da relação dicotômica sujeito-objeto do pensamento científico. Na compreensão que expõe, a disposição corpórea constitui o ser humano e é determinante para a formulação do conhecimento produzido.

A epistemologia decolonial propõe o investimento na compreensão da maneira como a colonialidade se constrói e se mantém como modo fundamental de manutenção da submissão dos povos e territórios. Na problematização decolonial, a Universidade e a Arte são parte do aparato Colonial que legitima a hierarquia de saberes e dos seres. Assim, propõe o investimento na produção de saberes que sirvam de contraponto aos saberes que coadunam e naturalizam a exploração, o epistemicídio, como apontado por Boaventura Souza Santos, e o preconceito racial e social. Parte importante da produção decolonial decorre do investimento nos saberes ligados aos povos originários dos vários continentes, por isso, é importante destacar o meu lugar de locução como uma **Intenção** decolonial. Desejo evitar com

isso um desgaste na proposição necessária dos pesquisadores das Américas que construíram esta teoria-ação.

Apresento o frevo e minha subjetividade de artista como uma produção encruzilhada (MARTINS, 1997) e não como o lugar privilegiado da ação decolonial. Neste processo, viver a colonialidade como uma ferida e o interesse na desobediência epistêmica é o que me liga à proposição decolonial.

Cabe acrescentar que essa relação entre epistemologias da dança e epistemologias decoloniais emerge como resultado da investigação artística. Dialogo com essas epistemologias para relacionar e avançar nas discussões implícitas ao meu processo criativo. É, portanto, resultante da investigação criativa e não seu pressuposto inicial.



Figura 8 Laboratório de performance. Salvador Maio 2016. Figura 9 Oficina da Abordagem Somático Performativa com Ciane Fernandes. João Pessoa, out.2018.

### Estrutura e resultados

Junto com os espetáculos, a produção textual da tese é composta por seis ensaios. Cada ensaio corresponde a um centro de movimento - exploração teórica de assuntos emergentes, através e com essas danças. Escolhi uma estrutura policêntrica, ao invés de uma discussão única e convergente, inspirada no policentrismo dos tremores do trabalho Ebulição.

Os tremores deste trabalho seguem um fluxo de alternância entre livre e contido e a simultaneidade de vários centros de movimento. Policêntrico e

polirrítmico, o corpo se faz uma coleção de organismos móveis em interação atentos e afetados pelos sons e outros elementos energéticos.

Ou seja, seguindo o modo de organização do corpo em movimento no espetáculo, construí um modo de organização que não escolhe um centro de movimento através do qual o organismo (corpo/tese) funciona como um fluxo contínuo. Ao invés disso, assume a pluralidade de questões e conteúdo que o processo artístico abrange.

Dessa forma, habilidades técnicas, escolhas poéticas, questões políticas, bases epistemológicas e a cultura do carnaval assumem, cada uma, o lugar de centro motor desta dança-tese. A escolha por manter a pluritemática advém do entusiasmo com cada um desses caminhos e da possibilidade de apontar as possibilidades de diálogo transdisciplinar que a área de processo de criação permite e convida. Por outro lado, atua na busca por configurações discursivas apropriadas ao tipo de conhecimento que mobilizamos na área de Artes.

A proposição de utilização de ensaios, baseada na perspectiva de Adorno (2003)<sup>4</sup>, foi sugerida pela professora Sônia Rangel, por sua aproximação com o modo de pensamento dos artistas.

Se, do ponto de vista formal, a tese segue o policentrismo do espetáculo Ebulição, do ponto de vista energético (como o movimento do pensamento se organiza), a tese se alimenta do trabalho Re-in/flexão. Neste espetáculo, também construído ao longo do doutorado, narro os procedimentos, as ideias e apresento as transformações do movimento que estão engendradas nestes procedimentos e ideias.

Seguindo esse modo de composição, apresento a relação entre experiência e movimento e teço as conexões com outras áreas de saber. Notadamente, dialogo com a Educação Somática, os Estudos Decoloniais, a Teoria da Sintonização, o

---

<sup>4</sup> O filósofo Theodor Adorno, um dos autores que contribuíram para os estudos críticos da Escola de Frankfurt, no texto O Ensaio como Forma se posiciona em defesa do ensaio como forma literária de produção acadêmica em detrimento das formas e lógicas predominantes do conhecimento científico, principalmente por seu caráter universalizante. Sua argumentação defende o formato ensaio como forma de focalizar os argumentos de real interesse para produção de conhecimento, em detrimento do levantamento extensivo das origens e conceitos. Ao contrário do formato científico, o ensaio pode lidar com as contradições, apresentando diversas abordagens sobre a mesma questão, complexificando o objeto, ao invés de simplificá-lo para caber nos parâmetros pré-determinados.



Frevo e a Dança, dando ênfase, sempre que pertinente e possível, à produção de artistas.

A estrutura ensaística busca cercar um determinado assunto, apresentando por diferentes pontos de vista. Esses ensaios são encarados como modos de localizar as inquietações que surgiram no processo, problematiza-las e levá-las adiante. O desafio é de tirar consequências da pesquisa artística produzindo teorias escritas com a dança. Escrever com dança, como propõe André Lepecki (2010), porém a partir do processo de criação.

A ordem dos ensaios não segue uma obrigatoriedade de leitura, não sendo o anterior necessário para compreensão do posterior. No entanto, na obrigação de construir uma ordem para impressão optei pela trajetória mais próxima, na medida do possível, de estrutura acadêmica convencional, de modo a facilitar o diálogo com leitores não familiarizados com as produções de escrita criativa em Dança. Assim, estão distribuídos da seguinte forma:

**O Ensaio META-TESE: processo de criação, metodologia e Prática como Pesquisa na trajetória da investigação**, percorre princípios e práticas da pesquisa com processo de criação em dança, no âmbito da produção de pós-graduação. Relaciono como minha proposição de pesquisa se alimenta e dá continuidade a perspectiva da Prática como Pesquisa no Brasil. Neste percurso, apresento mais detalhadamente sistemas de conhecimento somático que foram fundamentais como ferramentas metodológicas do processo de criação do trabalho *Ebulição*. Por fim, apresento reflexões decorrentes do conjunto do processo, incluindo os impasses do trabalho *Re/in-flexão* e da produção textual, direcionadas a compreensão dos desafios da prática como pesquisa e de processos de criação artística como produção de conhecimento no contexto da universidade.

No **Ensaio Encruzilhada de danças: Re/in-flexão**, o conceito de encruzilhada, proposto por Lêda Martins (1997), e mais recentemente ampliado por Eduardo Oliveira (2012) e Luiz Rufino (2016), é tomado como modo de ler os três contextos de investigação corporal que são colocados em contato na investigação desta tese: a produção de trabalhos artísticos autorais em dança contemporânea, abordagens somáticas do movimento humano e a dança do frevo em seus contextos cênicos e carnavalesco. Tem como objetivo contextualizar e esclarecer as relações entre abordagens mobilizadas e localizar o trajeto que me liga ao conjunto da

pesquisa, atualizando alguns entendimentos históricos. Dessa forma, este ensaio introduz, a partir de uma leitura historiográfica, a trajetória de constituição dessas abordagens ao longo do século XX e, em seguida, aprofunda uma reflexão sobre como minha trajetória de investigação artística coloca estas formas de conhecer e mover em ação e presentificação.

O Ensaio **Energia do Carnaval** aborda, a partir da compreensão energética desenvolvida neste doutorado, uma visão do frevo na contemporaneidade, desde um ponto de vista experiencial e somático. No carnaval de 2016, estruturado como imersão criativa, me atentei para a capacidade que o organismo tem de se alimentar das experiências e se transformar energeticamente. Transformar sua relação com a vitalidade é uma capacidade do organismo, que se dá através de ações físicas e pode ser aprendida e esquecida. O carnaval de Olinda configura um espaço para que isto aconteça de uma forma específica que relaciono a uma atitude (atitude de carnaval), construída em conjunto com Tecnologias do carnaval como Troças (agremiações), fantasias participativas, acompanhar orquestras e fazer o Passo.

**Ensaio sobre Ebulição** é dedicado ao processo de criação do trabalho Ebulição, o qual é fruto da pesquisa Errância Passista e do investimento na investigação de um tipo de tremor sutil que vivenciei após a imersão de campo no carnaval de Olinda, em 2016. Está dividido em percursos temáticos que abordam por caminhos diferentes o percurso técnico, criativo e intelectual de me tornar fluente no tremor, que significa encontrar um modo de ativação de tremores involuntários, a que nomeio Frequência, e tornar essa fluência um trabalho de dança. Abordo também a implicação mútua da perspectiva decolonial e detensional na escolha dramaturgica.

No **Ensaio Frequências Somáticas** eu proponho pensar a Frequência Tremor, a experiência somática do trabalho Ebulição, como uma materialidade da compreensão de corpo que extrapola a visão convencional de um indivíduo fechado em si mesmo. A não intencionalidade na condução do movimento, de maneira radical, é compreendida como produzida por uma Frequência Somática, que faz vibrar, de diferentes formas e diferentes partes do corpo ao mesmo tempo, a qual nomeio Frequência Tremor.

A Frequência Somática é uma combinação específica de **atenção, intenção** e **disposição corpórea** que deflagra modos de mover e ser movido. Pensando num

aparelho de rádio, a frequência diz respeito a uma qualidade de intensidade que pode ser conectada (engajada) através de sintonização.

Introduzo as Frequências Somáticas apresentando os conceitos de corpo pessoal e modos de sintonização, implicados na teoria de Sintonização de Nagatomo (1992), para em seguida, propor um percurso sensorial por modos de dançar os quais denominei Frequências Somáticas e que exercitam a consciência como modo de ampliar a liberdade e autonomia do movimento na dança. Ou seja, a partir do modo de compreensão do Ebulição, proponho uma compreensão sobre práticas de movimento que experimento no cenário de dança.

No ensaio **Tremer a Teoria** apresento os pressupostos da teoria da sintonização proposta por Shigenori Nagatomo (1992) como uma base epistemológica. No diálogo com Nagatomo, apresento a proposição de que a dança propõe e produz modos detensionais de sintonização. Modos através dos quais o conhecimento produzido “no althus do corpo humano” pode ser trazido a evidência e atuar transformando o modo como compreendemos e construímos nossa realidade.

Essa perspectiva que proponho permite tratar os conhecimentos como “verdades entre parênteses” (MIGNOLO, 2014), no sentido decolonial do termo. Assim, relaciono a atenção ao corpo como o ponto de encontro possível entre o Modo Detensional e o modo Decolonial de produção de conhecimento. Apresento a teoria decolonial e aponto alguns dos desafios de produzir decolonialmente no ambiente universitário. Em seguida, problematizo meu próprio processo desse ponto de vista. Retomo algumas proposições de dança para ponderar sobre a pertinência e os cuidados de uma análise experiencial e teórica dos tensionamentos que se constroem no corpo como parte da Colonialidade a que estamos sujeitos no ambiente capitalista, como vivido nos países que sofreram a colonização.

A tese é, portanto, um entrelaçamento de ensaios e trabalhos artísticos, todos significativos e produzidos no e com o processo de criação em dança. Assim, concluo que minha pergunta inicial, sobre os conhecimentos que produzimos no processo de criação, apontou para a multiplicidade de aspectos que são mobilizados e podem ser postos em discussão. A profunda imbricação dos processos poéticos, políticos e culturais são mediados pela subjetividade do artista/pesquisador e se materializa em modulações do corpo pessoal em movimento e nas escolhas poéticas. Essas escolhas configuram um modo de acessar a imaginação

cinestésica, elemento que liga o corpo do artista ao corpo do seu contexto sociocultural.

Antes de liberar o/a leitor(a) para escolher os percursos de sua leitura, aponto alguns termos que serão utilizados cuja clareza pode colaborar com a compreensão das discussões propostas.

Este trabalho toma como princípio de investigação a capacidade cognitiva do corpo humano que vai além e precede a formulação de pensamentos, pois a abordagem somática amplifica a capacidade de dar atenção aos processos de afetação e transformação da experiência.

Assim, o termo **Percepção somática** diz respeito à compreensão de que o processo cognitivo acontece no e através do corpo pessoal, sendo este uma entidade em que o que reconhecemos como processos físicos e processos mentais são fenômenos mais do que interdependentes: são uma unidade aberta à afetação do ambiente (físico e contextual). O termo somático evidencia a importância dada ao corpo pessoal e sua integração no processo de conhecer, ou seja, a experiência é fundamental e não se separa da investigação lógica ou abstrata.

Ao observar (testemunhar) os padrões de movimento e transformações nos estados físicos estou focando atenção (pondo em ação) na **inteligência corpórea**, ou seja, na maneira como a materialidade do corpo processa e age para aprender e se manter vivo. Assim, Inteligência corpórea se aproxima do conceito de “Forma Animada”, conforme apresentado por Maxine Sheet Johnstone (2011). O estudo desta pesquisadora de dança, que articula fenomenologia, filosofia biológica e antropológica, psicologia e neurociência, evita termos como corporificação (embodiment) e Corpo Pessoal (que estou usando), pois acredita que dificultam o entendimento de que estamos nos referindo a uma inteligência encarnada, como elemento primeiro da constituição humana: “Um movente, sujeito de carne e osso; organismo em movimento; uma criatura comovente que faz sentido; um ser que se move e pensa.”<sup>5</sup> (SHEET JOHNSTONE, 2011, p. XXVII). Inteligência da carne e consciência corpórea referem-se a esse sentido, bastante distinto de Consciência Corporal, que pode trazer o sentido de um domínio sobre o corpo.

---

<sup>5</sup> Tradução da autora do texto original: “a moving, flesh and bone subject; moving, organism; a moving, sense-making creature; a moving, thinking being.” (SHEET JOHNSTONE, 2011, p. XXVII)

Ainda em acordo com Sheet Jonhstone, o termo Inteligência corpórea propõe um olhar para o movimento como realização da cognição, que está antes e além da formulação do pensamento e de como a experiência é percebida para o sujeito. Esse sujeito é a forma animada, mas se percebe através do self, o sentido de si.

**Self** é outra palavra que será recorrente. Self aqui não designa uma substância ou entidade, mas o mecanismo através do qual nos percebemos como seres individuais. Dessa forma, self é o que achamos que somos. Corresponde a percepção de si. Nas práticas meditativas e somáticas nos aprofundamos nas camadas do self através da experiência perceptiva (corpórea) e podemos distinguir camadas do que nos permitem ser e sentir-se indivíduo. A percepção da percepção constitui um dos modos de acompanhar as diferentes maneiras de perceber a si mesmo enquanto organismo auto referencial.

Ou seja, esta atenção focada é vivenciada como um testemunhar a experiência, desenvolvendo assim, a capacidade de estar atento aos afetos que atravessam o corpo sem expectativas e julgamentos, mas aberto aos conteúdos e propriedades dessa experiência.

Seguindo a abordagem psicanalítica proposta por Freud, o termo **Ego** corresponde ao apego, a um modo de viver o Self. “O ego é um fenômeno perceptual descrevendo uma consciência subjetiva. O princípio de realidade descreve uma atitude considerada objetivamente” (LOWEN, 1977, p.76), e dessa forma, o Ego descreve uma ação de controle, a partir de parâmetros construídos culturalmente.

A medida que, através do investimento somático, aprofundamos a possibilidade de estar no mundo com menos apego ao sentido de si (Self) e construção de realidade do Ego, as improvisações de movimento e, mais ainda, o simples permitir-se ser movido como Forma Animada (SHEET JOHNSTONE, 2011), guiado pela Inteligência Corpórea, se tornam uma acesso singularmente potente ao modo como nos construímos como seres no mundo.

Quando refletimos sobre nossa experiência de nos movermos dessa maneira, examinamos a experiência numa perspectiva fenomenológica e descobrimos o fenômeno do pensamento em movimento; por sua vez, somos levados a repensar nossa noção de pensamento - e, no processo, perceber que os insights colhidos de uma compreensão descritiva da dança de improvisação têm consequências para a epistemologia e os relatos evolucionários da

vida animada, assim como para a estética<sup>6</sup> (SHEET JOHNSTONE, 2011, p. 426).

O termo **acadêmico**, será muitas vezes usado para referir à pesquisa em pós-graduação a qual dialoga com o campo científico. Assim, incluem procedimentos como a configuração de pesquisa a partir de hipóteses, controle metodológico, esclarecimento dos referencias da pesquisa, suposição de resultados objetivamente mensuráveis, avaliação discursiva e conceitual, separação dos campos de saber em áreas específicas, entre outros, os quais, historicamente, não fizeram parte das maneiras de construção de conhecimento no campo das Artes. Apesar da mútua influência entre essas formas de conhecimento em todas as trajetórias civilizacionais, estas possuem formas de produção, avaliação e expressão distintas.

Na improvisação em dança busco aprender diretamente na experiência; no trabalho artístico, mediar através de construções sensíveis, cinestésicas e materiais, elementos dessa experiência; na tese, busco aproximar da linguagem corrente, os aprendizados dessas duas configurações de produção de conhecimento. A dança e a reflexão sobre a dança são as duas pernas que me guiam nessa Errância Passista.

---

<sup>6</sup> Tradução da autora do texto original: "When we reflect upon ours experience of moving in such ways, we examining the experience from a phenomenological perspective and discovering the phenomenon of thinking in movement , we are in turn propelled to rethink our notion of thinking – and in the process, to realize that insights gleaned from a descriptive account of improvisational dance have consequences for epistemology and evolutionary accounts of animate life as well as for aesthetics." (SHEET JOHNSTONE, 2011, p. 426).

## 2. TRABALHOS ERRÂNCIA PASSISTA

[https://www.youtube.com/playlist?list=PLPXsdpDb2C9O6KYB\\_2oSdW7dUk4H5t5H7](https://www.youtube.com/playlist?list=PLPXsdpDb2C9O6KYB_2oSdW7dUk4H5t5H7)



Figura 10 Saia da Toca/ Toca Errante



Figura 11 Re-flexão

### Ebulição

Ficha técnica:

Concepção e performance: Valéria Vicente

Direção: Valéria Vicente & Giordani Gorki (Kiran)

Trilha musical e músico ao vivo: Caio Lima

Figurino: Maria Agrelli

Iluminação: Natalie Revoredo

Colaboradores: Clara Trigo, Daniela Amoroso, Liana Gesteira, Ferreirinha, João Tragtemberg, Soraia Jorge e Vida Midgelow.

Produção: Hudson Walmir e Afonso Oliveira

Link para vídeo:  
<https://youtu.be/PXVcbH2MaJ8>

### Re/in - flexão

Ficha Técnica:

Criação e performance: Valéria Vicente

Direção: Sérgio Oliveira

Iluminação: Natalie Revoredo e Filipe Sampaio

Trilha Sonora: Silvério Pessoa e Yuri Queiroga

Produção: Hudson Walmir

Colaboração: Flaira Ferro e Ferreirinha

Link para vídeo:  
<https://youtu.be/go8KxKNX79M>

### 3. ENSAIO META-TESE: processo de criação, metodologia e prática como pesquisa na trajetória da investigação.



*Figura 12 Valéria Vicente e Wilson Aguiar. Imersão no carnaval 2016. Foto: Lilian Graça.*

Este ensaio percorre os princípios e práticas do Processo de criação como área de investigação em Artes relacionando de que maneira minha proposição de pesquisa se alimenta e dá continuidade a essa perspectiva. Contextualizo discussões acerca da Prática como Pesquisa no âmbito da pós-graduação em Artes Cênicas e apresento mais detalhadamente sistemas de conhecimento somático que foram fundamentais como ferramentas metodológicas do processo de criação do trabalho *Ebulição*. Por fim, aponto considerações sobre como a perspectiva metodológica da Prática como Pesquisa amplia e tensiona a investigação em Artes, tendo como base a minha investigação.



“A dança é aquilo que ela quiser fazer. E o pensamento sobre dança deve com ela se fazer. Que ambos se façam sempre num plano de consistência mútuas, para evitar idiotias”. (LEPECKI, 2010, p. 20)

Através do projeto de pesquisa *Errância Passista* propus desenvolver, no âmbito do doutorado em Artes Cênicas, um processo criativo com vistas a desenvolver um trabalho de dança. Questionamentos de cunho epistemológico e metodológico que emergiram no contato com professores e estudantes das atividades da pós-graduação, apontando que ainda há um desconforto e desentendimentos sobre como a pesquisa com processo de criação se insere na estrutura acadêmica. Por isso, configurei como um dos objetivos compreender o processo de criação como pesquisa acadêmica, tendo o meu próprio processo como ponto de interlocução com as produções teóricas a esse respeito. Este ensaio se refere a essa exploração em paralelo (por isso o título de meta-tese) e visa contextualizar a área de investigação ao mesmo tempo refletindo sobre a mesma.

No percurso da pesquisa pude compreender que as questões elaboradas sobre o lugar da criação artística na pesquisa acadêmica se encontram em processo de construção coletiva, conformando uma área de pesquisa em desenvolvimento. As pós-graduações na área foram criadas a partir dos anos 1990 e encaminham para a compreensão da prática artística como método e não apenas como objeto de estudo. Por isso, os padrões de pesquisa qualitativa tomados como referência para a Área de Artes na universidade são colocados em questão ou mesmo em suspensão na produção desses trabalhos.

Diferentes programas no Brasil têm realizado pesquisas nas quais a prática do processo de criação, e a incorporação de procedimentos artísticos, são integrantes das pesquisas de graduação e pós-graduação. Apesar de não ser possível à minha investigação analisar tamanho recorte de produção, posso apontar algumas abordagens com as quais tive contato ao longo desse estudo. Aqui abordarei apenas perspectivas ligadas à área de Dança, observando que detalharei aquelas que coincidem com explorações das tradições brasileiras e com os problemas da minha pesquisa.

Professores da UNICAMP se dedicam a desenvolver pesquisas baseadas na prática artística desde a década de 1980, transpondo para seus processos pedagógicos os modos de construção desenvolvidos em suas práticas artísticas fora da universidade. A professora Graziela Rodrigues destacou-se por propor um método de pesquisa e construção cênica baseada em pesquisas de campo junto a diferentes comunidades, em que o bailarino “não se encontra na posição de objeto, mas na condição de sujeito” (RODRIGUES, 1997, p.20). O Método BPI (Bailarino-pesquisador-intérprete) formou ou influenciou diversos artistas a construir personas, intensidade corporais e dramaturgias singulares a partir da “co-habitação com fonte”, ou seja, a partir da vivência com grupos e situações específicas pesquisadas. O objetivo desta abordagem metodológica é propiciar “o desenvolvimento das potencialidades artísticas numa relação mais direta do bailarino com a vida ao seu redor” (RODRIGUES, 1997, p. 147).

O BPI se baseia na “interrelação dos registros emocionais que emergem da vivência na pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete.” (RODRIGUES, 1997, p. 147). Para isso inicia-se com uma reorganização corporal, chamada de anatomia simbólica, na qual elementos referenciais da gestão de peso, relação com o chão e organização corporal advinda das práticas de danças tradicionais brasileiras são relacionadas a elementos simbólicos dessas manifestações e aprendidos como uma preparação para o campo. Após as atividades de campo, laboratórios criativos visam desenvolver o trabalho autoral de cada bailarino-intérprete-pesquisador. A partir dos anos 2000, o Método BPI passou a ser explorado no âmbito da pós-graduação em Artes, onde a própria professora desenvolveu sua tese de doutorado (RODRIGUES, 2003).

Na mesma universidade, a professora Inacyra Falcão dos Santos, desenvolveu procedimentos em que a prática de criação em dança é tecida na investigação das memórias pessoais e familiares e, também, colocada em relação a conhecimentos da cultura religiosa afro-brasileira e de princípios de danças africanas. O livro *Dança e Ancestralidade* (2006), apresenta os resultados obtidos no seu doutorado na Universidade de São Paulo, atividades desenvolvidas no âmbito da graduação em dança e em seu mestrado na Nigéria.

Nesses modos de investigação, a pesquisa artística na universidade se constrói em continuidade com os modos de produção fora da universidade, ou seja,

sem que a reflexão metodológica e epistemológica seja desenvolvida como uma questão de formulação da Área. A produção artística se apresenta como o objetivo principal dessas pesquisas e seu compartilhamento revela elementos mobilizados no processo criativo.

Porém, há pouca discussão publicada a respeito das relações desse modo de produzir pesquisa e os padrões e exigências que fundamentam a distinção ou indistinção entre a pesquisa artística e a pesquisa artístico-acadêmica.

O fato de a pós-graduação em Artes da Cena da UNICAMP ter por muito tempo considerado o produto artístico somado ao “memorial do processo de criação e reflexão crítica” do mesmo como requisito para a graduação em nível de mestrado e doutorado, portanto equivalente à tese, pode ser considerado um dos motivos pelos quais a discussão metodológica e epistemológica da área de processos de criação não tenha sido largamente desenvolvida neste programa<sup>7</sup>, apesar do histórico de produções artísticas (CAMPOS DA MOTA, 2013).

Posso sugerir que a questão de fundo a este debate é sobre quais os resultados se esperam obter na pesquisa com criação artística. Em outras palavras, qual o objetivo da análise reflexiva sobre o processo de criação? Está voltada para compreensão da prática, difusão de procedimentos criativos, compreensões temáticas advindas do processo ou deveria expandir seu âmbito reflexivo para além da proposição de elementos técnicos expressivos e compreensão do processo criador? O pesquisador-artista ao qual se refere Campos Mota é aquele que sabe conduzir a pesquisa com vistas à criação artística ou o que sabe relacioná-la a um universo mais amplo de pesquisa, ou ambos?

Como dito anteriormente, mais recentemente a elaboração metodológica e epistemológica tem tido maior atenção de diferentes pesquisadores. Também enfocando o estudo de danças brasileiras, a professora Eloisa Domenici (2010) propôs no seu doutorado em comunicação e semiótica na PUC/SP, o estudo da relação entre estados corporais e metáforas compartilhadas pelos participantes dessas danças. A compreensão de metáfora é a atribuída por Lakoff e Johnson (1999) e, portanto, coloca em primeiro plano o papel do corpo na construção cognitiva. Essa pesquisadora defende que as abordagens somáticas, assim como

---

<sup>7</sup> Atualmente esta linha de pesquisa utiliza como referencial o Manifesto da Pesquisa Performativa de Brad Haseman que apresentarei em breve.

deslocaram o cânone da dança moderna ocidental, poderiam servir de “interface de questionamento epistemológico” sobre as teorias do corpo na pesquisa em dança (DOMENICI, 2010). Na compreensão de Carolina Laranjeira,

Tal proposta se contrapõe à perspectiva que utiliza categorias vindas da dança ocidental, como coreografia e passo, para tratar de culturas locais que apresentam outras maneiras de viver, pensar e dançar. A partir da relação entre estados e metáforas, a autora aponta para a retroalimentação entre o imaginário compartilhado em dada comunidade e os aspectos tônicos envolvidos nas dinâmicas corporais das danças. (LARANJEIRA, 2015, p.608)

Essa proposição, portanto, constrói um parâmetro tanto metodológico quanto teórico para desenvolvimento de pesquisas sobre danças, buscando compreender suas especificidades. Dando prosseguimento à proposição de Domenici, a dançarina Carolina Laranjeira desenvolveu seu doutorado (PPGAC/UFBA) com processo de criação, explorando variações tônicas como modo de apreender e produzir uma poética em diálogo com o Cavalo Marinho, tradição da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Por outro viés, também no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, a professora e artista Sônia Rangel propõe, a partir de suas pesquisas de mestrado e doutorado, o investimento nos processos de criação buscando “compreender o pensamento encarnado nas ações”. De acordo com Rangel, os artistas “produzem um conhecimento singular de base muitas vezes intuitiva, mas justo por isso capaz de transgredir formas e formatos de pensar” (RANGEL, 2015, p.7). Por isso defende um entendimento de método bastante fluido quando se trata de processo criativo:

A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados. Considero que o artista é um pesquisador nato, mas no âmbito acadêmico, além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa sentir-se estimulado a discorrer sobre os seus próprios “métodos” e a “experimental” seu pensamento como criação. (RANGEL, 2015, p. 22)

Para Marília Velardi (2015), professora do Instituto de Artes da USP, o foco das pesquisas artísticas deve se voltar para o método de investigação. Pois, justamente a maneira - fora de padrões acadêmicos - que o artista atua para

desenvolver e resolver os problemas do processo criativo e de sua pesquisa seria a maior diferença e qualidade do conhecimento artístico em relação a outras pesquisas qualitativas. Como exemplo, Velardi recomenda<sup>8</sup> o modelo da pesquisa social americana, baseada na observação empírica, como parâmetro para elaboração dos estudos artístico-acadêmicos.

As abordagens de investigação artístico-acadêmicas, que compreendem o procedimento artístico como metodologia para a área podem ser compreendidas hoje como parte de uma área de pesquisa em desenvolvimento internacionalmente, notadamente no Reino Unido, Canadá, Estados Unidos e Finlândia, denominada Prática como Pesquisa. Esta área recebe diferentes titulações, tais como; Pesquisa Guiada Pela prática, Pesquisa Guiada pelo Artista, Pesquisa Performativa, Pesquisa em prática artística, e *A/r/tography*; e em todas ressalta-se o papel do artista como investigador de práticas artísticas e pedagógicas (FERNANDES, 2013).

Apresentarei um olhar sobre estas perspectivas como modo de evidenciar tensões implícitas à consolidação das pesquisas com processo de criação no âmbito da pós-graduação.

Do ponto de vista da construção da pesquisa e de seus resultados, observo duas tendências em atuação. Uma que compreende a Prática como Pesquisa como desdobramento das Pesquisas Qualitativas, em diálogo direto com epistemologias pós-positivistas e pós-estruturalistas, conforme apresentado por Fortin (2015); e outra que defende o desmembramento desta numa área realmente autônoma e focada na produção prática e artística, incluindo os seus resultados.

Apresentarei a perspectiva do programa de Pós-graduação em Artes no Canadá para exemplificar a primeira e a proposta de Pesquisa Performativa desenvolvida na Queensland University of Technology (QUT), na Austrália, para exemplificar a segunda.

No ano de 2006, o estudioso de dramaturgia e aprendizado através da experiência, Brad Haseman, propôs que a área de Artes se desenvolvesse a partir de um novo paradigma, denominado por ele de Pesquisa Performativa.

De acordo com a revisão de Haseman, o crescimento das pesquisas guiadas pela prática, “tem sobrecarregado os limites da categoria “pesquisa qualitativa”, na

---

<sup>8</sup> Palestra realizada na Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas da UFPB, em 2016.

medida em que ela agora parece o título de uma maleta capturando qualquer coisa que não seja pesquisa quantitativa” (HASEMAN, 2015, p.46), de acordo com ele:

toda panóplia de métodos de observação desenvolvida para a pesquisa qualitativa e quantitativa veio atestar esse posicionamento da prática como um objeto de estudo, não como um método de pesquisa (HASEMAN, 2015 p.43).

A necessidade de adentrar os processos artísticos, seus objetivos e metodologias próprios indicam a pertinência do estabelecimento de um lugar diferenciado para a investigação das artes na universidade. Na proposição de Haseman, a pesquisa performativa deve ser entendida como um novo paradigma de pesquisa, colocado ao lado das pesquisas qualitativas e quantitativas, de modo a satisfazer as necessidades e natureza da investigação artística.

Observando tendências de Prática como Pesquisa nas áreas de artes e designer, e a partir das demandas da sua Universidade que desde 1992 possui mestrado em práticas artísticas, Haseman defende a necessidade de aceitação dos objetivos, metodologias e apresentação de resultados próprios às linguagens artísticas. Na pesquisa performativa, diferente da pesquisa qualitativa e da quantitativa, insiste-se “em diferentes abordagens para projetar, conduzir e relatar a investigação” (HASEMAN, 2015, p. 41).

De acordo com a revisão da Haseman, do ponto de vista dos objetivos, a pesquisa quantitativa atua para isolar princípios que permitam uma generalização dos resultados e formulação de leis invariáveis; a pesquisa qualitativa objetiva “apreender o sentido da ação humana” (SCHWANDT, 2001, p. 212 apud HASEMAN, 2015, p. 42) e por isso, os processos e metodologias são de suma importância. Já na pesquisa performativa, as estratégias reinterpretem o que se entende por “uma contribuição original ao conhecimento”.

Ao invés de contribuir para uma arquitetura intelectual ou conceitual de uma disciplina, esses empreendimentos estão preocupados com a melhoria da prática e com novas epistemologias da prática destiladas a partir de entendimentos de iniciados da ação no contexto. (HASEMAN, 2015, p. 43)

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa performativa apresenta uma relação diferente com o problema que impulsiona a pesquisa: na pesquisa qualitativa

há ênfase na questão de pesquisa, hipótese ou declaração de problema, seria, portanto, pesquisa “guiada pelo problema” (HASEMAN, 2015, p. 45). Já nas pesquisas performativas “pesquisadores empíricos constroem pontos de partida empíricos a partir do qual as práticas emergem” (HASEMAN, 2015, p.44). Na pesquisa guiada pela prática é um entusiasmo da prática que move: “algo que é emocionante, algo que pode ser desregrado, ou de fato, algo que somente pode se tornar possível conforme novas tecnologias e redes permitam (mas do qual eles não podem estar certos)” (HASEMAN, 2015, p.44). Portanto, a abordagem pelo entusiasmo não exige a formulação inicial do problema para busca de respostas discursivas.

Claramente, ter o entusiasmo de pesquisa como ponto de partida metodológico abre amplas possibilidades de construção do percurso de desenvolvimento da pesquisa, tornando o percurso metodológico múltiplo e aberto à inventividade. Isso faz questionar os resultados a que este tipo de investigação pode chegar.

Do ponto de vista dos resultados, Haseman defende também uma compreensão específica: “a pesquisa guiada pela prática é intrinsecamente empírica e vem à tona quando o pesquisador cria novas formas artísticas para performance e exibição” (HASEMAN, 2015, p. 44). Dessa forma, o professor endossa a “revolta com a ênfase em resultados escritos”, pois “distorcem a comunicação da prática” e defende que sejam feitos através da linguagem simbólica e forma de sua prática.

No entanto, ainda não é consenso a possibilidade da obra artística por si mesma ser válida como resultado de pesquisa acadêmica, principalmente porque a ausência da verbalização sobre seu conhecimento e seus elementos dificulta o diálogo com a comunidade acadêmica e com a sociedade em geral, como conclui a pesquisadora Marjo Rasanen (2012), em sua revisão da produção acadêmica da pós-graduação em Artes na Finlândia:<sup>9</sup>

Por causa da natureza artística dos projetos, eles não foram relatados de maneira que satisfaçam os requisitos de relato de

---

<sup>9</sup> Tradução da autora para o trecho “because of the artistic nature of the projects, they have not been documented in a manner that meets the requirements of a research report. This is one of the problematic issues of artistic inquiry and arts-informed research: because their results do not always meet the rhetoric of the mainstream research community they often remain unnoticed.” (RASANEN, 2012 p.22-23)

pesquisa. Esta é uma das questões problemáticas da pesquisa artística e da informação sobre a pesquisa em artes: como os seus resultados nem sempre cumprem a retórica da comunidade de pesquisa convencional muitas vezes eles permanecem desconhecidos. (RASANEN, 2012, p.22-23).

Ao revisar a produção desenvolvida pelo Departamento de Artes de três Universidades, Rasanen percebe que ao permitir a exclusividade da produção artística como resultado acadêmico, essa produção pouco afeta ou dialoga com outros sistemas de conhecimento. Tal desarticulação pode resultar em dificuldades de compreensão, financiamento e impacto do conhecimento artístico no conjunto da sociedade.

Preocupação semelhante foi expressa também pelo professor Luiz Fernando Ramos (2015), ao discutir a proposição da Pesquisa Performativa e o lugar da pesquisa em Artes junto aos órgãos financiadores de pesquisa. Segundo o mesmo, nesse contexto faz-se necessário “aproximar a invenção estética da produção de conhecimento compartilhável e extensível ao maior número de beneficiários. (RAMOS, 2015, p. 95)”.

Apesar da eloquência do Manifesto da Pesquisa Performativa, o compartilhamento em formato textual e acadêmico não é ignorado pela QUT, como explica Haseman (2015a) através de videoconferência. Sua universidade estabeleceu institucionalmente, a partir dos anos 2000, mecanismos de relato da pesquisa, denominados “exegese”, na qual o pesquisador informa, de forma resumida, qual a questão que surgiu da prática e como lidou com ela, as metodologias desenvolvidas, a documentação que serve para sua análise, além de localizar o campo de discussão teórica relacionada à prática. Tal exegese pode ter entre 20 mil e 60 mil palavras, variando de acordo com o papel da prática na pesquisa. Quanto mais complexa a prática, menor a exegese da pesquisa.

Porém essa abordagem da produção teórica mantém um dos pontos de questionamento do professor Ramos (2015). Sua análise do manifesto da pesquisa performativa aponta uma insatisfação com a possibilidade de abrir mão de uma reflexão teórica humanista associada à prática artística.

Ponto que pode ser melhor compreendido analisando a proposição da Pesquisa Artística como parte de investigações das pesquisas qualitativas. A respeito da reflexão qualitativa, a pesquisadora e educadora Somática Silvie Fortin,



oferece uma permanente contribuição à Prática como Pesquisa no Programa de Doutorado em Estudos e Práticas das Artes, na Universidade do Quebec em Montreal/UQAM, no Canadá, criado em 1997. De acordo com a mesma, as proposições do Programa foram construídas e continuam sendo investigadas a partir do desenvolvimento das pesquisas realizadas no Programa.

Diferente de Brad Haseman, para Fortin, em artigo produzido com Pierre Gosselin (FORTIN; GOSELIN, 2015), a Prática como Pesquisa não necessita de um novo paradigma, pois pode estar incluída nos paradigmas da Pesquisa Pós-positivista. Tal posição mantém a pesquisa artística diretamente ligada a problematizações epistêmicas e metodológicas das Ciências Humanas.

Vemos a tese-criação como que pressionando os limites das formas de investigação tradicionalmente existentes no paradigma pós-positivista, mais do que exigindo um paradigma de pesquisa totalmente novo. Em uma última nota, reiteramos a natureza evolutiva do nosso modelo conceitual. É necessário considerar a etnografia interpretativa, crítica e pós-moderna, como ferramentas ajustáveis e aplicáveis a todos os tipos de projetos de arte, seja teórico ou prático. Modelos conceituais oferecidos para serem regularmente revistos avaliados, contestados e aprimorados. (FORTIN; GOSELIN, 2015, p.16)

A possibilidade de realizar o trabalho artístico no doutorado de Quebec está, portanto, vinculado à produção de uma elaboração teórica em formato de tese textual, em diálogo com perspectivas metodológicas estruturadas ao longo do século XX e XXI. Dentro desta textualidade há ainda a possibilidade de investigações de escritas criativas circunscritas a espaços específicos no trabalho.

Quando estão envolvidos em uma tese-criação em artes, os alunos formulam a sua própria questão de pesquisa e a respondem através de um processo interativo entre exploração prática de sua *artform*, seu fazer artístico, e compreensão teórica do que está em questão em seu projeto específico. (FORTIN; GOSELIN, 2015, p.7)

Como pode ser acompanhado na tese de Marília Carneiro (2016), nesse programa o primeiro ano do doutorado é voltado para o estudo de diferentes abordagens metodológicas para que o projeto seja desenvolvido dentro das abordagens academicamente reconhecidas. Há uma tensão gerada pelo choque entre desejo criativo e a compreensão/encaixe em perspectivas não artísticas de

pesquisa. Algo que também pude observar na minha turma de doutorado, mais relacionado a diferentes visões e formas de pensar a pesquisa acadêmica pelos diferentes professores do Programa. No Programa canadense, porém, está institucionalmente aceito que cada artista pesquisador(a) fará a bricolagem metodológica que convier ao seu processo de investigação, desde que demonstrando clareza do lugar metodológico e perspectiva paradigmática escolhida.

Com este curto panorama é possível depreender que a pesquisa com processo de criação não se encontra no estágio de simples relato de processo. Porém, há desafios a serem aprofundados e contextualizados por seus pesquisadores.

Dentre as propostas metodológicas estudadas, a que encontro mais afinidade com os interesses da minha pesquisa é a Abordagem Somático-Performativa, apresentada por Ciane Fernandes através do Laboratório de Performance, atividade obrigatória no PPGAC da UFBA para pesquisas que incluem resultado artístico.

Através do aprofundamento nos fundamentos teóricos e práticos propostos por Rudolf Laban, Irmgard Bartenieff e seus continuadores, e do acompanhamento das pesquisas artísticas no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, a professora Ciane Fernandes desenvolve, desde a década de 1990, estudos que a levaram a propor recentemente a Abordagem Somático-Performativa como proposta metodológica para as Artes Cênicas. Tal abordagem é formada por princípios que emergiram, segundo a pesquisadora, das práticas artístico-acadêmicas, sem uma “antecipação conceitual-cognitiva imposta de fora pra dentro” (FERNANDES, 2015, p. 74), e que coincidem com a Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2015) no sentido de dar ênfase aos modos e procedimentos do campo artístico, como explica:

A Abordagem Somático-Performativa constitui-se de alguns princípios dinâmicos abertos, que se adaptam a diferentes situações, contextos e aplicações, e que podem se transformar e/ou multiplicar ao longo do tempo. (FERNANDES, 2015, p. 74)

De acordo com Fernandes, a Abordagem Somático-Performativa é composta por 20 princípios, dentre os quais destaco os quatro princípios entendidos pela pesquisadora como princípios fundantes. São eles 1. Arte de/em movimento como elemento-eixo. Para Fernandes “o que legitima a pesquisa em artes cênicas é a

pesquisa imersiva intensa e viva na obra de arte e suas particularidades constitutivas, ao qual se associam teorias conforme a coerência ou necessidade da obra estudada” (FERNANDES, 2015, p. 75); 2. Processos e estudos têm constituição viva e integrada – soma. Relacionando a pesquisa ao conceito de Soma, Fernandes entende que o estudo nas artes cênicas são processos vivos. “As artes cênicas não são um objeto a ser usado, testado e explorado passivamente, sob o ponto de vista de uma análise exterior, dominante e hegemônica” (FERNANDES, 2015, p. 76); 3. Ser guiado pelo impulso do movimento, aborda o método somático Movimento Autêntico, que focaliza o impulso do movimento corporal como uma forma de pensar do corpo: “o corpo deixa de ser um objeto passivo que segue o comando da mente e, ao invés disso, reaprendemos a ativar conexões somáticas sensíveis e sábias (FERNANDES, 2015, p. 77) ; 4. performance e interartes como (anti)-método, indica que os elementos da pesquisa, desde a coleta, registro, análise, leitura, exploração “são processos dinâmicos realizados através da exploração de corpo inteiro” (FERNANDES, 2015, p.79).

A abordagem somático performativa não se restringe a pesquisas com processos de criação, mas advoga uma prática somática integrando o processo de produção da pesquisa em Artes Cênicas. Mesmo assim, os quatro princípios fundantes acima expostos correspondem diretamente à intenção do meu projeto de pesquisa artística. Ou seja, a partir de uma imersão, seguir os impulsos do processo criativo, construindo reflexões e diálogos a partir das demandas do próprio processo e de suas proposições estéticas. Dentre os 12 princípios temáticos apresentados (FERNANDES, 2018, p. 117), pude reconhecer outros elementos temáticos mobilizados em minha investigação:

O princípio temático n.2 “Sintonia somática e sensibilidade (corpo como matéria e energia experienciados de dentro e com/no meio, e integração dinâmica no todo do sentimento, sensação, intenção, atenção, intuição, percepção e interação)”; está diretamente ligada a compreensão energética a investigação Errância Passista, com a qual abordei o corpo, o movimento e o carnaval com frevo.

O princípio n. 4 “Energia, fluxo e ritmo – ebulição e pausa (mover e ser movido)”; pode ser relacionado com a Frequência Tremor e a discussão do movimento involuntário.

O princípio n. 6 “Padrões cristal repadronização e descolonização” aponta para a discussão que proponho da relação entre detensionar (NAGATOMO, 1992) e decolonizar (WALSH, 2013).

Portanto, a Abordagem Somático-Performativa, bem como a Prática como Pesquisa, não restringe o quadro reflexivo a questões intra-estéticas e percepções subjetivas, mas propõe que o quadro reflexivo e metodológico seja reconduzido pelas proposições do processo em sua abordagem artística. Como construção processual, maiores definições do arcabouço epistemológico e dimensão coletiva dessa produção de conhecimento dependem da continuidade das investigações e reflexões baseadas na prática. E é deste ponto de vista que apresento as escolhas procedimentais desenvolvidas ao longo da pesquisa *Errância Passista*.

Diante do propósito de não submeter os impulsos criativos às metodologias e construções teóricas vigentes na universidade e sim realizar o processo criativo mais próximo de como o realizo fora do ambiente universitário, o foco metodológico inicial referiu-se à maneira através da qual, eu, enquanto artista da dança, desejava iniciar e desenvolver a investigação criativa.

Escolhi um caminho duplo composto da seguinte forma: 1. Pela afirmação do carnaval com frevo como propulsor dos temas, objetivos e caminhos da criação, elegendo uma imersão criativa no carnaval de Olinda e Recife; e 2. A análise de minha trajetória criativa com frevo, buscando desenvolver um olhar sobre o projeto poético desenvolvido.

Este segundo caminho passou a ter uma função metodológica para discussão do processo ao possibilitar identificar diferenças e semelhanças entre os processos anteriores (desenvolvidos sem necessidade de controle metodológico) e a investigação atual. Com esta análise poderia compreender especificidades de criar um trabalho artístico como um projeto de doutorado em que a produção teórica é mais valorizada<sup>10</sup> que a performance artística. Porém este investimento também resultou num processo de criação próprio, o que será melhor discutido no final deste ensaio. Inicialmente manterei o foco na criação do trabalho *Ebulição*, referente ao primeiro caminho.

---

<sup>10</sup> Essa afirmação decorre do fato de que sem a tese escrita não é possível obter o título e o fato de não haver obrigatoriedade que a banca assista e avalie o trabalho artístico como definidor da obtenção do título.

A estratégia de imersão no carnaval de Recife e Olinda, como espaço tempo para identificação dos caminhos do trabalho artístico, foi compreendida como procedimento recorrente no campo artístico, porém questionável do ponto de vista teórico-metodológico em nível de pós-graduação. Assim, foi necessário compreender que a proposição de imersão como modo de conhecer se relaciona com a perspectiva fenomenológica e auto etnográfica, porém diferenciando-se destas pois seu foco não era conhecer, descrever e analisar o carnaval e sim propiciar estímulos para um processo de criação em dança (VICENTE, 2016).

Mais do que construir uma metodologia, estava voltada para identificar as ferramentas metodológicas que pudessem, a um só tempo, manter a pesquisa criativa em movimento, ao lado da reflexão sobre essas escolhas. Assim, escolhi a atenção à sensopercepção como procedimento metodológico para vivenciar este carnaval com a produção de registros que servissem a uma análise posterior de como esta imersão influenciou o trabalho construído.

No próximo percurso, apresento o processo de criação do trabalho Ebulição, a partir da enunciação das escolhas de procedimentos criativos e analíticos. O modo como esses procedimentos foram mobilizados encontra-se detalhado no Ensaio sobre Ebulição. Neste momento, apresento os sistemas estudados como uma maneira de oferecer uma visão pragmática dessas ferramentas metodológicas.

### **3.1 Ebulição: processo metodológico de uma prática como pesquisa**

A construção de um trabalho artístico está bem longe de ser uma aplicação de manuais e modelos, como bem atestam Cecília Salles (2008) e Sônia Rangel (2015). Mesmo que haja parâmetros e tendências dentro de um período e especialidade, o processo de criação é também a busca pela forma pessoal de desenvolvimento do trabalho. Por este motivo, juntamente com o que se deseja construir, da ideia, imagem ou intuição sensível, o artista desenvolve na prática sua forma de conduzir a criação. A questão metodológica COMO, acompanha, de forma consciente ou silenciosa, o trabalho do artista mesmo em trabalhos com estruturas bastante convencionalizadas.

Como apontado inicialmente, no caso da pesquisa deste doutorado, a pergunta sobre como criar não esteve à procura de um modelo de aplicação, mas se servindo de todas as possibilidades para conduzir os processos que dariam consistência e visibilidade à produção artística. Da mesma forma, a exposição do processo não visa servir de modelo, mas compartilhar possibilidades que podem ser testadas, transformadas, confrontadas nos processos particulares de outros artistas, estimulando neles a confiança de que a atenção ao próprio processo pode indicar os encaminhamentos e soluções que lhe sejam próprios.

As páginas que seguem são fruto de um olhar posterior ao processo de criação, em que, analisando em retrospectiva posso identificar uma linha de coerência entre os dispositivos metodológicos que utilizei para desenvolver o tremor (núcleo de movimento/frequência somática do espetáculo) e o espetáculo Ebulição. No entanto, é importante ressaltar que os mesmos foram adotados seguindo a intuição e aproveitando oportunidades e coincidências, conforme indicação de diversos autores ligados à Prática como Pesquisa. Dessa forma, houve também uma apropriação gradativa dos elementos teóricos e práticos que serão expostos.

Neste percurso, seguindo o processo do trabalho Ebulição, apresento as ferramentas metodológicas que foram sendo agregadas ao longo do processo. A Sensopercepção, como desenvolvida na abordagem psicoterapêutica Experiência Somática (SE), a abordagem somática relacional Movimento Autêntico (MA), conforme desenvolvido por Janet Adler e através da abordagem de Soraya Jorge, e o Processo de Articulação Criativa (PAC), desenvolvido pelas pesquisadoras Vida Midgelow e Jane Bacon. Essas três abordagens têm em comum o investimento na percepção somática e nas inteligências corporais e constituem estratégias de acesso para produção de conhecimento, verbalização do conhecimento corporal e construção de sentido.

Afinam-se, pois, com a proposta inicial de realizar uma imersão no carnaval como disparador do processo de criação e construção da tese a partir de um processo de criação em dança. Identificar relações entre os pensamentos, sentimentos, movimentos e sensações, estar em contato com o que eu não sei e atenta ao que eu sei foi o campo intenso dessa pesquisa entre quatro cidades: Olinda, Salvador, João Pessoa e Londres. Apresento essas ferramentas

metodológicas, juntamente (no subtítulo) com as perguntas que buscava responder para dar prosseguimento à investigação criativa.

### **3.1.1 Imersão como procedimento de pesquisa**

Como? Com que instrumentos é possível estimular a renovação da percepção e colocar o corpo em primeiro plano na pesquisa acadêmica?

Tendo as danças populares como elemento formador de minha corporalidade e prática profissional, o tema da imersão artística dialoga com os métodos de pesquisa de campo da antropologia e etnografia, do Método BPI e da Etnocenologia. No entanto, buscar uma imersão desvincilhada de métodos a priori, num ambiente que conheço desde a infância, me fez questionar sobre como construir uma experiência singular o suficiente para ser geradora de um novo processo criativo e sua discussão.

Nesse sentido, a construção da metodologia para imersão no carnaval aproximou-se das práticas artísticas e somáticas para construir a presença em campo e o estudo da Fenomenologia de Merleau-ponty atuou como um apoio epistemológico que influenciou a definição das intenções da imersão.

O principal propósito de propor a imersão no carnaval como procedimento de pesquisa naquele momento da minha trajetória de investigação com frevo, foi de buscar a desabituação para identificar novas formas de abordagem da relação dança e sociedade.

Diante da minha trajetória de pesquisa com frevo, que remonta ao ano de 2005 - e do desejo continuado, ainda não esgotado - de manter-me interpelando o mundo e a mim através desta dança, precisei desenvolver uma estratégia de

aproximação e de estranhamento diferenciados do que já havia desenvolvido ao longo da última década<sup>11</sup>.

Dessa forma, a imersão como procedimento de pesquisa precisava não ter questões pré-definidas ou elementos fixos para observar e descrever. Meu propósito foi permitir viver uma experiência íntegra de carnaval com prática de frevo para que dela emergissem os propósitos da pesquisa artística e da criação delas decorrentes.

Diferente de pesquisas de campo, esta pesquisa **não** busca **comprovar** um fato social nem **descrever** um objeto pré-existente, nem mesmo **relatar** como se desenvolve o carnaval e a dança do frevo. Mesmo que conteúdos antropológicos e sociológicos resultem do relato de “campo”, meu principal objetivo é artístico e se assemelha com práticas de imersão criativa, como residência artística ou laboratórios sensoriais. Mas, nessa imersão específica há um objetivo: produção de conhecimento artístico que resulte tanto em um trabalho doutoral escrito quanto numa produção artística em diálogo com tradições de dança e da performance.

Esta estratégia parte da proposição de que sair para o carnaval é uma forma de conhecer. Ou seja, vivenciar fantasias, inventar-se a si, rir do outro, interagir ativamente, ser chacoalhado, esmagado, levitado, são formas de dilatar e amplificar a compreensão de si e do mundo. Também pode ser uma forma de inventar um si mesmo e um mundo. Um espaço-tempo potente para fazer emergir questões, princípios e imagens a serem desenvolvidos durante o percurso do doutorado.

Nesse sentido, fez-se necessário, portanto, perguntar **como** construir ferramentas e formas de pesquisa que, partindo dessa constatação, consigam dar ênfase a outras formas de conhecer que sejam sensoriais, cinéticas, sentimentais.

A fenomenologia da percepção como formulada por Merleau-Ponty dá proeminência ao corpo como sujeito da percepção e ajudou a compreender melhor essa estratégia. Nessa perspectiva fenomenológica, “O corpo é um visível que vê”, uma coisa entre coisas, mas dotado de reflexividade. Segundo a fenomenologia, para ver o mundo é preciso romper a familiaridade com ele. A busca de se desprender do hábito e das concepções pré-concebidas é chamada redução fenomenológica.

A redução fenomenológica, nesse pensamento, “é a resolução não de suprimir, mas de colocar em suspenso, e como que fora de ação,

---

<sup>11</sup> Para mais informações, este percurso é explorado no Ensaio Encruzilhada de danças: Re/in-flexão.



todas as afirmações espontâneas nas quais vivo" (MERLEAU-PONTY, 1973, p. 30), mas não para negá-las, e sim para compreendê-las. [...] Merleau-Ponty (1945/1994) assinala que, enquanto para Husserl a redução era apresentada como o retorno a uma consciência transcendental diante da qual o mundo se desdobra em uma transparência absoluta, ele defende a ideia de que "a fenomenologia é uma fenomenologia, estuda a aparição do ser para a consciência, em lugar de supor a sua possibilidade previamente dada". (MOREIRA; TORRES, 2013, p. 96)

Ou seja, não se trata de ver o verdadeiro carnaval ou sua essência, visto que isto não é possível, nem sequer existe, mas estudar o que emerge do carnaval, o que é possível, enquanto ser consciente, perceber, sabendo-se parte do percebido. Nesse sentido, a busca de suspensão temporária de todo conhecimento prévio à experiência deve ser entendida não como a busca de uma experiência originária, natural, mas como uma disposição para perceber de forma renovada e pessoal, um fenômeno enfocado.

Para isso é preciso identificar como construir aproximações com a redução fenomenológica para assim investir na experiência e dela não só verbalizar saberes dessa forma de dançar, mas também encontrar questões mobilizadoras para seguir com o trabalho. Pois, se a redução fenomenológica é uma orientação filosófica, como torná-la parte da prática? Aprofundando o questionamento dos procedimentos metodológicos, retorno à pergunta: Como, materialmente falando? Com que instrumentos é possível estimular a renovação da percepção? Como favorecer a abertura do corpo ao corpo do mundo, evitando a simples reiteração do esquema corporal, pois "o hábito não é conhecimento, nem automatismo. O hábito é uma espécie de saber adquirido do corpo pre-objetivo, ele é uso e extensão do esquema corporal" (CARDIM, 2009, p. 114).

Diante do intuito de ser surpreendida num ambiente de festa que conheço bem, preparar o campo é preparar-se para o campo: tomar consciência da própria trajetória, refletir sobre a posição atual e, a partir dessa reflexão, reler elementos da própria formação que, potencializados por essa tomada de consciência, se transformam em ferramentas de pesquisa. Sigo as pistas propostas por Isa Trigo:

Ao brincarmos num carnaval, numa festa de largo, num Cavalo Marinho ou num afoxé exercitamos, de forma permitida e leve, a dissolução e ampliação do nosso pequeno sujeito de todo dia. Recebemos a ajuda da imensa plateia circundante para nos dissolvermos e nos transformarmos em algo maior e diferente de

nós. Fomos criados assim, dissolvidos, impertinentes e em exílio. Como se reconhecer nisso? Ampliando a nossa percepção e imagem do observar; reconhecendo que ritmos e cadências determinarão também o que se verá e se construirá como compreensão e narrativa. (TRIGO, 2010)

A passagem do impulso (aprender no carnaval novos direcionamentos para a investigação criativa) e do campo das ideias (filosofia fenomenológica) para a implementação da pesquisa passa, portanto, pela pergunta aos hábitos corporais, físicos e cognitivos. Mas nesse caso passa especialmente pela ampliação da capacidade de percepção. Ou seja, para o desenvolvimento de uma “escuta” com a integralidade do corpo, compreendido em sua complexidade, ressaltando sua capacidade cinestésica e perceptiva. Como apontado pela professora Isa Trigo, é preciso entranhar-se para se estranhar. (TRIGO, 2010)

A prática de dança, improvisação e educação somática trazerem conhecimentos específicos nesta área, que constituem minha formação artística. Porém, a compreensão de seu uso pela abordagem terapêutica Experiência Somática (SE) abriu um modo especialmente interessante de produzir dados somáticos (FORTIN, 2009). A ênfase na percepção sem o intuito de regular a organização do corpo ou da improvisação é utilizada na SE com o nome de sensopercepção. Conhecer a sensopercepção como usado nesta abordagem terapêutica me fez escolher essa abordagem como uma ferramenta para a redução fenomenológica da imersão no carnaval.

É preciso notar, no entanto, que apesar de utilizar o modo como apresentado por essa configuração terapêutica, a sensopercepção se relaciona diretamente com diferentes abordagens no teatro e na dança e têm direta relação com práticas meditativas. Apresento sua configuração na Experiência Somática em respeito a compreensão de que, neste caso específico, foi o contato nesta abordagem que gerou um direcionamento específico na minha presença no carnaval e nos registros dessa experiência.

### **3.1.2 Sensopercepção como ferramenta metodológica**

Como realizar a redução fenomenológica para me surpreender com o carnaval que brinco desde a infância?

A sensopercepção como abordada no Experiência Somática (SE) ajuda a aprofundar a percepção corporal e as implicações entre sensação corporal e os sentimentos e pensamentos. Vivenciada como um modo de estar em relação com o mundo, a sensopercepção dá materialidade prática a algo que a fenomenologia e ciência contemporânea defendem, ou seja, a importância da experiência para a construção de conhecimento. Também se conecta à minha experiência de coreógrafa, que sempre se voltou para o desejo de aprender com o corpo, “escutar o corpo”, como usado por muitos artistas. Ou seja, perceber o conhecimento encarnado, que muitas vezes está implícito ou não consciente. O contato com a abordagem de sensopercepção como usada no ambiente terapêutico, me ofertava mais ferramentas de relato e discussão da experiência do que eu utilizara até então.

Através dos escritos de Peter Levine tive acesso a exercícios propostos pela SE para recuperar a capacidade de sentir a própria pele e reconectar a relação entre a sensação física e as partes do corpo<sup>12</sup>. Exercícios para aguçar a sensopercepção visam que cada um ao atentar para a percepção de si observe suas sensações, ideias e sentimentos e se pergunte como – a partir de que informação sensória – “eu sei o que sei.” Assim, a “a sensopercepção está intimamente ligada à percepção consciente”. De acordo com Levine,

Uma sensopercepção não é uma experiência mental, mas física. Física. Uma percepção corporal consciente de uma situação, pessoa ou acontecimento. Uma aura interna que abrange tudo o que você sente e sabe a respeito de um determinado assunto, num determinado momento – abrange isso e o comunica a você, de um modo imediato em vez de detalhe por detalhe. (apud LEVINE; FREDERICK, 1999, p.68)

Os acontecimentos podem ser experienciados como partes individuais ou como um todo unificado e “a sensopercepção unifica muitos dados e lhes dá significado”, pois as “sensações são o fenômeno físico que contribuem para a nossa experiência geral.” (LEVINE; FREDERICK, 1999, p.68). É possível experienciar a sensopercepção a qualquer momento, inclusive lendo este texto, como Levine indica no seu livro: “sinta o modo como o seu corpo faz contato com a superfície onde ele

---

<sup>12</sup> A introdução a Senso Percepção se deu inicialmente em uma sessão com a terapeuta Irah Montenegro que atua em Salvador associando osteopatia à Experiência Somática.

se apoia. Sinta a sua pele e observe a sensação das roupas. Sinta sob a sua pele – quais as sensações que estão lá?” (LEVINE; FREDERICK, 1999, p.69).

Trabalhar conscientemente com a sensopercepção pode gerar sentimentos intensos pois as sensações quando focalizadas ficam mais intensas. Além disso, é preciso reconhecer que seu modo de existir não segue o caminho de um pensamento racional.

algumas vezes a sensopercepção aparece lentamente; outras você é atingido por um flash de compreensão e a coisa toda fica instantaneamente clara pra você. A melhor atitude é manter-se aberto e curioso. (LEVINE; FREDERICK, 1999, p.74)

A Experiência Somática é uma abordagem psicoterapêutica voltada para a compreensão e liberação do trauma. Esta abordagem apresenta uma compreensão somática do ser humano pois entende que “corpo e mente, instintos primitivos, emoções, intelecto e espiritualidade, tudo isso precisa ser considerado conjuntamente ao estudarmos o organismo” (LEVINE; FREDERICK, 1999, p.20) e que “a sensação corporal, mais do que a emoção intensa, é a chave para a cura do trauma.” (LEVINE; FREDERICK, 1999, p.23)

A proposição de Levine relaciona o trauma com interrupções do processo biológico frente a situações extremas e que por isso uma abordagem puramente racional não é suficiente para sua plena superação. Já que os aspectos racionais são processados pelo córtex cerebral, e os processos emocionais, pelo sistema límbico do cérebro, experiências que envolvem reações instintivas não podem ser resolvidas apenas por estes sistemas cognitivos. A parte do cérebro, conhecida como cérebro reptiliano, regula as ações instintivas e precisa ser acessada para liberação dos traumas. Para isso, a atenção as sensações corporais são o caminho proposto na SE, através da sensopercepção (*felt sense*).

Este conceito foi cunhado pelo filósofo e psicoterapeuta Eugene Gendlin, criador da abordagem *focusing*. Na década de sessenta Gendlin identificou que as pessoas que entravam em contato com suas sensações corporais, tinham mais êxito no processo de psicoterapia.

No contexto de Levine e Gendlin, a sensopercepção é um elemento terapêutico. No entanto, o uso que fiz foi de realizar este tipo de atenção dentro das atividades do período carnavalesco. O exercício mais difícil, de trabalhar com a

sensopercepção como indicador da presença de campo, foi negociar os estados de tensão necessários para a sobrevivência num espaço público e manter a atenção a percepções sutis. Por outro lado, ficou claro que era um elemento fundamental para ampliação da redução fenomenológica, ou seja, o desejo de suspender as interpretações ou relação com sentimentos já conhecidos. Ficar mais tempo com a sensação física é uma atitude fundamental, conforme explica:

Não tente interpretar, analisar ou explicar a experiência; apenas experiencie e observe. Também é desnecessário dragar memórias, emoções, insights ou qualquer outra coisa. Tudo bem se elas aparecerem, mas é mais importante observa-las sem interpretação ou apego emocional. Observe-as e deixe-as ir. (LEVINE; FREDERICK, 1999, p. 73 - 74)

Nesta indicação está implícito que nomear rapidamente reduz a experiência a algo conhecido. Algo que já tem nome se refere a experiências anteriores. Portanto, pesquisar através da sensopercepção sugere ficar mais tempo no que está sentindo antes de nomear. Observar as mudanças corporais e ficar com o desconhecido. Por isso, o registro das minhas experiências foca na descrição da experiência e das ideias, sem esforço de interpretação.

Como dito inicialmente, minhas práticas de investigação corporal já utilizavam a percepção da percepção do corpo e do movimento. Esta prática facilitou e direcionou a apropriação da sensopercepção para observar o nascimento das sensações e ampliar o espaço sem atribuição de significado a essas sensações. Da mesma forma, o investimento na Experiência Somática e em outros elementos de minha atuação artística facilitaram a rápida apropriação dos elementos e ferramentas do Movimento Autêntico, quando o conheci na prática. Isso proporcionou refinamento e direcionamento de minha prática na condução do processo criativo em questão, a partir de maio de 2016.

### **2.1.3 Movimento Autêntico**

Como lidar com e sustentar movimentos involuntários?

A atenção à sensopercepção e à improvisação não estruturada logo após a imersão no carnaval me levou a dar atenção aos arrepios e tremores involuntários

que emergiram nesses ensaios. Uma difícil questão a resolver era compreender as relações entre esses tremores e o carnaval, e os potenciais criativos e estéticos que me levavam a observá-los com atenção e curiosidade.

Nesta prática de criação, a experiência com o Movimento Autêntico (MA), também uma abordagem com viés terapêutico, amplificou a possibilidade de despertar e lidar com movimentos não intencionais, o que favoreceu o aparecimento recorrente dos tremores involuntários e me ajudou a lidar com os mesmos, no momento que identifiquei que poderiam ser os condutores do processo criativo.

Como apresentarei a seguir, as ferramentas do Movimento Autêntico favorecem que o movimento seja tratado de forma mais concreta e mais aberta ao imaginário, ao mesmo tempo. Por outro lado, ampliaram minhas possibilidades de reconhecer e lidar com conflitos que extrapolam o campo da criação, tendo também um papel terapêutico no processo do doutorado e de minha existência pessoal nesse período.

Além do fato de os tremores terem ganho duração e variação dentro da prática do MA<sup>13</sup>, outros dois fatores me levaram a escolher aprofundar essa prática dentro da pesquisa criativa: as ferramentas de verbalização da experiência presentes nesta abordagem possibilitam um registro apurado, além de diferentes formas de autorreflexão sobre a experiência do movimento e suas possíveis relações com diferentes aspectos da vida. Além disso, a prática de movimento no contexto relacional do MA faz experienciar e perceber camadas do movimento consciente e inconsciente. E esse aspecto se tornou um campo de interesse e uma possibilidade de acessar aspectos energéticos que convergiam com questões que faziam parte da reflexão em andamento.

O termo Movimento Autêntico designa uma abordagem corporal com funções terapêuticas, artísticas e espirituais e atualmente abrange uma multiplicidade de práticas derivadas das proposições das artistas Mary Whitehouse e Janet Adler.

Desde a proposição de Mary Whitehouse, a qual a denominava Movement in Depth na década de 1970, passando pela escola Mary Starks Whitehouse Institute in Northampton (EUA), fundada por Janet Adler em 1981, o Movimento Autêntico (MA) passou a integrar a prática de diversos artistas e terapeutas ganhando diferentes

---

<sup>13</sup> Esta influência pode ser melhor compreendida no Ensaio sobre Ebulição. A prática do Movimento Autêntico se deu em grupos de aprofundamento dirigidos por Soraya Jorge.

contornos, de acordo com seus interesses específicos. Como explica a editora do *Journal of Dance and Somatic Practice*, na edição dedicada ao Movimento Autêntico:

Em todo o mundo pessoas dizem “Eu sou um praticante de Movimento Autêntico”, mas o que é isso depende da pessoa que é praticante e como aprenderam a prática e através de quem. Como tal, essas práticas operam sob a rubrica MA são todas historicamente, filosoficamente, psicologicamente, espiritualmente e esteticamente situadas. (BACON, 2015, p. 206)<sup>14</sup>

Diante dessas pluralidades de prática do MA, em 2015 Janet Adler solicitou publicamente para que se distinguisse o Movimento Autêntico, da Disciplina Movimento Autêntico, por ela ensinada, dentro da qual o MA é um sistema que inclui a prática mística<sup>15</sup> como elemento significativo (BACON, 2015, p. 206.) e os elementos rituais e terapêuticos são abordados com cuidados específicos.

A abordagem de Movimento Autêntico que apresento mantém aproximações com a Disciplina do Movimento Autêntico como uma Prática Mística (ADLER, 2002), visto que minha principal facilitadora desta prática, a brasileira Soraya Jorge<sup>16</sup>, estuda com a Janet Adler desde a década de 1980. Porém, mantém distâncias advindas das escolhas e experiência dada pela professora Soraya Jorge no contexto brasileiro e, principalmente, do fato de eu trabalhar sozinha e com foco no processo criativo<sup>17</sup>. Meu contato com esta abordagem se dá em encontros intensivos, participação no processo formativo com Soraya Jorge em Recife e João Pessoa, e na correlação entre minhas práticas e leituras de artigos produzidos por praticantes e professores do MA, bem como de sua fundadora Janet Adler<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Tradução da autora do texto original: “Across the globe people say ‘I am an Authentic Movement practitioner’ but what that is will depend on the person who is practising and how they learnt the practice and from whom. As such these practices operating under the rubric of AM are all historically, philosophically, psychologically, spiritually and aesthetically situated”. (BACON, 2015, p. 206).

<sup>15</sup> De acordo com Adler, místico é aquilo a que você se entrega sem saber o que vai acontecer (Adler, 2002, p.218)

<sup>16</sup> Soraya Jorge trabalha com movimento autêntico há 30 anos sendo introdutora desta abordagem no Brasil. Atualmente coordena o CIMA (centro internacional de estudos do Movimento Autêntico) e nomeia sua abordagem como “Uma prática do testemunho”.

<sup>17</sup> A prof. Ciane Fernandes também utiliza o MA na Abordagem Somático Performativa e nomeia de variações autênticas, as diferentes adaptações da prática para o processo criativo.

<sup>18</sup> O Diálogo com os escritos e prática da prof. Ciane Fernandes, com quem tive a primeira aproximação com o MA e que o utiliza, assim como outros artistas e pesquisadores, de forma pessoal e independente da estrutura ritual de Adler, será realizado de forma mais efetiva posteriormente, na discussão do processo artístico.

Portanto, é preciso ressaltar que no processo de criação de Ebulição, eu utilizei ferramentas do Movimento Autêntico e dialoguei com seu referencial teórico sem, no entanto, limitar o processo criativo à sua estrutura. Neste momento, a descrição dessa abordagem procura seguir a visão de Jorge e Adler que predominam na forma como me aproximo deste sistema e são a principal fonte das informações aqui expostas.

Na visão de Soraya Jorge (2016) Movimento Autêntico é uma abordagem somática relacional. Ou seja, não é uma técnica somática, mas uma forma de abordar a pessoa em seus aspectos somáticos, através da relação entre quem move e quem testemunha o movimento. Esta se organiza através da construção de um campo de atenção onde mover e presenciar o movimento são ações significativas e indispensáveis. Este campo, formado pela atuação do movedor e da testemunha, promove um espaço diferenciado para mover e perceber o movimento de forma que potencializa o autoconhecimento, bem como a construção de aprendizados coletivizados. Soraya Jorge assim explica a estrutura básica do Movimento Autêntico:

A estrutura do *Movimento Autêntico* é: uma (ou várias) pessoa(s) que move(m) e outra(s) que testemunha(m), atentando para a necessidade de haver pelo menos um Movedor e uma Testemunha. A pessoa que move (Movedor) fecha os olhos para fazer um mapeamento de seus próprios impulsos e decidir se quer externalizá-los ou não. E a Testemunha, de olhos abertos, observa o Movedor e o que acontece consigo próprio na presença desse outro. (JORGE, 2016, p.5)

A essa estrutura somam-se ferramentas para permitir que a relação movedor e testemunha promova ciclos de ressonância, significação e verbalização da experiência, possibilitando que ambos, testemunhas e movedores, atuem movendo e testemunhando seus próprios processos, escolhas e as relações que fazem entre experimentar, perceber, conter e verbalizar. Por isso,

À medida que a pessoa vai escutando sua própria corrente de movimento interno em constante contato com o externo, vai se apropriando melhor das relações que estabelece consigo e com o mundo, alimentando o fluxo vital que percorre seu corpo e

---



estabelecendo novas e mutantes relações entre o dentro e fora, seu corpo e o mundo, seu corpo e outros corpos. (JORGE, 2016, p.5)

O papel da testemunha mobiliza o desafio de não projetar sobre o outro, questões que são do processo de quem vê. Testemunhar é, portanto, também criar um espaço para que a experiência do outro exista de forma significativa e sem medo de julgamento.

Se, no processo de observar o outro, aparece um julgamento/ou ideia preconcebida, este, a princípio, só dirá respeito àquele que vê, e não ao outro observado. Trata-se, portanto de, ao ver o outro, a pessoa começar a se ver. Esta relação sem julgamento, ou melhor, de apropriação de pensamentos, sensações, e imaginação irá fazer surgir um terceiro componente: a Testemunha Interna - aquela que acolhe, e não julga. (JORGE, 2016, p.5)

No interior da prática existem várias ferramentas para facilitação desses processos de auto-observação e troca de experiências que favorecem a construção deste estado atencional e deste cuidado com o outro, que é também um processo de autoconhecimento.

A primeira e significativa diferença entre o MA e a maior parte das práticas de dança e de educação somática, é de que no MA não existe nenhum comando por parte do facilitador sobre como mover. Por exemplo, não são dadas indicações sobre por qual parte do corpo começar, nem qualquer tipo de indicação de organicidade ou organização esquelética e nem sequer a de que é preciso se movimentar. Dessa forma, ser movedor é decidir consciente ou intuitivamente a que impulso seguir, durante todo o período da prática. Por isso, no Movimento Autêntico não é indicado uma preparação física anterior à prática para mover - com alongamentos, aquecimentos, por exemplo -, visto que o trabalho é justamente perceber o que precisa ser movido e que ainda não tomamos consciência. Há um grande investimento prático na inteligência corpórea, nas suas diferentes camadas e na capacidade de perceber e aprender através do movimento.

Essa experiência direta com o impulso do movimento foi o que inspirou seu nome atual, que é bastante questionado pelas acepções filosóficas e políticas que a palavra “autêntico” ganhou, em diferentes períodos e disciplinas, mas que continua sustentada por seus praticantes, por sua aproximação à experiência vivenciada nesta prática.

Professora da UFBA e inicialmente propositora de que a tradução para português fosse Movimento Genuíno, Ciane Fernandes (2012) recentemente declarou voltar atrás e assume o termo autêntico,

Em minha experiência de vinte anos como praticante e facilitadora do Movimento Autêntico, tenho comprovado que autenticidade é permanentemente dinâmica e particularmente relacional. Ou seja, não se trata de estabelecer uma essência fixa ou absoluta, e muito menos isolada ou alienada. Movimento Autêntico propõe uma percepção aguçada num estado de Sintonia Somática que integra o que foi tratado até aqui: movimento, pulsão, autenticidade, Soma. (FERNANDES, 2012, p.12)

Seguindo a tendência mundial pela manutenção do termo, Fernandes explica que no MA, “Autenticidade é estar conectado e fiel a este processo dinâmico, não como algo que deve ser perseguido ou criticado ou capturado, mas como aquilo que nos constitui e nos co-move em novos desafios e descobertas criativas”.<sup>19</sup>

Diversas combinações de relação movedor e testemunha são possíveis. Desde um grupo grande movendo com uma única facilitadora como testemunha, a práticas em que há uma testemunha para cada movedor, até sessões individuais em que o movedor é testemunhado apenas pela facilitadora. “É necessário um trabalho sobre o mover e sobre o testemunhar para que estas intensidades e fluxos possam existir, serem acolhidas e sustentadas. Uma prática de si, uma prática política de estar junto, na qual o movimento possa ser nada, para ser o que é” (JORGE, 2016, p.18). Outros elementos significativos do MA para a pesquisa em dança também solicitam alguma explicação complementar para que sua especificidade seja percebida. Mover de olhos fechados, desenvolver a testemunha interna e a escrita de si, são elementos que serão abordados através da relação entre as leituras e minha experiência nesta pesquisa.

Mover de olhos fechados.

---

<sup>19</sup> Vale ressaltar que, enquanto para Ciane Fernandes (2012), a presença da testemunha externa não é fundamental à prática, na Disciplina como organizada por Adler, a testemunha continua sendo essencial. Soraya Jorge acentua essa importância, recentemente nomeando sua abordagem como “prática do testemunho”.

Mover de olhos fechados é procedimento básico para permitir uma atenção aos impulsos internos e uma percepção não dominada pelo sentido da visão, como é explicado abaixo:

para acalmar os julgamentos da visão, testemunhando do quanto de diálogo interno está povoado, já que os olhos, quando em ação, tomam lugar dessa percepção. Respira-se tempo, pois esta estrutura favorece outros estados de consciência. Um tipo de solidão, porque não se atém ao forte sentido dos olhos. Um certo vazio, que ao ser vivido, atravessado, movido, provoca a criação de muitas outras maneiras de existência. (JORGE, 2016, p.1)

Como muitos pesquisadores das práticas somáticas indicam, fechar os olhos permite uma atenção diferenciada aos movimentos internos, aos padrões motores e à estrutura esquelética. Na técnica de Feldenkrais, por exemplo, os olhos fechados são caminho para transformação da autoimagem pela reorganização do movimento sem o padrão visual. No entanto, no MA, fechar os olhos se distancia de qualquer vontade de reorganização motora específica. Abre-se a mesma atenção, semelhante também ao tipo de atenção chamada sensopercepção na Experiência Somática, mas de forma mais ampla e imaginativa, como “ver com a pele, tocar com os olhos, sentir com os ouvidos, mover, ser invisível, encarnar. (JORGE, 2016, p.4)”. A ampliação do campo das possibilidades de ser com o outro mobiliza sensações intensas e conexões inesperadas.

Como Movedora e como Testemunha, como encontrar-se com o inesperado das experiências, das descobertas e transformações que essa proposta traz em si? A possibilidade de ser pedra, vegetal, animal, de existir em sensações e expressões múltiplas (formas como expressões também visíveis), é intensa – e pode ser vista nos depoimentos dos participantes das rodas de Movimento. (JORGE, 2016, p.3)

Como o infinito que há entre dois números, fechar os olhos no MA é estar consigo em um campo ilimitado. Este campo não é criado apenas pela presença de outra pessoa no papel de testemunha e sim pelo desenvolvimento da testemunha interna.

Desenvolver a testemunha interna

Um dos elementos fundamentais para o aprofundamento dessa abordagem é desenvolver a testemunha interna, a qual “é uma maneira de burilar um estado de consciência – *Consciousness* (JORGE, 2016, p.13)”. Através desta, o movedor alimenta sua possibilidade de perceber seus movimentos, sensações, sentimentos, pensamentos e imaginação de forma consciente.

*Movimento Autêntico* em sua ordem burila os estados de receptividade. O trabalho sobre o julgamento, pré-conceitos é um campo que se abre para que um transbordamento expressivo, pessoal e coletivo, contaminado, tenha espaço de existência. (JORGE, 2016, p.4)

As três perguntas da testemunha são: o que vejo, o que sinto, o que imagino? A Testemunha interna se acompanha com este roteiro como possibilidade de testemunhar-se observando “Como eu movo o que me move?”<sup>20</sup>

Falamos, dançamos do que nos atormenta e que é nossa fonte de vida. Vibramos na dor de nascer cada partícula de tempo, no grito da pressão sanguínea, no abismo de nada saber. Movemos, testemunhamos, não há diferença quando então, vivem-se as duas funções como uma contendo a outra. Vemos no outro o que está em nós. Também é de nós o que o mundo fala. A Testemunha Interna se presentifica. (JORGE, 2016)

No trabalho de Movimento Autêntico que Soraya Jorge desenvolve no Brasil uma quarta pergunta foi acrescentada ao processo de testemunhar: “o que isso tem a ver comigo?” esta quarta pergunta ressalta a necessidade de não projetar no outro suas ideias, sensações e imaginações, permitindo a expansão da apropriação do julgamento e mantendo a testemunha interna trabalhando sobre si.

Em algum momento da prática, o movedor terá o momento de registrar o testemunho da sua movência<sup>21</sup>. Livremente, ou seguindo alguma orientação de atenção, procurará palavras que retenham aspectos que foram vivenciados como significativos. O trabalho da testemunha interna continua durante o testemunho de si e do outro pois parte dessas anotações pode ser compartilhada com a(s) testemunha(s) e outros movedores, que ao recebê-las continuam a exercitar a

---

<sup>20</sup> Fala de Soraya em prática de maio de 2016, também presente no livro de Adler (2002).

<sup>21</sup> Maneira como a atuação do movedor é referida nessa abordagem.

procura pelas palavras apropriadas, percebendo o que acontece consigo na presença daquelas palavras.

### A escrita de si no Movimento Autêntico

A primeira indicação no ato de testemunhar-se é atentar para a descrição mais física e palpável da experiência respondendo às perguntas: que parte do corpo move? com que características? de forma a focar na propriocepção, e daí relacionando ou não a pensamentos, sensações e sentimentos. O foco na materialidade corpórea indica a importância de evitar abstrações generalizantes. Escreve-se e fala-se na primeira pessoa e no tempo presente. Tudo que percebo, portanto, é parte da minha forma de ver e vivenciar; tudo está em constante atualização e ganha sentido não se apegando ao que foi, mas ao que provoca no momento da enunciação, da escrita, da partilha.

Dentro das possibilidades da prática, o espaço para escrita e as formas de trabalho com a verbalização da experiência são bastante variadas, trazendo diferentes texturas, emoções e compreensões da própria experiência e do que se está construindo no momento.

Após o *setting* de movimento, acontece um compartilhar verbal no qual é utilizada uma prática que preza a clareza da palavra; linguagem perceptiva onde o que é visto, o que é imaginado e o que é sentido fazem parte de um trabalho de discernimento entre os participantes - Movedores e Testemunhas. À medida que o trabalho se aprofunda, há mais liberdade para diretamente entrar no corpo e na palavra. (JORGE, 2016, p.13/14)

Isso permite uma permeabilidade entre a presença no estúdio e os diferentes aspectos da vida, como explica Soraya Jorge:

O trabalho propõe momentos de escrita e de compartilhar verbal e isso fortalece a apropriação dos mesmos e das variáveis de cada um, da vida e da arte, sem deixar de lado a contaminação desses “lugares” que, no ato de escrever, muitas vezes impedimos. (JORGE, 2016, p.13-14.)

Assim como no SE, a demora em nomear a percepção corporal não advém de uma recusa pela significação. Ao contrário, o cuidado com o processo de

nomeação da experiência se dá também porque a fala é tão importante que não se deve agir rapidamente congelando a experiência em um sentimento ou ideia pré-dada. Isso porque a linguagem não burilada pode fechar um significado rapidamente e restringir a possibilidade de transformação da percepção através da experiência. A ideia é que se procure a palavra mais apropriada para o que é a sua experiência, em sua singularidade.

Por esta busca de relação mais próxima entre a palavra e a experiência, a escrita de si e os relatos continuam sendo um exercício sobre que impulso seguir. As indicações de Soraya para os momentos de compartilhamento, são, por exemplo, a construção de “comunicação não violenta” em que “o outro me dá oportunidade de me ver” e por isso, escolho “falar o que alimenta a relação”, “não impondo suas ideias sobre os outros”<sup>22</sup>. Uma das indicações ao falar sobre o outro é enunciar a resposta para a quarta pergunta: “o que isso tem a ver comigo”. Portanto, várias camadas de escrita geram camadas de leituras sobre si, num fluxo em que mover e testemunhar são exercícios de aprofundamento nas conexões possíveis entre corpo e mundo.

A atenção à sensação corporal não deve ser abandonada em nenhum momento da prática, o que a meu ver ajuda a criar conexões complexas e imbricadas entre o texto e o corpo em movimento. Esse procedimento sistêmico e relacional evita que a fala coloque os interlocutores em um ciclo vicioso de reiteração sem aprofundamento ou sem espaço para que surja uma compreensão realmente singular<sup>23</sup>.

Outros elementos do MA que integram outras partes desta tese são a percepção de Ser Movido, a discussão sobre as camadas de consciência da testemunha, a relação movimento e inconsciente e as discussões sobre gesto e representação. Esses tópicos extrapolam a descrição metodológica aqui proposta e se somam ao corpo da discussão em outros ensaios<sup>24</sup>.

Do ponto de vista metodológico, é importante lembrar que para este processo criativo as ferramentas do Movimento Autêntico não foram escolhidas anteriormente. Ao contrário, seguindo a errância e as demandas do processo deflagrado com a

---

<sup>22</sup> Anotações de falas durante Sessões coletivas de MA em Recife e João Pessoa.

<sup>23</sup> Isso é particularmente interessante para as discussões do trabalho em processo, como sugere Vida Midgelow em suas atividades docentes.

<sup>24</sup> Especialmente o Ensaio Frequências Somáticas e Ensaio sobre Ebulição.

experiência do carnaval, o contato com o MA se mostrou como conectado às questões do trabalho e por isso foi paulatinamente sendo assumida por sua efetividade para a relação mover/ ser movida pelo tremor.

Em uma sessão de Movimento Autêntico, conduzida por Soraya Jorge em maio de 2016, eu vivenciei variações dos tremores por cerca de vinte minutos. Naquela experiência, eu percebi que o tremor poderia ter persistência e sustentação (diferentes da sua forma na Experiência Somática). Este pareceu ter uma existência significativa o suficiente para sustentar uma performance. Decidi investir nisso e convidei Soraya a ser uma colaboradora no doutorado, como consultora e testemunha do meu processo.

Apesar dessas conexões, no entanto, após duas sessões em que o elemento tremor conduziu experiências bastante significativas a ponto de se tornarem condutor do processo de criação do meu solo, este não aparecia de forma espontânea durante sessões de MA individual ou coletivas. Percebi na prática que no Movimento Autêntico cada um move o que precisa mover naquele momento. Ou seja, apesar de ser possível evocar movimentos de outros momentos da prática, o campo de atenção faz cada movedor testemunhar seu movimento da forma menos intencional possível. Acredito que os marcadores somáticos, as couraças musculares e as tensões que naqueles meses de fevereiro a setembro de 2016 me faziam tremer espontaneamente, se dissiparam e se transformaram na medida que os aceitei e elaborei na prática de MA, no processo criativo e nas escolhas políticas cotidianas.

O Movimento Autêntico continuou sendo uma área de interesse, especialmente um campo de escrituras sobre a prática, percepção de pensamento e movimento, consciente e inconsciente que respondiam ou aumentavam minha curiosidade intelectual. Porém, enquanto parte do processo de criação percebi impasses na continuidade da pesquisa no interior da estrutura do MA. A primeira delas, explicada acima: eu parei de tremer nas práticas de MA e nos laboratórios criativos. Outros movimentos significativos apareciam para ser trabalhados, mas não o tremor. A segunda dificuldade era manter a estrutura básica do trabalho, visto que não tinha uma pessoa para ser testemunha diária do meu processo de pesquisa em estúdio.

Dessa forma, fora das oficinas e sessões do MA, o campo de testemunha que eu tive foi a presença da câmera de vídeo. Registrar o processo estabelece um fio mínimo em que eu posso ser também testemunha externa da minha movência, mas tem efetivamente qualidade e funcionalidade bem diferente da testemunha presencial. Por respeito ao Sistema que compõe essa abordagem, seria um problema ético afirmar que minha prática de estúdio seguiu a Disciplina do Movimento Autêntico, quando na verdade, eu utilizei ferramentas desta na condução das minhas investigações solitárias. Ciane Fernandes nomeia esta forma de prática como Variações Autênticas, dentro da Pesquisa Somático-Performativa.

Muitos artistas se relacionam com o MA em processos de criação<sup>25</sup>. Soraya Jorge entende também que “Questões sobre Movedor e performer, Testemunha e plateia são abordadas a partir do desenvolvimento da consciência da Testemunha Interna. Performers e Movedores querem ser vistos. Plateia e Testemunhas desejam ver” (JORGE, 2016, p.16).

Porém, no momento que identifiquei o tremor como um elemento central a ser trabalhado para criação de um espetáculo/performance, passei a procurar no campo da dança outros elementos para mobilizar e trabalhar o tremor. As ferramentas de Laban e as técnicas de improvisação que eu conhecia não satisfaziam meu interesse de entender como evocar o tremor sem que se tornasse uma partitura de movimento, ou algo exterior, descolado de impulsos internos. Dessa forma, passei a tatear o tremor sem uma estrutura metodológica clara, alternando entre buscar formas de tremer, práticas de frevo, e mobilização de olhos fechados, registrando sensações e pensamentos.

Em abril de 2017, a abertura de uma bolsa para intercâmbio na *Middlesex University* sob orientação de Vida Middgelow me fez perceber que o Processo de Articulações Criativas (PAC) apresentava elementos do Experiência Somática e do Movimento Autêntico em sua estrutura, além de ter incorporado práticas de artistas ao processo de pesquisa acadêmica. Percebi que trabalhar com o PAC poderia me ajudar a desenvolver a investigação com o tremor e aprofundar a discussão sobre a pesquisa artística na universidade, visto que este integra a área de Prática como Pesquisa, que na Inglaterra tem cerca de 20 anos de existência. O PAC propõe

---

<sup>25</sup> Para mais detalhes sobre processos criativos com Movimento Autêntico no Brasil ver dissertação de Suzana Bayona (2017).



oferecer elementos para que o artista pesquisador possa continuar a prática criativa como parte da pesquisa acadêmica e por isso poderia ampliar a condição de investigar meus próprios recursos para lidar com a demanda da pesquisa. Como, o que e porque compartilhar o tremor como performance e como tese foram as questões que levei para este intercâmbio em Londres, no qual pude me aproximar da prática do Processo de Articulações Criativas.

### 3.1.4 PAC – Processo de Articulações Criativas

Como seguir com o processo criativo e desdobrar os tremores em espetáculo e texto?

O Processo de Articulações Criativas (PAC) é um caminho de pesquisa para trabalhos acadêmicos baseados na prática de criação artística. Desenvolvido por Jane M. Bacon, da Universidade de Chichester, e Vida Midgelow, da Universidade de Middlesex, ambas no Reino Unido, o PAC é apresentado como um modelo composto por “facetas”, as quais oferecem estratégias para desenvolver uma prática criativa e reflexiva, com objetivo de “dar voz” ao processo artístico.

ele tenta pôr em primeiro plano o corpo vivido, para dar voz a um saber corporificado e desenvolver uma consciência que acolha a maravilha do conhecimento que reside em nosso corpo praticante, dançante, realizador. (BACON; MIDGELOW, 2015, p.56)

De acordo com Bacon e Midgelow, o PAC reúne influências do Movimento Autêntico, da prática psicoterapêutica denominada Focusing, desenvolvida por Eugene Gendlin<sup>26</sup> (1978) e se aproxima de proposições de artistas da dança como o Processo de Resposta Crítica, de Liz Lerman e do Ciclo de RSVP<sup>27</sup> de Lawrence e Anna Halprin. Seus elementos buscam oferecer “uma ferramenta para reflexão corporificada, criatividade e verbalização, dando origem a modos de ser e escrever alternativos centrados na arte e no artista” (BACON; MIDGELOW, 2015, p. 69).

De acordo com as autoras, o PAC propõe formas de acessar e aprofundar a pesquisa corporal a partir do trabalho de Focalização (focusing) do psicoterapeuta Eugene Gendlin, do conceito de marcadores somáticos de António Damásio, do Movimento Autêntico, desenvolvido por Janet Adler. Localizo, portanto, dois pontos de coincidência com meu processo de pesquisa - elementos do SE e MA - mesmo antes de assumir o trabalho com PAC.

---

<sup>26</sup> No qual também se baseia Peter Levine para a proposição da Experiência Somática (SE)

<sup>27</sup> O Ciclo SRPV é uma estrutura para condução de processos criativos colaborativos. A sigla significa “R – Resource (Recurso); S- Score (partitura, pontuar, regra); V – Valuation (Valor – Ação); P – Performance (improvisação e/ou apresentação processual da coreografia). (PORATH, 2012, p.125)”

A visão do PAC que segue é fruto de uma relação intelectual e imaginativa com o artigo “Processo de Articulações Criativas” (BACON; MIDGELow, 2015) e da prática que desenvolvi sob supervisão de uma das autoras, a Vida Midgelow, que foi minha orientadora no intercambio do doutorado na Middlesex University, de maio a agosto de 2017. Esta forma que me aproximei do PAC deve ser lida como uma experiência individual e curta de contato com o sistema, visto que minha temporada em Londres foi de três meses e os encontros com Vida Midgelow foram intermitentes e não intensivos. Apresento em linhas gerais o modelo e, em seguida, a forma que me apropriei de tais indicações, num processo antropofágico bastante livre e intuitivo, o que de certa forma, se conecta com a lógica do próprio modelo.

A estrutura do PAC pode ser vista como um guia flexível para reconhecer que a pesquisa pode acontecer de muitas formas e que os caminhos criativos e intelectuais devem ser acolhidos e relacionados continuamente. As diferentes facetas sugerem formas diferentes de lidar com os impulsos ou materiais, de forma que promovem possibilidades de não se deixar estagnar, mesmo que seja acolhendo a estagnação como parte do processo, e por isso permitindo que se desdobre em práticas significativas. Ao observar os impulsos, mesmo os momentos de pausa têm algo a dizer sobre o processo de pesquisar, de criar e de escrever.

O processo por elas desenvolvido visa ajudar este artista a tornar-se fluente na sua prática, através de um aprofundamento da experiência corporal como parte do processo de pesquisar e de escrever. Este é colocado não como modelo a ser seguido, mas como uma possibilidade sempre disponível, “Pode, por exemplo, ser algo a que recorrer quando há um sentimento de “estagnação”. (BACON; MIDGELow, 2015, p.55), exemplificam.

O PAC é composto por seis facetas, denominadas “Abrir”, “Situar”, “Escavar”, “Elevar”, “Anatomizar” e “Externalizar”, que são etapas sugeridas de forma não cronológica e que reúnem indicações de perguntas, instruções e pontos de atenção, que podem ajudar a ampliar ou aprofundar algo que faz sentido investigar em determinado momento de cada pesquisa.

Na Faceta denominada “Abrir”, as instruções dão atenção às diversas possibilidades de ficar com o senso sentido.

Esse processo de “perceber o senso sentido” permite-me dar tempo e espaço para que a experiência corporal surja, e trabalhar com uma

falta de clareza enquanto um espaço positivo, onde os novos modos de articulação criativa e intelectual podem ser criados como vida/forma. (BACON; MIDGELOW, 2015, p.62)

Além de ser a primeira faceta, o processo de “Abrir” é indicado como ponto de retorno antes de cada nova faceta. Abrir é criar um espaço e tempo para dar atenção ao corpo no momento presente. Quando o processo de “Abrir” se torna bastante significativo, o PAC faz a indicação de escrita automática antes de um novo passo. Algumas das perguntas sugeridas para a escrita são: “O que eu sei? Como eu sei que eu sei isso? Existe uma sensação corporal de meu saber?” (BACON; MIDGELOW, 2015, p.62).

Perceber o corpo, de olhos abertos ou fechados, é prática já bastante comum na dança contemporânea e nas práticas somáticas. A ação de observar-se aponta para uma compreensão de corpo que é mais do que um instrumento para realizar ações e seguir modelos. Fechar os olhos e sentir o corpo e a respiração faz parte do início dos trabalhos diários de muitos artistas com os quais me relacionei, principalmente na área de improvisação e educação somática.

Na minha prática docente, costumo chamar essas ações de atenção de “Acordar”, por influência do dançarino e fisioterapeuta Kiran, desde que desenvolvemos a pesquisa *Trançados musculares: saúde corporal e ensino do frevo* (2009). São estratégias para ativar uma atenção à experiência corporal, atualizar-se sobre o estado físico e focalizar no trabalho.

Em uma primeira camada, “Abrir” diz respeito a construir um tempo de atenção à experiência corporal, deixando a atenção seguir um fluxo livre. Num estágio avançado da pesquisa, “Abrir” teve para mim o sentido de atualizar a percepção sobre o que é o trabalho, o que deve ser a atividade daquele momento. Essa escuta ao corpo, é uma atenção àquela “voz sem palavras”, título de um dos livros de Levine (2012), que é repleta de sabedoria. Abrir permite a adaptação dos planos de trabalho ao senso sentido e, portanto, deixa o processo de criação menos enquadrado em um molde ou estrutura rígida. O diferencial do PAC para as práticas de dança, que estão fora de um contexto de pesquisa acadêmica, é a indicação para a escrita após cada faceta, incentivando a verbalização e a produção de registros do processo.

A indicação de escrever o que é possível perceber através da investigação das sensações corporais no momento presente é parte do sistema do Movimento

Autêntico, como dito anteriormente. A influência do Movimento Autêntico na elaboração do PAC é explicitada por suas autoras e é a segunda coincidência entre o processo que estava dando origem a Ebulição, enquanto meu foco de investigação, e o PAC<sup>28</sup>. Além da testemunha interior, minha prática no Movimento Autêntico aponta que as ferramentas de elaboração da linguagem sobre si, presentes no Movimento Autêntico, são também influências deste ao PAC. Pois, como explicam as autoras

O PAC envolve um processo de trabalhar pela clareza da linguagem, e dentro do modelo há um compromisso implícito com a articulação de diversos tipos. Nesses processos, estamos interessados em assegurar que cada pessoa, em cada momento, encontre as palavras “certas”, palavras “boas”, as palavras que são boas e certas para aquela situação e aquela pessoa naquele momento e contexto particular”. (BACON; MIDGELow, 2015, p.60)

Encontrar as palavras certas para a singularidade de cada experiência demanda um esforço de todos os envolvidos no tratamento consciente para reduzir o julgamento. Também nesta relação com a linguagem, o tratamento dado ao julgamento é bastante semelhante ao do MA, como explicado acima e exemplificado no seguinte trecho do artigo:

Ao se debater para encontrar palavras que pareçam certas e boas em cada situação há um teste – um passar e receber a palavra, a frase, para intuir sua adequação, o seu “ajuste” à experiência sentida que as palavras procuram abranger. Isso é muito diferente da interpretação e procura evitar o julgamento como um processo de avaliação da importância de algo em relação a uma força externa. (BACON; MIDGELow, 2015, p.61)

Essas semelhanças me permitiram estar razoavelmente à vontade diante das indicações de cada faceta. No processo de elaboração do tremor na performance Ebulição, as indicações do PAC possibilitaram um maior confiança de minha parte no processo que estava vivenciando. A principal diferença para mim é que o PAC propõe formas de mobilizar essas ferramentas para o trabalho criativo e para a escrita desse percurso, no processo de construir um trabalho de dança construindo também formas de narra-lo e discuti-lo.

---

<sup>28</sup> Jane Bacon, co-autora do Processo de Articulações Criativas fez formação em Movimento Autêntico com a Janet Adler.

Ao estruturar as cinco facetas como percurso possível, o PAC trabalha com o objetivo implícito de manter um processo, que vai ter uma duração no tempo - de meses, como o processo de criação de espetáculo; ou de anos, como no caso de mestrado e doutorado. A continuidade do “abrir” e as variedades das facetas, sempre produzindo movimento, verbalização, escritos, desenhos ou registro em vídeo do processo, permite a criação de um corpo de dados a serem trabalhados não só no momento do ensaio, mas também, posteriormente, gerando visões de conjunto.

A Faceta “Situar” é indicada como forma de identificar o estado atual da pesquisa. Nomear tudo que está disponível neste momento preciso, o que percebe como força ou impedimento, por exemplo. Contextos que ao nomear passam a ser possibilidades de investimento, no aprofundamento ou na transformação. Após a primeira leitura deste artigo, ainda em 2015, percebi que as questões do situar me ajudariam a demarcar a possível diferença entre meu estado e a compreensão da pesquisa antes e depois da imersão de campo no carnaval. Por isso, na preparação para ida para o carnaval, eu utilizei livremente a faceta “Situar”, como uma possibilidade de gerar o registro de meu estado físico, de ânimo, de intenções, antes da ida para a imersão. Ao invés de escrever e de mover, gravei um áudio enquanto dirigia de João Pessoa para Olinda respondendo as indicações sobre situar. Naquele momento, “Situar” estava sendo apropriado como uma ferramenta para ajudar na redução fenomenológica almejada (VICENTE, 2016).

Posteriormente, no trabalho em Londres, em orientação prática individual, guiada pela Vida Midgelow, eu pude situar o momento da pesquisa na situação de um intercâmbio em Londres. Após eu mobilizar o tremor, Vida e eu fizemos listas com tudo que estava presente no trabalho naquele momento. Eu me detive mais nas descrições das minhas sensações, ideias, impasses e desejos; ela enunciou também elementos sobre o espaço, a presença dela, o fato de ser um primeiro encontro prático, de estarmos nos conhecendo. Portanto, neste momento, Situar teve a função de gerar uma compreensão sobre o estágio atual da pesquisa, naquele 22 de maio de 2017. Situar também pode ser levantar os vários contextos relacionados à pesquisa, como artistas que trabalham com algo semelhante ao que você está trabalhando, e outras referências que ajudam a situar sua questão intelectual ou impulso criativo.

A partir do senso sentido da experiência de mover e conversar sobre o trabalho, fui indicada a observar o que me interessava continuar a investigar. Identifiquei a vontade de trabalhar na prática de um momento de paragem, um elemento físico de compressão estática (que havíamos anotado como diferente dos demais padrões de movimento e gerado várias imagens e pensamentos). Voltei a mover a pesquisa sob este foco e sua observação. Dentro das Facetas, este mergulho focado na investigação de um elemento escolhido é chamado de “Escavar”. Fechei os olhos para tentar retomar a fisicalidade vivenciada e me permiti seguir o fluxo sem direcionar para o tremor, abrindo para o imponderável.

Tivemos então nova rodada de relato e compartilhamento da experiência de mover (meu relato) e de ver minha investigação corporal (relato de Vida M.) e a indicação de escavar foi “continuar perguntando o que é a coisa da coisa?”

Perceba o “como” desses processos./ O que leva a partir do que a quê?/Como é que uma “coisa” surge?/Siga para trás e para frente, percebendo a costura interna ou a costura externa ligando uma questão ou ideia a outra. (BACON; MIDGELOW, 2015, p. 64)

Escavar é trabalhar “sem julgamento e sem saber para onde isso levará” (BACON; MIDGELOW, 2015, p.64). Difícil manter esse estado de pesquisa por tanto tempo, é preciso confiar no processo. Escavar com o movimento é muito mais confortável para mim, porque já compreendi que não preciso entender tudo para usufruir do conhecimento corporal. Posso deixar o corpo fluir, registrando em vídeo e sem me preocupar muito em decorar, pois me importa mesmo o que vai ficar da experiência no momento da escrita, da rememoração - não estava criando células de movimento para uma coreografia. Escavar as ideias é muito bom e livre no começo do processo, mas à medida que o tempo passa o senso de responsabilidade com o que precisa ser produzido pode “endurecer” o espaço de movência.

Percebo que escavei bastante o tremor, pois muitas das vezes que voltava à pergunta, “o que está me atraindo agora”, eu respondi variações sobre “compreender como o tremor acontece, o que tenho para aprender com isso, como compartilhar com outras pessoas”. A reiteração do escavar a experiência do tremor permitiu seu desenvolvimento como Frequência Somática, como pode ser acompanhado mais detidamente no Ensaio sobre Ebulição.

A partir dessa experiência de situar e de escavar, a indicação é continuar investigando o que foi escavado. “Elevar” é o nome desta faceta, que me parece um convite para ficar mais com o que se tem e produzir muitas formas de experimentar a relação com o material corporal ou foco da pesquisa. “Elevar” oferece tempo e espaço para mais representação e articulação. Aqui, nós começamos a olhar para o que nós descobrimos a partir de vários lados” (BACON; MIDGELOW, 2015, p.65).

No meu processo, “Elevar” esteve sempre relacionado com “Escavar”. Ou seja, sempre que eu escavava algo interessante, eu identificava e procurava olhar por diversos ângulos. Por exemplo, identificar os padrões motores, o que havia de diferente da prática anterior e se havia semelhanças com o frevo ou outras práticas de dança. A indicação de manter na “coisidade” sem nomear, me leva de volta a escrita de si no Movimento Autêntico. No processo de descrever como a prática acontece, a materialidade das palavras são potencializadores dos sentidos da experiência. Mas, inicialmente, fica-se com a descrição, o mais próximo possível da experiência corporal. Explorar os sentidos, visual, cinestésico, auditivo, emocional, buscando diferentes vozes e perspectivas. Nesta faceta, aparece o elemento relacional. Formar duplas para compartilhar a prática e as anotações sobre cada prática, o que para mim só foi possível nos momentos de troca com a orientadora.

A indicação de continuidade da pesquisa foi de variar entre aprofundar num elemento específico, abrir uma visão panorâmica sobre este e relacionar a diferentes outras possibilidades. Escavar e tecer relações, de forma aberta a tudo que viesse do processo de compreender melhor e ampliar essa prática. Assim, a quarta faceta, denominada “Anatomizar” volta-se para “ampliar/testar/refinar sua prática... Explorar muitas possibilidades emergentes.” Retomar palavras e movimentos para deixá-los abertos a novas possibilidades possivelmente irá ampliar os materiais e apontar conexões para dar corpo ao trabalho.

Diferente do sentido de aprofundar um caminho de investigação, ela trabalha para abrir a prática para outras possibilidades, repetição e criação de novas versões de forma mais livre, sem obrigação de fixar, entrando num fluxo livre de associações e caminhos. Abre sua pesquisa ao campo das potencialidades. É também onde recomenda-se iniciar o processo de compartilhamento dos elementos do trabalho e de anotar o que ressoa, as ideias e dúvidas que surgem desses encontros.



“Externalizar”, a quinta Faceta, se refere a todo o trabalho que envolve dar nome, configuração e materialidade a um elemento ou momento da pesquisa. Do ponto de vista da criação em dança, refere-se a experimentar como dar a ver o trabalho, trabalhar as escolhas para compartilhar com um público. Do ponto de vista da escrita, envolve a escolha sobre o que falar e como abordar os elementos do trabalho. Trazer o senso sentido de todo o processo para estas decisões é o desafio. “Qual ambiente, qual situação pode apoiar e elaborar o que eu tenho aqui?”, é uma das perguntas desta faceta, que apresenta outras indicações como identificar “o que foi revelado a você sobre sua prática nesse processo de articulação?” (BACON; MIDGELOW, 2015, p. 69).

O processo de externalizar me parece um espaço para experimentar escolhas e refletir sobre o que ainda faz sentido e o que ainda precisa ser aprofundado. Para o compartilhamento entre os outros estudantes na Middlesex, por exemplo, identifiquei a possibilidade de não dar um espaço específico para o “público” e indicar que mudassem de lugar no espaço sempre que desejassem. Identifiquei alguns sons que seriam usados e produzi materiais textuais para distribuir antes da performance acontecer.

Se inicialmente “Externalizar” me pareceu o final do processo, na prática, entendi externalizar como um potencial novo começo, onde abrir e situar são ferramentas fundamentais da escrita e da compreensão sensível do que vai restando como obra e como núcleo da escrita.

Dessa forma, as Facetas podem ser vistas como resultantes de uma investigação que reconhece estágios do processo de criação na área; podem ser vistas como uma apropriação da pesquisa em artes de ferramentas de autoconhecimento e teorias sobre cognição e corpo, dando estímulo para os momentos em que a pesquisa parece estancar; e numa terceira leitura, ser um caminho para formulação dos problemas da pesquisa e sua forma de concretização.

Estudar o movimento desta forma se mostra como ferramenta para construir uma relação de retroalimentação entre o que percebo, o que movo, o que sinto e o que penso, acompanhando a transformação mútua desses elementos. Tornar consciente o lugar, físico e etéreo, para onde posso contribuir com conhecimentos que a experiência produz, ao invés de buscar formas de dominação do corpo.

Estabelecendo essas relações, entre práticas que foram paulatinamente incorporadas ao processo de criação do Ebulição, posso perceber que a resposta para como colocar o corpo como foco do conhecimento da tese se configurou como um trabalho de ampliação da consciência corporal, e ampliação da capacidade de verbalizar e dar sentido (significação) ao sentido (sensação) e ao imaginado.

É possível identificar que a escolha das ferramentas metodológicas foi a daquelas que permitiam um trabalho de corpo sensível, sutil e não previamente formatado em técnicas ou formas de mover e, também abordagens que possuem em sua estrutura a manutenção da consciência e verbalização da experiência.

### **3.2 Considerações sobre o percurso metodológico**

A revisão deste percurso demonstra que foi possível ir para o carnaval sem um foco temático específico, compreendendo o carnaval como uma imersão artística em que a “errância passista” forneceria as pistas para a construção do projeto artístico. Também foi possível continuar na errância ao longo dos processos até a última versão da tese, intercalando escrita com performances, ensaios abertos e improvisações individuais.

Porém, é fundamental ressaltar que todo o processo de atenção a perspectivas metodológicas semelhantes já existentes, configuram qualidades específicas que diferenciam a pesquisa artístico-acadêmica de um processo sem necessidade de produção textual complexa. Quanto mais se pretende relacionar a pesquisa com diferentes assuntos, mais transformações o contexto acadêmico gera no processo criativo.

Ao longo do processo, a reflexividade como prática permanente tinha a tarefa dupla de seguir as intuições formativas da criação artística e compreender como, discursivamente, os elementos e questões do processo se transformariam numa discussão teórica. Especialmente busquei perceber, quais os conhecimentos estavam sendo colocados em jogo.

A partir das questões que surgiram ao longo do trabalho, uma diversidade de temas se apresentaram e foram estudados. Alguns desses estudos tiveram funções pontuais, outros demonstravam ser problemas mais complexos e específicos que

geraram elaborações textuais, outros se mostraram tão complexos que precisaram ser deixados para outra pesquisa.

Em conjunto com a criação do trabalho artístico, a prática da escrita também se torna um processo de criação ao modo coreográfico: precisa ser experimentado para que uma compreensão do conjunto emergja e guie reconfigurações. Neste processo foi ainda mais complexo na medida que, sem ter um recorte anterior de indagação, a própria compreensão do que deveria ser a tese precisou ser construída.

Questão semelhante foi apresentada pela artista e pesquisadora Teresa Fabião (PINTO, 2015), que defendeu sua tese a partir de processo criativo no PPGAC/UFBA. Ao compreender sua pesquisa como parte da Prática como Pesquisa e da Abordagem Somático-Performativa, assim reflete sobre especificidades da área, com as quais minha pesquisa converge:

Uma das vantagens deste “multi-método guiado pela prática” (HASEMAN, 2006, p.3) prende-se com a valorização e qualificação do tipo de conhecimento que só um *insider* pode ter. Tal procedimento, exige uma capacidade reflexiva simultânea acerca da experiência, já que não é só ter a experiência, mas entender a experiência à medida que ela acontece (MIGELow, 2015). Exige também do pesquisador a capacidade de lidar com uma boa dose de ambiguidade, instabilidade, imprevisibilidade e incerteza. Dessa forma, o artista pesquisador desenvolve uma espécie de metalinguagem, edificada na capacidade de verbalizar e sistematizar a sua arte, refletir sobre o que tem feito, processo que, o tempo inteiro advém e ao mesmo tempo alimenta a própria prática. (PINTO, 2015, p.18)

Nesse processo, dispositivos teóricos, terapêuticos ou lazerísticos vão sendo transformados em procedimentos de investigação criativa, mantendo-se como guias abertos, fontes de apoio e de conflito. Na vivência dessas escolhas, novas escolhas vão sendo produzidas e outros procedimentos criados. Modos de conhecer se estruturam e reestruturam conhecimentos específicos.

### **3.3 Questões sobre excesso e contribuição**

Uma das questões fundamentais para a área de Dança tem sido identificar como ampliar o espaço do corpo nas pesquisas, com epistemologias e ferramentas

que amplifiquem seu papel na produção de conhecimento (GREINER, 2011 e LEPECKI, 2010).

Compreendendo que a mobilização corporal e criativa promove insights e constrói percepções propus como procedimento regular para o percurso da tese a estratégia que denominei “dançar a teoria”. Ou seja, cada grupo de discussão teórica precisaria ter uma contraparte laboratorial, performática ou simplesmente dançada. Colocar as ideias em movimento para transformá-las, identificando o que efetivamente dá corpo ao projeto e o que é excesso, despropósito, ou simplesmente de outra natureza.

A partir desse procedimento produzi a palestra performática Re-flexão, fruto do experimento de dançar a Introdução do projeto de pesquisa, especialmente o item Sujeito-trajeto-objeto<sup>29</sup>. Nessa mesma estratégia organizei elementos da imersão do carnaval na apresentação dos fundamentos metodológicos da imersão como procedimento de pesquisa, e apresentei Frequências Somáticas como modos de compreender o movimento involuntário. Dançar a teoria, na minha proposição, seria uma forma de desestabilizar o lugar historicamente predominante da teoria sobre a corporalidade, mas também uma estratégia para pensar diferente, para deixar que a dança produza sua própria teoria a partir dos conhecimentos adquiridos.

Posteriormente, reconheci esta proposição como um elemento convergente em abordagens da Prática como Pesquisa em Dança, enquanto procedimento metodológico: a experimentação criativa como parte do processo de reflexão. Ciane Fernandes (2018) nomeia como “imersões somático-performativas” a estratégia que deve ser permanente, de mobilizar criativa e somaticamente a pesquisa em todas as suas fases.

São várias as estratégias desenvolvidas para mover os problemas de pesquisa, os impasses práticos ou teóricos, os referenciais teóricos. Estas vão desde improvisações guiadas, a imersões em ambientes que possibilitem estados corporais diferenciados. No Programa de Pós-graduação em Artes de Quebec, por exemplo, as chamadas Práticas Analíticas Criativas (PAC), são espaços de

---

<sup>29</sup> Ferramenta proposta do pesquisador Armindo Bião para a etnocenologia para construir a compreensão da relação entre pesquisador e seu objeto, oferecendo ao leitor uma visão do contexto da pesquisa.

experimentação da escrita criativa a partir dos problemas e dados da pesquisa. No Processo de Articulações Criativas (BACON; MIDGELOW, 2015), a movimentação física é fundante do processo reflexivo, como apresentado acima.

A palestra performativa Re-flexão, construída como prática de “Dançar a teoria”, acompanhou como obra aberta (improvisação semi-estruturada) todo o doutorado, sendo apresentada em diferentes eventos acadêmicos. Em alguns, como demonstração técnica (SPA/USP), em outros como apresentação artística (Lançamento de Livro do Acervo Recordança), como comunicação em GT (Summer Conference/Londres) e como conferência (Congresso de Arte-Educação do Sesc). A força do procedimento gerou uma obra paralela ao processo de Ebulição, que abordo no ensaio Re/in-flexão. No último ano do doutorado, eu tinha um espetáculo e um meta-espetáculo construídos, uma tese e uma meta-tese rascunhadas para finalizar. Como lidar com o excesso é a principal questão que esta escolha processual me colocou constantemente.

Re/in-flexão, estreou em 2017, também como fruto da pesquisa de doutorado. Diferente do percurso metodológico do trabalho Ebulição, Re/in-flexão emergiu com pouquíssimo controle metodológico, visto que não havia o objetivo de construir um trabalho a partir dos materiais de minhas pesquisas anteriores.



*Figura 13 - Momento do trabalho RE/in-flexão. Foto: Ju Brainer.*

O que eu desejava era pensar o que havia sido pesquisar com frevo ao longo da minha trajetória de artista para enunciar o percurso e contexto que me levou à configuração da imersão no carnaval como modo de aprofundar a investigação criativa com frevo. Além disso, buscava ter mais clareza sobre como havia sido os processos de criação, fora do ambiente acadêmico, e assim, poderia identificar as diferenças deste processo nesta questão.

Porém, como uma improvisação semi-estruturada, a apresentação de Reflexão dava sempre margem para a atualização de diferentes memórias do processo de criação, os dilemas, as práticas de manipulação do repertório do frevo, diferentes associações entre essa dança, sua história e o contexto social, meus interesses pessoais, o panorama artístico. Cada apresentação era recebida com entusiasmo e dava ensejo a diferentes discussões. Após seis apresentações percebi que havia um grande número de células/memórias interessantes e que poderia apresentá-lo como um espetáculo para circular não apenas em ambientes acadêmicos.

Apesar de toda dedicação ao processo de Ebulição, senti a sensação de “obrigação” em consolidar uma versão completa das improvisações e a compreendi como a legitimação do caminho reflexivo sobre dança e cultura que, apesar de não claramente enunciado na dramaturgia do Ebulição, está implícita na sua escolha poética (como pode ser compreendido no Ensaio sobre Ebulição). Reconheci que estava sendo levada por uma força tão difícil de explicar como a Frequência Tremor, mas que exigia de mim o mesmo esforço de formalização de um espaço/tempo artístico para sua presença.

Assim, convidei meu colega de departamento Sérgio Oliveira para dirigir o conjunto das re-flexões. Com pequenas variações dinâmicas, inclusão de algumas músicas dos espetáculos anteriores e inclusão de elementos do meu trabalho técnico atual, estreamos RE/in-flexão, na programação do Festival de Dança do Recife.

A produção do Re/in-flexão traz para a tese duas questões sobre a Prática como Pesquisa que ficarão apenas enunciadas para pesquisas futuras. A primeira, aponta para a produção em excesso dos artistas-pesquisadores-acadêmicos. Lanço a hipótese de isto ser resultante da forma que o trabalho artístico se realiza e que tem sido trazido para a prática acadêmica como uma necessidade criativa.

Vários artistas relatam que produzem várias obras ao mesmo tempo, ou seguem diferentes impulsos os quais se complementam, mas podem gerar produções diferentes. Dançamos, pintamos, escrevemos também para pensar e testar escolhas. A exigência de foco no doutorado se dá em paralelo com um multifoco necessário para o fluxo criativo. Essa percepção, a partir da minha experiência, pode ser exemplificada também através da leitura da tese de Tereza Fabião (PINTO, 2015), a qual realizou diversas oficinas e experiências, que são relatadas como necessárias para o processo, mas não seriam analisadas na tese. Também na tese de Marília Carneiro (2016), que tinha como objetivo uma reflexão específica sobre dados somáticos na cena de dança de Maputo, percebo que esta realizou oficinas diversas além de integrar a equipe de um trabalho artístico em São Paulo, todas essas atividades contribuíram de alguma forma para o trabalho final. Qual o impacto da enunciação ou supressão desses trabalhos na compreensão do que foi construído como conhecimento e sobre o processo criador?

A segunda questão, com a qual me debati bastante, diz respeito às vantagens e desvantagens de fazer escolhas direcionadoras da tese (texto) através de um argumento central. A escolha pela abordagem sensorial do frevo, introduzida pela escolha da sensopercepção como metodologia para pesquisar o brincar o carnaval com frevo, e todo o trabalho de estudo e criação técnico e reflexivo levavam a escolher o processo do Ebulição – já amplamente Policêntrico e complexo – como núcleo da tese.

No entanto, parte da complexidade do Ebulição diz respeito exatamente a tudo que o re/in-flexão condensa: por exemplo, as disputas por sentido, lugar de fala, aspectos coloniais da cultura da dança e da academia, o espaço do passo de dança como forma de conhecimento, para citar os mais evidentes.

A escolha da tese como um espaço predominante para o Ebulição ou para Re/in-flexão acentua e atualiza a dimensão da encruzilhada (MARTINS, 1997) da corporalidade e da cultura brasileira. Enuncia que a intenção decolonial do Ebulição, do ponto de vista discursivo-acadêmico-reflexivo, talvez dependa da enunciação de tudo que como artista pude colocar em suspenso para adentrar e sustentar os tremores.

O modo de produção do Re/in-flexão se mostra mais aproximado das pesquisas artísticas fora do universo acadêmico pois seu percurso metodológico foi

menos controlado, registrado e problematizado. Nem por isso se mostra menos relevante e mobilizador de conhecimentos do que o Ebulição.

As relações evidentes entre as leituras e escolhas metodológicas e escolhas do processo de criação, no meu caso, apontam especificidades de como o Modo como se estrutura a pesquisa tem implicações nos resultados estéticos. Esta afirmação é tautológica na medida em que é este reconhecimento que faz a Metodologia ser um campo de atenção em qualquer atividade reflexiva. Acentuo esta questão para sugerir que esta afetação aponta que ao ingressar na reflexão sobre as relações entre diferentes sistemas teóricos, o artista pesquisador será transformado ao longo da pesquisa e os registros do processo podem ganhar um status formativo da própria obra de arte. A meu ver, isso aponta a importância da reflexão metodológica ser realizada, mesmo que a posteriori da criação, visando a reflexividade da tese.

Diante das relações aqui estabelecidas posso afirmar que, ao investigar as possibilidades de apropriação de elementos da prática artística como parte metodológica da pesquisa de doutorado, eu me aproximei diretamente de perspectivas como as de Eloisa Domenici e Ciane Fernandes, que colocam as abordagens somáticas como epistemologia e ferramenta metodológica da Pesquisa em dança e performance. E, em decorrência dessa proximidade substancial e de princípios metodológicos pude intensificar esta relação ao longo da pesquisa propriamente dita.

Neste sentido posso afirmar que a pesquisa Errância Passista converge para modos como a Prática como Pesquisa tem se desenvolvendo no Brasil e no exterior. Sendo o próprio trabalho artístico o condutor dos temas, assuntos e questões, seus resultados somarão às demais teses de artistas que ao produzir seus trabalhos numa configuração acadêmica, contribuem para a consolidação da área.

Há um valor estratégico e importante no compartilhamento dos processos artísticos e das questões subjacentes a este. O acesso ao processo e aos estudos dos artistas revelam formas inesperadas de compreensão da realidade e aspectos técnicos e de gestão que são fundamentais para processos de formação e transmissão de saberes artísticos.

A Prática como Pesquisa pode se consolidar, portanto como uma área de pesquisa na qual os saberes necessários à formação do artista e seus processos de



criação ficam acessíveis. Fonte para os demais artistas e para os pesquisadores de diferentes áreas que desejam refletir sobre diferentes perspectivas da experiência humana e lócus de enunciação de pontos de vista não subservientes a referenciais teóricos previamente consolidados. Potencialmente um entre-lugar que desvia de uma armadilha que a prática artística sempre enfrentou ao adentrar o espaço acadêmico:

A ênfase em teorias em detrimento da experiência vivida pelo artista, de fato, desvaloriza a própria criação artística sendo pesquisada, marginalizando-a do processo de produção de conhecimento. (FERNANDES, 2018, p. 125)

Ao buscar uma compreensão diferenciada e sensível para o carnaval, as escolhas somáticas se mostraram com grande potencial de liberação dos padrões estabilizados e percepções sutis mobilizaram profundamente a pesquisa. No entanto, esse percurso me faz ver uma ressalva à compreensão de Domenici (2011) que aponta que a pesquisa somática é uma forma de reduzir o domínio do cânone da dança ocidental na pesquisa em dança.

As pesquisas somáticas também têm uma relação profunda com a dança ocidental do século XX e XXI; o que evidencia que há principalmente uma mudança no referencial de dança que passa a ser utilizado como referencial de pesquisa. Sendo assim, concluo que não basta ser somático para gerar uma mudança efetiva na relação colonizador-colonizado, de onde parte o arcabouço teórico de análise.

Apesar do Ebulição atritar e tensionar o modelo estético vigente na dança contemporânea, há uma referência ainda predominante no entendimento contemporâneo da dança, a partir de como a dança contemporânea se conceitua no Hemisfério Norte. E nesse sentido, a reflexão conceitual, crítica e humanista se faz profundamente necessária.

Além disso, estruturas como a da pesquisa performativa nas quais a reflexividade é direcionada à pesquisa em desenvolvimento sem necessidade de adentrar discussões da área de humanidades, por exemplo, tende a se aproximar mais da estrutura do Mercado das artes e indústrias criativas e menos dos aspectos formativos que guiaram meu desejo inicial de compreensão da área. Portanto, apesar de considerar a criação artística e esta tese como duas teses – como aponta Haseman – ainda é esta a escolha que sustento defender.

Acredito ser importante que o artista pesquisador perceba essas diferenças e escolha seu campo prioritário de atuação. E que, em todas essas perspectivas ele possa dialogar reflexivamente com a Prática como Pesquisa refletindo sobre sua prática também em relação à Arte como campo de conhecimento acadêmico. Nesse ponto específico, preciso ressaltar que as Bancas de Qualificação foram grandes potencializadores do trabalho em todos os seus aspectos.

Uma última contribuição que gostaria de propor é a de que, para além dos métodos de desenvolvimento da pesquisa, os pesquisadores da área de Processos de Criação e Prática como Pesquisa poderiam contribuir com um arcabouço teórico mais amplo sobre o sentido e interesse da Arte como área de pesquisa acadêmica. À medida que meus interesses se deslocaram da metodologia de pesquisa para criação para a estruturação da escrita da tese, percebi que a questão do COMO ampliar as pesquisas criativas e o papel do corpo na universidade se transformou em PARA QUÊ, construir essas pesquisas artístico-acadêmicas.

A questão formulada para os participantes dos ensaios abertos foi: Sobre o que escrever? Ou seja, diante dos diferentes aspectos e conexões feitas por cada um dos presentes na mesma apresentação de um só trabalho, como escolher o que emerge como mais significativo e merece guiar uma discussão teórica.

Dentro dos diferentes aprendizados que obtive, quais contribuiriam mais para o desenvolvimento da área se fossem abordados na tese escrita? E nesse sentido, encontrei poucas discussões elaboradas pela área para me ajudar nessas escolhas. Isso também é especialmente importante para formulação dos interesses desde o ponto de vista e história do campo no contexto brasileiro. Quais parcerias são estratégicas, quais os interesses que podem guiar as relações internacionais? São perguntas necessárias para que as colaborações não se tornem importações de problemas de pesquisa, como muitas vezes os cânones da arte se tornaram guia de leitura para os trabalhos nacionais e regionais.

Como parte dos resultados do estudo, construí um formato de tese que mostra os diversos centros de movimento (técnicos, metodológicos, epistemológicos, estéticos e político-culturais) como um modo de afirmar os diferentes caminhos possíveis para a escrita criativa.

Percebo que o maior desafio para o desenvolvimento da área de Prática como Pesquisa, e que pode ser estendido às áreas de Artes em geral, é a carência

de uma discussão ampla sobre o que é e pode ser entendido como uma contribuição original ao conhecimento da Área, teoricamente uma exigência a nível de doutorado.

Como o caminho metodológico da pesquisa assume o multi-método, a bricolagem metodológica e a construção processual da metodologia, cada vez é mais necessário que os objetivos da pesquisa artístico-acadêmica sejam conceitualizados e que o interesse da área seja compartilhado em diferentes frentes de pesquisa.

Minha exploração ao longo do doutorado aponta que através da elaboração desta questão, cada Programa poderia deixar mais claro como seus estudantes e pesquisadores podem contribuir para a consolidação e diferenciação da área. Isso possibilitaria construir ferramentas institucionais e financeiras para dar suporte aos custos deste tipo de pesquisa e à sua documentação, o que atualmente fica a cargo do estudante. O estudante é, portanto, co-patrocinador da pesquisa e isto não é nem reconhecido como investimento.

Por vários momentos tive a sensação de que cabe ao pesquisador também imaginar o sentido social da sua produção acadêmica. Talvez seja essa mesmo uma contribuição e, por isso, lanço a minha contextual proposição, fundamentada nas reflexões de cada um dos ensaios aqui disponibilizados:

Escrevo esta tese para lançar compreensões sobre a prática artística a partir da experiência, interligando pessoa, investigação e mundo de acordo com as conexões emergentes da própria pesquisa. A Prática como Pesquisa contribui para o desenvolvimento, transmissão e transformação dos saberes somáticos, artísticos e socioculturais, para sua discussão e elaboração, complexificando as possibilidades de produção de sentido e sensibilidade. Atua na profunda e estratégica capacidade humana de simbolizar, criar e transformar sua realidade, bem como manter-se em relação, interação social através do compartilhamento de aspectos sensíveis e experiências que são base para todo conhecimento: a experiência corpórea.

Os modos de compreensão da experiência serão sempre contextuais, relacionais (e, portanto, relativos) e singulares, e por isso mesmo, a reflexividade que a universidade proporciona amplifica a compreensão do quanto são necessários para a coletividade.

Objeto dançante

Tomando esta investigação para refletir sobre a pesquisa com processo de criação, observo que o Objeto da Pesquisa se mostrou variável, cambiante. O processo de criação é o objeto da pesquisa, porém compreendendo que a dança é uma produção de conhecimento e abordagem do mundo, o processo de criação se conforma como um modo de ver e de pensar. Neste processo, a definição de um objeto separado do pesquisador é improdutivo. Ao longo do processo emergem pontos de atenção e estudo, que transitam entre compreender o processo (o que está em jogo com as mobilizações corporais e as escolhas dramáticas) e compreender os temas e questões que emergem do processo. Então o objeto da pesquisa se desloca para algum desses temas.

Cada um desses pontos de atenção, construídos como parte de uma trama, se torna objeto quando passa a ser entendido na relação entre a bibliografia disponível, a experiência da investigação criativa e somática e as definições da escrita. Tornam-se centros de movimento dos trabalhos criativos e da produção textual, resultando em proposições estéticas<sup>30</sup> e acadêmicas.

A criação artística toma assim uma dupla importância na produção de conhecimento. Ela produz compreensões sobre a prática, alimentando o circuito de formação – criação – compreensão da Arte e produz compreensões sobre temas diversos nascidos de um envolvimento sensível com o mundo. Os temas emergentes não são independentes da trajetória de vida e subjetividade do artista, porém não são exclusivos destes. Ou seja, os temas e questões podem ser vistos como casos particulares de tendências e tensões comunitárias e contextuais, sendo, portanto, um campo fértil para análise da cultura e do pensamento.

A dança, porém, pode contribuir com mais um elemento que se refere a compreensão da corporalidade e compreensão mesmo do que é ser um corpo e do que pode um corpo. Ao escolher a mobilização dos estados corporais e dos padrões motores como locus de investigação e produção criativa, a Dança acrescenta à discussão da cultura as diversas experiências que trazem modulações do Estar no mundo. Possibilidades encarnadas de vivenciar como se constrói individualidade,

---

<sup>30</sup> O uso do termo *aestesis* em substituição a *estética* como uma ampliação da visão moderna de arte é elaborado no Ensaio sobre *Ebulição*.

noção de self, padrão motor, despadronização e as interrelações entre pensamento – movimento – sensação – sentimento.

Concluo este ensaio advogando que a Teoria em Arte deve ser sempre mediada por experimentações práticas. Ou seja, que a ausência de uma sintonia somática diante da teoria pode levá-la a entendimentos completamente diferentes e potencialmente mais superficiais. Articulo esta compreensão com o que aponta Quintero (2017) sobre a formulação do conceito Buen Vivir, para quem, usá-la como expressão articuladora da prática decolonial,

pode gerar o sequestro desta ideia e a conversão da mesma em um significativo vazio, quer dizer, uma expressão oca que cada um interpreta de acordo com suas necessidades, demandas e aspirações dando origem as mais profundas contradições.<sup>31</sup> (QUINTERO, 2017, p. 436)

Para ampliar os horizontes abertos pelas ideias/forças da Prática como Pesquisa, precisamos credibilizar as práticas e solicitar envolvimento somático de seus leitores.

---

<sup>31</sup> Tradução da autora para o original: “Por una parte, dar continuidad a la enunciación del Buen Vivir como expresión articuladora puede generar el secuestro de esta idea y la conversión de la misma en un significativo vacío, es decir, es una expresión hueca que cada quien interpreta según sus necesidades, demandas y aspiraciones dando origen a las más profundas contradicciones”.(QUINTERO, 2017, p. 436)

#### 4. ENSAIO ENCRUZILHADA DE DANÇAS: Re/in-flexão



*Figura 14 Quatro cantos de Olinda no carnaval*

Neste ensaio o conceito de Encruzilhada, proposto por Lêda Martins (1997), e mais recentemente por Eduardo Oliveira (2012) e Luiz Rufino (2016), é tomado como modo de relacionar os três contextos de investigação corporal que são colocados em contato na investigação desta tese: a produção de trabalhos artísticos autorais em dança contemporânea, abordagens somáticas do movimento humano e a dança do frevo em seus contextos cênicos e carnavalesco. Introduzo, a partir de uma leitura historiográfica, a trajetória de constituição dessas abordagens ao longo do século XX e, em seguida, seguindo pistas do trabalho Re/in-flexão, aprofundo uma reflexão sobre como minha trajetória de investigação artística coloca estas formas de conhecer e mover em ação e presentificação.

No corpo que dança, porém, as discussões sobre arte e cultura são atualizadas na prática diária pela necessidade de resolver questões que o movimento impõe a um corpo que não é folclórico e, sim, constante mudança, negociação, desejo. (VICENTE, 2009)

Início este ensaio com uma epígrafe de minha autoria, referente a trecho da conclusão do meu mestrado sobre as abordagens do frevo por diferentes coreógrafos do Recife na década de 1990. Ao relacionar a análise técnico criativa do frevo em obras coreográficas selecionadas, a partir de um arcabouço crítico pós-colonial (BHABHA, 1998), reconheci políticas implicadas nos gestos e escolhas formais. Porém observei que a dimensão da dança não poderia ser reduzida a uma perspectiva apenas, por mais crítica e informada que esta perspectiva deseje ser.

Em diversos estudos realizados em todo país, o investimento nas tradições brasileiras e populares é proposto com um caminho potencial para a elaboração de saberes silenciados, para o aprendizado de rotas de resistência e compreensões mais complexas da cultura e sociedade. Sabe-se, porém, que o investimento e valorização das culturas populares brasileiras está ligada desde início do século XX a um projeto de construção de uma cultura nacional integrada e univocal (MARQUES, 2012). E que, nas leituras críticas contemporâneas, essa valorização serviu para a manutenção da desigualdade, mediante a manutenção das forças oligárquicas e não redistribuição de terras.

Da mesma forma, mesmo que seja possível reconhecer a descendência africana e indígena na construção do frevo, é justamente pela singularidade de sua mistura que este foi mais valorizado como cultura brasileira e nunca nomeado como cultura afro-brasileira pelos intelectuais locais.

Dessa forma, para apontar distância dessas perspectivas, ao invés de mestiça, prefiro situar meu lugar de fala como uma Encruzilhada, como conceituou Leda Martins (1997), a partir de sua investigação no Congado na região metropolitana de Belo Horizonte. O conceito Encruzilhada condensa a crítica à colonização oferecendo um caminho discursivo afrocentrado:

Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos

discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (MARTINS, 1997, p. 28)

Encruzilhada, conceito baseado na cosmologia afro-brasileira, integrante dos rituais de candomblé, Ubanda e de algumas vertentes da Jurema, aponta para o lugar de cruzamento de energias, trânsito entre o descendente e o ancestral, o mundo físico e espiritual. Materializa o tecido complexo de negociações culturais que se construíram na invasão europeia nas Américas, nos três séculos de diáspora africana e tentativas de aniquilamento das etnias nativas.

É neste sentido que, aprendendo com a artista e pesquisadora Renata Lima (SILVA, 2010) leio meu corpo e os processos de criação que desenvolvo também como Encruzilhada. Desde um lugar em que o meu modo de brincar carnaval e viver o Passo não converge com muitos modos de encenação dessa dança, investigo o frevo de uma forma que também se assemelha a compreensão de encruzilhada:

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. (MARTINS, 1997, p. 28)

Esta passista que se propõe a criar e teorizar sobre seu processo de criação, é tecida pelos múltiplos discursos e papéis que incorpora, os quais, aos serem criativamente interrogados, revelam “interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação”. Eu, através da investigação somática, me percebo lugar radial de “centramento e descentramento”, fazendo ver os tecidos e texturas dessa Encruzilhada, desde o ponto que me é possível alcançar.

Em consonância com Lêda Martins (mas sem citá-la) o pedagogo Eduardo Oliveira (2005), formula a compreensão da encruzilhada como um modo de referir-se à complexidade do mundo contemporâneo. Aponta também que o conceito de Encruzilhada pode ser estendido ao conceito de corpo:

Ocupando o lugar da encruzilhada o corpo é um signo que afronta os regimes semióticos que estão em jogo na sociedade abrangente. Os



signos são mediações do exercício do poder, por isso instauram conflito e disputa. No movimento do corpo está o movimento da cultura - em todo caso é sempre isso que está em jogo quando se trata de compreender as fontes e os fundamentos de uma filosofia que se expressa e se entende através e a partir do corpo – e não contra ele. (OLIVEIRA, 2005, p.143)

Assim, compreendendo o corpo como encruzilhada, posso compreender este Eu-tecido, como combinações de texturas em que se destacam práticas de dança moderna e contemporânea, provindas de uma matriz euro-estadunidense; abordagens somáticas de mesma origem e direta influência de filosofia e prática oriental; as danças populares que vivencio como lazer e como profissional de dança, cujas matrizes afro e indígenas são fundamentais; o frevo, a que me dedico especialmente há 15 anos.

Essas práticas possuem suas próprias narrativas históricas e modos de compreensão. Assim, numa leitura encruzilhada proponho conduzir uma contextualização histórica de suas construções ao longo do século XX. A linha do tempo linear revela pontos de encontro e divergências.

#### **4.1 O movimento como anticorpo às prisões modernas**

Em minha trajetória artístico acadêmica tenho buscado fortalecer o entendimento das danças populares de forma não hierárquica em relação a outras danças sistematizadas. Este posicionamento baseia-se na necessidade de construir um discurso desde o ponto de vista dos brincadores e artistas e tem suporte nos estudos recentes realizados no Brasil, tanto na etnocologia, quanto na antropologia e estudos culturais. Essas perspectivas teóricas permitem compreender os contextos históricos que criaram hierarquias entre diferentes práticas culturais (e de danças) e trabalhar em favor do reconhecimento da importância e qualidades estéticas e educacionais das diversas tradições artísticas brasileiras.

A esse respeito, a antropóloga com formação em dança Joann Kealiinohomoku (2013), analisa o discurso sobre danças étnicas nos livros de História da Dança. Seu trabalho lança o olhar antropológico para o balé, apontando as características étnicas dessa expressão de dança ocidental e questionando os

motivos pelos quais os historiadores da dança excluem a sua própria cultura das discussões étnicas. Sua leitura permite evidenciar as amplas relações entre arte e cultura – normalmente apontadas para outras danças não ocidentais ou fora da linhagem considerada Arte – salientando ao mesmo tempo, a natureza cultural de toda arte, mas também os preconceitos que aqueles autores apresentavam ao tratar algumas danças como étnicas e outras não, como explica a autora sobre a dança clássica europeia:

Porque temos receio de designá-la “forma étnica”? Creio que a resposta se encontra no fato de que os especialistas da dança ocidental não têm utilizado a palavra étnica em seu sentido objetivo. Eles a utilizaram como um eufemismo para termos ultrapassados como “bárbaro”, “pagão”, “selvagem”, ou para o termo “exótico”, que é mais recente. (KEALIINOHOMOKU, 2013, p.138-139)

Seguindo o raciocínio de Kealiinohomoku, trabalho em favor da horizontalidade das práticas artísticas, e de lidar com o frevo não como algo exótico, “folclórico” – no sentido original do termo como tradição imutável, ahistórica e isolada da sociedade – e sim como uma construção cultural e artística com características, técnicas e simbologias próprias. Também posso relacionar a prática social da dança com a produção artística dos grupos de frevo, de dança popular e de dança contemporânea, visto que esses contextos mantêm constante intercâmbio.

A partir dessa horizontalidade, apresento, não extensivamente, a história do frevo em paralelo à construção da dança moderna na Alemanha e nos Estados Unidos, que são considerados precursores das práticas somáticas e das abordagens de dança contemporânea. São, portanto, as tradições corporais que se implicam na minha encruzilhada e que são chamadas a discussão em diferentes ensaios aqui reunidos. A perspectiva historiográfica permitirá a contextualização dessas práticas ao longo do século XX apontando sua origem simultânea e, possivelmente, esclarecendo a conjuntura histórica subjacente a discussão de outros ensaios.

Ressalto, no entanto, que a separação entre esses modos de produção de dança é já uma herança do pensamento moderno que estrutura a lógica colonial ainda vigente. A historiografia tradicional da dança fundamenta sua narrativa através de linhagens de influência como fruto de uma lógica apenas interna a esta arte, o que termina por delimitar e legitimar o que é reconhecido como dança/arte<sup>32</sup>. Como

---

<sup>32</sup> Os livros de Paul Boucier e Antonio Faro ilustram esta estrutura genealógica da História da dança.

aponta Renata Lima (SILVA, 2010, p. 206), “A colonialidade (...) ditou para toda a história da dança cênica “oficial” no Brasil um padrão de países do Norte Europeu de dança, da clássica à contemporânea”.

Na análise do balé, Marianna Monteiro (s.d.) aponta que “uma história teleológica da dança produz uma enormidade de erros, que fazem ignorar todo o contexto colonial implicado na formação do balé”. Segundo a autora, a distinção clara entre dança social e teatral guia leituras que tendem a separar arte e sociedade, sendo este um dos problemas decorrentes da separação da Arte como campo profissional.

Quando se exige uma distinção clara entre dança social e dança teatral, frequentemente, há um outro aspecto implícito: a ideia de que a dança é teatral porque é um fenômeno dramático, que de alguma forma segue as regras do drama, sejam eles quais forem. (MONTEIRO, s.d, p. 177)

Considerando este problema estrutural no pensamento da dança como campo artístico, o qual cria hierarquias entre diferentes modos de compreender a dança, como apontado por Kealiinohomoku, porém ressaltando não ser este um problema a ser resolvido nesta tese, utilizo a bibliografia disponível para relacionar a história das práticas de dança aqui abordadas.

Diante da ênfase energética da minha investigação, proponho considerar que de formas profundamente diferentes, o frevo e a dança moderna são geradas, no mesmo período, como maneiras de encontrar no corpo seu potencial de vitalidade para sobrevivência no ambiente urbano em seus diferentes contextos. Para isso, utilizo a compreensão apresentada por Dee Reynolds da imaginação cinestésica e sua análise de alguns dos precursores da dança moderna, e os livros de referência sobre Frevo: Valdemar de Oliveira (1985), Rita de Cássia Araújo (1996) e Goretti Rocha de Oliveira (1993, 2017).

Se a dança moderna responde à neurastenia, desde um ponto de vista do conforto pequeno burguês europeu, ou seja, da restrição de movimento imposto pelo trabalho industrial e cultura racionalista, o frevo se constrói como uma ocupação do espaço público por uma população ainda profundamente reprimida e negada em aspectos básicos, inclusive quanto à sua humanidade.

O frevo é uma prática artística originária da cidade do Recife - Brasil, com surgimento datado entre o final do século XIX e início do século XX, que se constitui

enquanto música, dança e diversas expressões coletivas, tais como agremiações carnavalescas, denominadas blocos, clubes ou troças, grupos de dança e orquestras, que encontram seu ponto culminante a cada ano no período carnavalesco.

Estudiosos da área (OLIVEIRA, 1985, ARAÚJO, 1996) identificam a criação do frevo com a nova estrutura social e de ocupação da cidade no processo de abolição da escravatura e início da república brasileira. A historiadora Rita de Cássia Araújo (1996) aponta as disputas por legitimação das classes populares em torno do carnaval e na construção das simbologias do frevo. O teatrólogo Valdemar de Oliveira (1985) apresenta a intrínseca relação entre música e dança e relaciona elementos da capoeira (prática de luta da diáspora africana) na estrutura da dança, nomeada Passo, e a coloca como um fruto quase espontâneo de sujeitos anônimos.

No que tange à dança, aponto que a característica de anonimato é provavelmente fruto do sistema de exclusão das classes mais pobres que construíram o passo (VICENTE, 2009). Aponto também como a corporalidade do capoeira, e de outras expressões da cultura afro-brasileira, pode ser vista como propiciadora de uma corporalidade constitutiva da singularidade do frevo, apesar dessa herança ser pouco mencionada no imaginário social, como retomarei a frente.

No mesmo período (fins do século XIX), no continente Europeu, o músico vienense Émile Dalcroze e o cantor Françoise Delsarte, exploram relações entre corpo e som, de forma inusitada para seus contextos. Esses são considerados precursores de investigações que levarão tanto a dança quanto o teatro para uma atenção à capacidade expressiva do corpo, que vai além da intenção de representação.

No início do século XX, com influência de Delsarte, Rudolf Laban começa a desenvolver na Alemanha os experimentos e escritos que têm até hoje grande influência no pensamento e produção da dança, enquanto arte cênica. Juntamente com Mary Wigman (1886 – 1973) e Isadora Duncan (1877-1927), Rudolf Laban (1879-1958) estrutura as bases do que é compreendido atualmente como dança moderna e contemporânea.

Os estudos desses precursores modernos estão ligados à luta contra os efeitos da modernização e industrialização na saúde física, mental e espiritual. Convergem com o movimento corporalista que tinha na filosofia de Nietzsche uma

grande influência. Conforme detalhado por Dee Reynolds (2007), a atenção ao fluxo energético na relação corpo – espaço e na produção do movimento estavam ligados a ideias vitalistas as quais reivindicavam a valorização do movimento contra o processo de industrialização e dissociação do homem com a natureza, corpo e espírito.

Tal transformação da dança, em seus aspectos técnicos, conceituais e formais, se compararmos ao balé, que era a forma de dança teatral reconhecida até então, se conectava a preocupações mais gerais sobre o efeito da industrialização e estrutura urbana na saúde física e mental. De acordo com Reynolds, “o medo do esgotamento da energia através do cansaço e da neurastenia estimulou discursos médicos e filosóficos sobre formas de contrapor esses problemas e contribuir para a cultura corporal” (REYNOLDS, 2007, p.23).

No ambiente do Recife, a energia viril dos participantes do frevedouro foi relacionada a uma “euforia geral entre os libertos” do sistema escravista (OLIVEIRA, 1985, p. 15). O frevo se construiria como estrondo, impulso social diante da liberdade contraditória, reunindo elementos de diversão e combate<sup>33</sup>. Por sua condição social, seus criadores são tidos como anônimos e seu palco são as ruas, na passagem das bandas musicais.

Na narrativa tradicionalizada sobre o frevo, com o decreto da Princesa Isabel “destampara-se, subitamente a panela de pressão, tudo ia pelos ares, era preciso viver”<sup>34</sup>. Assim, o frevo visto como “esperneio no meio da rua”, “um virtuosismo pessoal” “sem regra nem lei”, foi sendo compreendido como uma “expressão física e até artística da energia moça e viril”, conforme visão de Gilberto Freire (Apud, OLIVEIRA, 1985), importante proponente da miscigenação de raças como característica do Brasil.

Há evidências de que esta visão sobre o frevo, construída ao longo do século XX, não foi a mesma vivenciada pelos criadores do frevo. Se com o processo da abolição não se podia mais negar a condição de humano ao “negro”, ao “pardo” e ao “caboclo”, se negara sua cidadania. Os que seguiam as bandas musicais

---

<sup>33</sup> A herança da capoeiragem e os confrontos entre as pessoas que acompanham as orquestras e destas com a polícia são constantes nas primeiras décadas do séc. XX.

<sup>34</sup> É necessário porém, ponderar, que tal leitura reforça uma falsa visão de inexistência do negro na cultura brasileira. Negros e pardos faziam parte do ambiente urbano, como homens livres ou escravos de ganho. Uma compreensão mais clara da especificidade dessa nova configuração ainda merece mais estudos.

construindo o frevo eram “simples arruaceiros” que na tenra idade iam “em passo de ginga” agredindo a um e a outro, inebriados pelo furor dos dobrados das bandas” (OZANAN, 2013, p.164). Os criadores do frevo não nos deixaram suas ideias escritas e estas estão acessíveis, potencialmente, no corpo de quem, ao cair no passo, compreende subitamente a pulsão de vida ali implicada.

Já os dançarinos modernos deixaram suas autobiografias, suas sistematizações e visões de mundo, iniciaram escolas que se desdobraram ao longo do século em diferentes abordagens, que abordarei posteriormente. Antes disso, porém, introduzo o terceiro campo de influência desta pesquisa que são as práticas somáticas, desenvolvidas no mesmo cenário das danças modernas.

A emergência das abordagens que darão origem às práticas somáticas coincide com o desenvolvimento da psicologia, ao mesmo tempo a reboque da “conceituação” do Self diante do crescente individualismo e racionalidade, e das doenças psicofísicas que nasceram dessa exacerbação do “domínio” da mente sobre o corpo, bem como da redução dos movimentos do trabalho.

Portanto, a prática do frevo, apesar de desenvolvida no mesmo período histórico, lida com um contexto social completamente diferente: nascimento da república, das liberdades civis, principalmente a abolição da escravidão. Contexto que permite que sabedorias da cosmovisão indígena e principalmente africana, e afro-brasileira tenham espaço nas práticas lazerísticas no ambiente público. Posso ainda ressaltar que na cosmovisão africana ou ameríndia não há indícios de uma separação radical entre corpo e natureza, pulsão e espaço, movimento e som e, portanto, as questões que ocupavam os modernistas não fariam sentido para estas culturas.

Assim, o frevo pode ser visto como uma dança nascida em um ambiente de liberdade crescente, porém contraditória. Não necessita de um acesso diferenciado a percepção do self, nem quer teorizar sobre o corpo/mente. A herança que recebemos dos criadores do frevo é a vontade de se misturar na multidão, ganhar força na coletividade, ocupar simbolicamente o espaço público e extravasar tensões acumuladas.

Por sua formação complexa não pode ser ligada a um grupo étnico que se entendia como grupo étnico claramente definido, nem a um sistema religioso ou grupo social claramente delimitado. Já a dança moderna é criação de artistas, que

se compreendem e são aceitos como profissionais das artes, professores e produtores de espetáculos.

Além da coincidência temporal, outro ponto em comum entre essas duas tradições de dança (frevo e dança moderna) é a legitimidade que obtiveram dos seus meios socioculturais, por terem sido compreendidos como algo novo e representativo de uma nacionalidade que se diferenciava da estrutura imperial anterior.

A dança de expressão, com Wigman e Laban, ganha grande status pela possibilidade de representar uma dança nacional Alemã, o que foi inclusive cooptado pela máquina estatal Nazista. Nos Estados Unidos, as produções de Isadora Duncan e posteriormente Martha Graham, são discursivamente conectadas à liberdade individual e à força empreendedora estadunidense, que buscava se diferenciar da cultura do Reino Unido e tornar-se potência mundial.

Esse processo de legitimação pelo caráter nacional será mais lento com o frevo, mas se iniciará já no início do século XX, pela necessidade de absorção das massas populares na estrutura republicana, e com as primeiras tentativas de tornar a capoeira um esporte nacional. O historiador Israel Ozanan (2013) localiza em Recife o primeiro “Centro de Cultura Física” a oferecer aula de capoeira como um esporte nacional, no ano de 1913<sup>35</sup>, o que aponta a influência das discussões europeias, sobre a necessidade de atividade física para evitar males da cultura moderna, junto a elites locais.

A análise de documentos primários promovida por este pesquisador aponta que, nesse momento, o capoeira “arruaceiro” é contemporizado por alguns jornalistas e as prática de brigas e jogos corporais que geram o frevo deixam de ser relacionadas à capoeira. A capoeira, agora compreendida como técnica de luta e dança, é discursivamente separada do capoeira (praticante, inventor da mesma, negro e pobre), numa contorção discursiva bem ao gosto eurocêntrico e colonial.

A partir da década de 1930, o frevo já estará com a configuração mestiça e comercial capaz de alçar a símbolo da cidade do Recife e do Estado de Pernambuco. Será tratado como mais um símbolo da democracia racial do país,

---

<sup>35</sup> De acordo com Ozanan (2013, p.19 e 20), “Essa instituição antecedeu em quase vinte anos o Centro de Cultura Física criado pelo mestre Bimba na Bahia, que até este momento era a experiência do gênero mais antiga da qual se tinha notícia, e indica que se processava uma notável mudança nos significados da capoeira em Recife”. Esse fato, aparentemente é desconhecido pela historiografia da capoeira nacional.

tendo os discursos locais se alinhado com a política do presidente Getúlio Vargas. Ao ser teorizado, o frevo será compreendido através de categorias e serão explicitadas diferenças entre música e dança, esta batizada como Passo. A arte do Passo, seguirá “anônima”, ensejando Valdemar de Oliveira (1985) a designar-lhe dança folclórica, num sentido pejorativo em relação à música, considerada música popular. Porém, neste período a dançarina carioca Erus Volúcia aprenderá movimentos do frevo e divulgará em seus espetáculos (SUCENA, 1989) e apresentações que obtiveram repercussão internacional.

Em meados do século XX, a dança do frevo se desenvolve em torno dos ensaios das agremiações carnavalescas e em concursos de Passo, em que os passistas rivalizam para a escolha do público. Absorvem movimentos apresentados em filmes americanos e brasileiros ou trazidos por companhias folclóricas. (OLIVEIRA, 1985, p. 112).

No período entre guerras, a influência dos precursores da dança moderna Alemã, Rudolf Laban e Mary Wigman será desenvolvida em duas vertentes importantes que interessam à compreensão dos sistemas de conhecimento articulados em minha pesquisa: o campo das técnicas de dança e o campo das terapias somáticas.

Na Inglaterra e nos Estados Unidos, Laban e seus atualizadores, desenvolvem estudos para análise, notação e compreensão do movimento humano que influenciarão escolas e movimentos artísticos, transformando, com diferentes ênfases, as práticas coreográficas. Também influenciarão o desenvolvimento de abordagens de educação somática como o Bartenieff Fundamentals e, posteriormente, o Body Mind Centering®.

Já os estudos de Mary Wigman, que manteve o foco na investigação sensível entre corpo e espaço, foram levados para os Estados Unidos pela dançarina Mary Whitehouse, a qual desenvolveu a abordagem Movimento Autêntico, com apoio de Janet Adler. A brasileira Soraya Jorge trouxe esta abordagem somática relacional para o Brasil no início da década de 1990 e a desenvolve atualmente como uma Prática do Testemunho, sendo esta uma das bases metodológicas da investigação do Ebulição<sup>36</sup>. Esta migração para os Estados Unidos deve-se à segunda Guerra

---

<sup>36</sup> No Ensaio Meta-tese, apresento a estrutura e modos de utilização do Movimento Autêntico.



mundial e à perseguição que o nazismo gerou a tudo que fosse dissonante com a política implementada.

O caminho das práticas de investigação da inteligência corporal, compreendidas como práticas de educação somáticas, a partir da teorização de Thomas Hanna (1991), será o de aprofundamento de práticas na integração corpo-mente e da consciência como capaz de observar a si mesma e transformar os modos de compreensão e construção da corporalidade.

A área de Educação Somática reconhece como pioneiros pessoas de diferentes áreas que não estavam diretamente ligados ao universo da dança (FORTIN, 1998). Reconhece-se porém, que artistas como Delsarte, Dalcrose, Laban e Wigman tiveram importância para criação de um ambiente onde essas práticas se tornaram possíveis e que os mesmos exploraram em suas práticas, o corpo como Soma e o movimento como a forma de acesso às conexões entre corpo e ambiente (através da exploração do espaço e do som, principalmente). Reconhece-se também que alguns dos precursores da Educação Somática (Irgman Bartenief, por exemplo) tiveram influência direta desses artistas dedicados à expressividade do movimento humano.

A relação entre educação somática e dança pode ser vista sob diversos aspectos. Martha Edy (2009) aponta que a dança moderna e as somáticas são diretamente relacionadas. “Ambos os movimentos nasceram na mesma época e possivelmente por muitas das mesmas razões. Ambas são formas baseadas no corpo que valorizam o ser humano como um todo.” (MANGIONE, 1993, p. 27 apud EDY, 2009 p. 9)<sup>37</sup> afirmando que os pioneiros da dança moderna influenciaram mesmo que não possam ser diretamente ligados à criação deste campo.

Nas práticas de educação somática a ênfase dada é na compreensão e exploração da inteligência do organismo, entendido fora das dicotomias corpo-mente (integração). Há um investimento na elaboração discursiva, sistematização e diferenciação dos achados dos praticantes e busca de comprovação científica dos seus efeitos para a saúde.

Já no campo da criação artística, historiadores da dança ocidental como Paul Boucier (2006) e Antonio Faro (2011) a narram como uma contínua disputa entre

---

<sup>37</sup> Tradução da autora: “Both movements were born of the same time and possibly for many of the same reasons. They are both body-based forms that value the whole human being”. (MANGIONE, 1993, p. 27 apud EDY, 2009 p. 9)

gerações. Artistas de cada geração advogariam para si a narrativa mais verdadeira do que é dança, ou o que é contemporâneo na dança contemporânea. Por exemplo, a ênfase na sensação interna, na expressividade e narratividade dos movimentos, presentes no início do século, foi recusada entre os anos 50 e 70, em função de investigações formalistas, investigações da fisicalidade e motricidade e dos sentidos advindos da superposição aleatória que, posteriormente será conhecida como dança pós-moderna americana. Num viés mais centrado na prática e na filosofia, pesquisadores como Laurence Louppe (2012), buscaram identificar princípios explorados pelos artistas borrando separações claras entre gerações.

A década de 1950 pode ser vista como ápice da popularização do frevo, a nível local e nacional (VICENTE, 2009). Nesse momento, a partir da metade do século XX, as relações entre frevo e dança euro-estadunidense se fazem como influências corporais e estéticas, não mais no paralelismo histórico que abordei inicialmente. Movimentos dos filmes da Broadway serão relidos e incorporados ao repertório de movimentos (ponta-de-pé-calcanhar e passeio na pracinha, são passos hoje característicos aos quais é reputada esta influência).

A arte da dança, entendida a partir da história da Europa, demarca o Balé e a dança moderna como a linha histórica a qual demais danças do mundo precisarão se adequar para serem aceitas. Além disso, as singularidades das criações brasileiras terão dificuldade de serem aceitas quando fogem ao cânone importado. Exemplo disso é o trabalho de Mercedes Batista e a dança-afro, que não foi compreendida como uma dança moderna brasileira, quando tinha todas as características para sê-lo, pois houve a criação de técnica de dança, associada a uma didática, precisa e estruturada, baseada tanto nas danças afro-brasileiras quanto na dança moderna de Katharine Duham (MONTEIRO, s/d).

A relação colonial estabelecida entre os circuitos profissionais Euro-estadunidenses e o que é considerado contemporâneo e vanguarda, ou mesmo pertencente à Dança, no Brasil, mereceria estudos específicos. Um dos caminhos seria tentar responder à provocação da professora Ciane Fernandes:

Será que a chamada “dança contemporânea” está democraticamente incluindo diferentes corpos e suas histórias constantemente mutáveis, ou estaria a dança ainda perpetuando regras sociais aristocráticas não mutáveis (sendo, por conseguinte, não-dança)? (FERNANDES, 2004)

No âmbito do frevo, apenas na década de 1970 acontecem iniciativas consistentes para sistematização e ensino do Passo, com a criação da academia do Passo, em 1973. Apesar do carnaval com frevo, de acordo com Cárdenas (1981) ser de grande aceitação popular, o mestre Nascimento do Passo e o teatrólogo Valdemar de Oliveira, consideravam a prática do Passo em grande declínio (OLIVEIRA, 1993; OLIVEIRA, 1985).

A partir do final dos anos 1970, a história do Passo sofre influência de questões abordadas pela dança moderna, clássica e pelas práticas holísticas, porém dessa vez pelo desejo dos praticantes do Passo de se verem socialmente legitimados. Estes buscarão fazer relação das qualidades do Passo com os valores vigentes, calcados nas perspectivas americanas e europeias, e defender um reconhecimento profissional.

Na década de 1970, o Mestre de frevo Nascimento do Passo relacionará o Passo com a saúde física, através da ideia de ginástica nacional, ocupando espaço em academias de ginástica, oferecendo frevo entre as aulas de aeróbica e ginástica localizada. Também associará o frevo à terapia, através das abordagens holísticas, com a cooperação do terapeuta holístico Jorge Marino. Sendo todas essas qualidades presentes no frevo, o que aponto é que a reflexão sobre elas se dá no momento em que a sistematização da técnica começa a ser uma necessidade dos seus fazedores.

No entanto, para serem aceitas enquanto dança, suas produções precisam negociar com o sistema instituído – público, críticos, curadores, financiadores, donos de academia, etc. Assim a produção desses dois núcleos é marcada pela tentativa de organização de seus elementos de forma que lhe garantam aceitação social. (VICENTE, 2009, p. 37)

Os passistas Egídio Bezerra e Nascimento do Passo buscam formas de transmissão através de atividades pedagógicas. Posteriormente, o Grupo de dança Cleonice Veras e o Balé Popular do Recife realizarão pesquisas para inserir o frevo e outras danças populares do Nordeste no circuito nacional de espetáculos de dança, construindo coreografias sincronizadas.

No caso do Balé Popular do Recife, através da análise de seus espetáculos aponto que no final dos anos 1990, “os corpos ficaram eretos, sincrônicos, frontais” e que características apreendidas do balé romântico e dos musicais “terminaram por predominar sobre a pesquisa inicial” (VICENTE, 2009, p. 161).

Porém, a história do Passo não se limita ao que dele fizeram os grupos de dança e artistas do Recife. O Passo segue se transformando no contexto do carnaval, com o surgimento de grupos de passistas, como o Brasil por Dança, em Olinda e a Cia. Zenaide Bezerra, além de vários grupos que são contratados para acompanhar os desfiles oficiais de Clubes e Troças, na década de 1980; com a inclusão de shows de palco nos polos carnavalescos, nos anos 1990 e mais amplamente nos anos 2000. O contexto do Passo também se transforma com a transformação da Academia do Passo, do Mestre Nascimento do Passo, na Escola Municipal de Frevo em 1996 e, posteriormente, com a substituição desse mestre por professores com formação no Balé Popular do Recife para sua coordenação e ensino, em 2005.

No Recife, na área das técnicas de criação de dança, posso sugerir, com base na trajetória dos grupo e artistas da dança do Recife, sistematizadas no Acervo Recordança<sup>38</sup>, que a abordagem Labaniana e a dança teatro, atuam na cena de dança do Recife, a partir dos anos 1990, como uma alternativa às heranças do Balé, da Dança Moderna e do Jazz (estas com forte influência dos precursores americanos como Martha Graham e José Limón), que predominavam no cenário local. No início dos anos 2000 somam-se técnicas de improvisação influenciadas pela difusão do contato-improvisação e por práticas de atenção somática, que buscam pensar a dança fora de padrões de repertório e técnica, reforçando a investigação individual como caminho para a criação.

Na virada do século XXI, parte do entendimento da contemporaneidade da dança, junto a críticos, curadores e teóricos no Brasil, passa pela recusa ao “excesso de movimento” e pela investigação das políticas implícitas à corporalidade. Sendo estas, junto com o balé clássico, as principais referências do mercado e teorização da dança, os espetáculos com danças populares e o frevo têm sua fruição mediadas por esse contexto e suas visões estéticas.

---

<sup>38</sup> O Acervo Recordança é um acervo online, do qual fui fundadora, formado a partir dos acervos pessoais de artista da dança de Recife. [www.recordanca.com.br](http://www.recordanca.com.br).

É neste momento de virada do século XXI, que minha história com o frevo e maracatu de Baque virado e das danças populares sistematizadas pelo Balé Popular do Recife<sup>39</sup> se encontra com a dança contemporânea do Recife. As abordagens ligadas à dança contemporânea me possibilitam um lugar de investigação pessoal baseada em minha corporalidade, e também uma possibilidade profissional de atuação com dança.

Na dança contemporânea, naquele momento, o dançarino é compreendido como um intérprete-criador, propositor de movimentos a partir de sua própria corporalidade e investigação do corpo. Neste sentido, a investigação através de práticas somáticas, técnicas de improvisação e processos de criação me levaram a reconhecer a influência do frevo na minha corporalidade e a possibilidade de não excluir a minha relação com essa dança, da minha prática profissional com dança.

Paralelo à minha investigação criativa com frevo, que abordarei no próximo percurso, meus professores da Escola Municipal de Frevo fundaram o Grupo Guerreiros do Passo, como uma estratégia para dar visibilidade e continuidade ao legado do Mestre Nascimento do Passo. Em 2009, integrantes deste grupo mais preocupados com a prática lazerística do Passo fundaram o Grupo Brincantes das Ladeiras, o qual escolhi acompanhar na imersão no carnaval que dá origem ao processo criativo do trabalho Ebulição, que compõe esta tese.

É neste contexto do Passo que estou diretamente envolvida. Meus professores, muitos dos quais já considero mestres do Passo, como Wilson Aguiar, Miro e Gil Silva, frequentam meus cursos, lêem meus livros e comentam meus trabalhos. Dessa forma, minha trajetória reforça a compreensão de Marianna Monteiro citada acima, de que a separação entre dança social e dança teatral, pressupõe uma regulação discursiva que alimenta um viés em detrimento do conjunto mais complexo de fatores em jogo.

A partir desta leitura histórica encruzilhada, passo a desenvolver o próximo percurso reflexivo, detalhando como esses sistemas de conhecimento artísticos foram articulados na minha formação e construção como coreógrafa. Neste caminho espero aprofundar a contextualização de mim como artista pesquisadora, do Frevo,

---

<sup>39</sup> O Balé Popular do Recife é a mais longeva companhia de dança de Pernambuco, tendo sido criada como interesse de criar uma dança cênica nacional baseada nas tradições populares do Nordeste. Fiz a formação na Escola Brasília, mantida pelo grupo de 1993 a 1997. Para saber mais sobre a história e estética do grupo ver (VICENTE, 2009; GALDINO, 2008 e OLIVEIRA, 1993).

em suas diferentes facetas, e do ambiente de discussão artística e conceitual que envolvo em minha pesquisa. Assim como para a etnocenológica (BIÃO, 2009), estudos decoloniais apontam a importância da reflexividade na elaboração do lugar de fala do pesquisador:

Afirmar o locus de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressados e não situados. O locus de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo. (BERNARDINO-COSTA; GROSGUÉL, 2016, p.19)

Para este fim, aproveito a lógica compositiva dos trabalhos re-flexão e re/in-flexão, desenvolvidos neste doutorado, para conduzir uma compreensão das discussões incorporadas à minha investigação artística.

## 4.2 Re-in/flexão

Minha trajetória como coreógrafa autônoma tem início com dois processos de criação que desenvolvi entre 2005 e 2007, período em que também cursei o mestrado e produzi a dissertação, posteriormente publicada com o título *Entre a Ponta de pé e o calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife* (VICENTE, 2009). Os trabalhos coreográficos foram *Fervo* (2006), que relacionava os movimentos do frevo com a violência urbana do Recife, e *Pequena Subversão* (2007)<sup>40</sup>, que investigava as relações entre desequilíbrio e alegria.

Em 2011, desenvolvi a pesquisa com ênfase na cinesiologia dos movimentos e prática de ensino, denominada *Trançados Musculares: saúde corporal e ensino do frevo* (VICENTE E SOUZA, 2011, 2015), que influenciou minhas práticas de treinamento e ensino e, em 2013, a pesquisa *O espaço do Passo*, realizada em parceria com a passista Flaira Ferro, deu origem ao trabalho *Frevo de Casa* (2014).

Para atualizar minha compreensão do meu projeto poético, das questões e métodos da minha trajetória, desenvolvi um experimento para reelaborar física e

---

<sup>40</sup> Trabalho contemplado pelo programa Rumos Cultural Dança.

discursivamente, os processos de criação com frevo que desenvolvi antes do doutorado.

Este caminho performático, inicialmente entendido como procedimento metodológico de “dançar a teoria” foi desenvolvido como uma palestra com demonstração que nomeei Re-flexão (2015) e se desdobrou no trabalho Re/in-flexão (2017), com direção de Sérgio Oliveira. Nele abordo os pontos de tensão e as compreensões que empreendi ao pesquisar com frevo para construção de trabalhos artísticos, através do procedimento falar-fazer, proposto pela artista Tatiana da Rosa. Falar-fazer significa permitir afetações mútuas entre movimento e discurso verbal no momento da performance.



*Figura 15 Re/in-flexão. Um falar fazer. Teatro Hermilo Borba Filho, 2017.*

O espetáculo se narra discursivamente, sendo um dos motivos pelos quais não utilizo esse espaço para descrição das cenas e sim para elaborar os elementos mais significativos ao propósito deste ensaio.

Enquanto intérprete criadora, uma das minhas primeiras questões era estudar como o tipo específico de articulação corporal do frevo - que envolve diversas dinâmicas, deslocamento de peso, flexibilidade, agilidade, forças opostas - se constrói no corpo; como o corpo se articula para dançar frevo, como o frevo (música e dança) se articula nos corpos (VICENTE, 2007). Outra questão era investigar como o frevo pode ser utilizado como uma linguagem corporal para provocar dinâmicas e sentidos específicos e assim fornecer possibilidades para a construção de espetáculos de dança.

Nesse sentido, o próprio impulso criativo pode ser entendido como uma divergência da forma como aprendi a apresentar o frevo através do Balé Popular do Recife<sup>41</sup>. Nesse grupo, o meu aprendizado do Passo foi um misto de encantamento e estranhamento. Se por um lado, eu via uma expansão da quantidade de passos existentes, das diferentes combinações e era apresentada a uma “forma correta” e seus nomes, assim como aos manejos de sombrinha; por outro, a experiência era distante da que conhecia como foliã. Manter as pernas fechadas nos agachamentos era uma indicação moral, principalmente para as moças; olhar para frente, e não para os pés, era uma exigência em atenção ao público; e sorrir, usando a “máscara da alegria” completava as indicações do corpo cênico para dançar o frevo no palco.

Em seguida, aprender a manter a sincronia com outros dançarinos e seguir as variações geométricas em conjunto para desenvolvimento das coreografias. Tudo era maravilhoso, alegre e forte, mas profundamente diferente do carnaval que continuei brincando.

Talvez por essa diferença observada, somada ao discurso de manutenção da tradição que existia, quando decidi investir no processo coreográfico autoral, em 2005, romper a ideia de que o frevo *É* ontologicamente alguma coisa tinha muita importância para mim. Era uma forma de interromper um discurso homogêneo – que a meu ver, mascarava problemas sociais, servia para criar uma ilusão de igualdade social e de valorização da arte local – e, também lidava com a tradição de forma padronizada e intocável.

A proposição do espetáculo “Fervo” era estudar a constituição do frevo a partir da sua origem de violência, pois, como apontado no início do percurso anterior, o frevo foi criado por valentões e capoeiras, que atuavam no contexto urbano como capangas de coronéis; e relacionar com a violência que o recifense enfrentava diariamente naquele início do século XXI. Um dos interesses era fazer uma discussão da violência como algo culturalmente construído e com bases históricas as quais precisávamos, enquanto cidadãos, nos atentar.

Nesse sentido, o processo de pesquisa e criação para “Fervo” foi o de conferir e ressaltar se essa história de violência era ainda possível de ver na dança – se os passos poderiam ser vistos como golpes, se trechos de jornais do início do século

---

<sup>41</sup>Minha atuação na escola do Balé Popular do Recife e no seu grupo jovem de dança (Grupo Brasília) não tinha intenção profissional, fazia parte das atividades físicas de adolescente.



XX poderiam ser confundidos com notícias atuais. Durante o processo, identificamos as diferentes formas que cada integrante do elenco<sup>42</sup> agenciava o frevo, apresentando tónus, organizações posturais e dinâmicas diferentes e isso nos fez investigar também os processos de cruzamentos culturais que cada um agenciava. A ideia era de ressaltar a diferença ao invés de buscar homogeneidade.



Figura 16 Fervo, 2006. Iane Costa, Calixto Neto, Jafllis Nascimento, Leda Santos.

A proposição tensionava com o imaginário local e a ideologia vigente que explora a imagem do passista de forma folclorizada. Primeiro porque aprofundávamos em uma dança apenas ao invés de promover o *pout-porri* de danças populares, estrutura herdada de abordagens para-folclóricas. Segundo porque tentávamos apresentar uma história não romantizada, sem defender a dança popular como a defensora da originalidade e beleza nacional. Por exemplo, Jafllis Nascimento, filho do Mestre Nascimento do Passo e integrante do elenco, questionou se não seria um “tiro no pé”, já que as danças populares são tão desvalorizadas.

A questão que me movia era a discussão sobre a relação direta da dança popular com a ratificação de uma nacionalidade idealizada e homogênea. Realmente, realizar o passo como golpe não apenas trazia à cena a violência do capoeira, mas o ocultamento e repressão que ainda hoje ocorre em desfiles de

---

<sup>42</sup> Os intérpretes foram Calixto Neto, Iane Costa, Jafllis Nascimento, Leda Santos e Marcelo Sena atuou como assistente de coreografia.

troças como o Ceroula, o Homem da Meia-noite e Galo da Madrugada, por parte da polícia. O frevo, pode ser visto como um substantivo coletivo, o frevo são vários.

Um outro ponto de tensão em relação às coreografias de frevo vigentes, diz respeito à conexão que fizemos entre os movimentos do frevo e as danças de matriz africana. Investigando possíveis influências da capoeira e de danças do candomblé, percebemos uma facilitação da prática do frevo, no uso da bacia e de alavancas, e refletimos sobre o provável apagamento da influência afro-brasileiras nos discursos e estilizações da dança. No início do século intelectuais conjecturaram improvável origem russa (OLIVEIRA, 1985) sem que houvesse nenhum indício histórico para o fato. Ao longo do século, marcas da estética dominante foram incorporadas ao Passo.

Trabalhei a conexão entre as dinâmicas corporais afro-brasileiras e a interpretação do passo apontando um provável embranquecimento dos elementos estéticos do frevo em função dos formatos de encenação escolhidos (VICENTE, 2009).

Do ponto de vista dramático, Fervo mistura influências da dança-teatro, do contato improvisação e da improvisação estruturada, portanto, das formas de construção coreográficas das danças modernas e contemporânea. Porém sua ênfase na investigação de movimento destoava da tendência nacional, expressas nas curadorias do Panorama Rio-Arte e Programa Rumos Itaú Cultural<sup>43</sup>, por exemplo.

Para dar visibilidade a outros modos de dançar frevo, que estavam invisibilizados nos espetáculos de dança popular e nas apresentações oficiais de frevo, convidei meus professores do grupo Guerreiros do Passo<sup>44</sup> para se apresentar como convidados durante toda a temporada do Fervo. Assim, o grupo de professores-passistas, ativistas do método Nascimento do Passo, propuseram um “experimento coreográfico” denominado “O Frevo”. Apresentando suas próprias relações entre capoeira e passo, e suas formas mais dinamogênicas de fazer o

---

<sup>43</sup> O Fervo foi integrado a programação do Panorama, em 2006 e o Pequena Subversão foi contemplado no Rumos Dança, em 2008. Em ambas as ocasiões era evidente a diferença de interesses e como investigações menos focada no movimento adquiriram maior status.

<sup>44</sup> O grupo Guerreiros do Passo é formado por professores que foram demitidos da Escola Municipal de Frevo com a saída do Mestre Nascimento do Passo de sua direção. Retomando a história do Método Nascimento do Passo passaram a dar aulas regulares de frevo na Praça do Hipódromo e defender a importância da forma de dançar frevo sistematizada por este Mestre. Mais informações (VICENTE, 2009)

Passo, os Guerreiros do Passo puderam divulgar seu modo de fazer o Passo e ressaltar a diferença do que havia se consolidado nos grupos de passistas. Este “experimento” continua a ser apresentado e atualizado e já compõe o imaginário carnavalesco local, visto que há anos é apresentado na saída do Troça Carnavalesca “Escuta Levino”, na semana pré-carnavalesca e é alvo de ensaios fotográficos e reportagens.

Um outro momento de tensão na construção coreográfica, que realizar o Re/in-flexão reaviva, é a sensação de inadequação dos meus trabalhos e pesquisas em relação à cena contemporânea de dança. No processo de criação do solo Pequena Subversão e na sua estreia em São Paulo, dentro do Programa Rumos Itaú Cultural – Dança, por muitas vezes a percepção de que não encontraria pontos de diálogo com aquelas plateias tão distantes do meu universo de investigação, me fazia paralisar.

Se o tom crítico do Fervo, dialogava com as discussões dos estudos críticos, encontrando pontos de ressonância com a cena contemporânea, neste solo, o investimento na relação entre desequilíbrio e alegria, poderia facilmente me colocar num lugar folclorizante ou ingênuo. A pergunta de Gayatri Spivak (1988) “pode o subalterno falar?” ressoava como evidência de uma relação de poder entre Sudeste e Nordeste, artista e crítica/curadoria. Por isso, ao escolher a manutenção do projeto de investigação sensível, produzi um programa em que entre outros elementos do processo, anunciava:

A sensação que tenho é que no palco eu não posso me mexer. Serei sempre estereótipo. Parece que sou obrigada a me tornar uma negação de mim mesma porque minha bunda pode excitar alguém. Se eu rebolar estarei ratificando o estereótipo da mulata sensual, que movimenta o turismo sexual do Brasil. Se eu dançar frevo, estarei cultivando o exotismo, o primitivismo ou exaltando o mito da democracia racial. E se eu ficar parada, e nada fizer, estarei dançando “à francesa”. Assumi que o trabalho com o frevo parece uma armadilha. Por isso minha subversão é pequena... ela é inevitável. (PROGRAMA PEQUENA SUBVERSÃO. mar, 2007)

Curiosamente, a artista Vena Ramphal's em 2002 (Apud, FERNANDES, 2004) aponta o mesmo descontentamento sobre a mudança de tema de sua palestra no contexto de um festival europeu afirmando “É como se profissionais sul-

asiáticos precisassem se sentir desconfortáveis com suas próprias formas para serem levados a sério”.



Figura 17 Pequena Subversão, São Paulo. Foto Gil Grossi, 2007. Figura 18 Re/in- flexão. Recife, 2017. Foto: Ju Brainer.

Por outro lado, retomar a pesquisa do Pequena Subversão me guia também para momentos em que o mergulho no frevo me conecta à potência de vida, à sua alegria, passando de uma reflexão para uma inflexão, que me desvia dos propósitos iniciais, para reconhecer, aos poucos, a sua potência energética.

### 4.3 In-flexão

Em meio aos laboratórios do Fervo, e na contramão do nosso objetivo, eram evidentes as sensações de vitalidade, alegria e prazer promovidos pela prática do frevo. A associação do frevo com alegria não era meramente discursiva e exterior. Se essa percepção não servia para a construção dramatúrgica do espetáculo Fervo, me parecia desonesto simplesmente ignorá-la. Dessa forma, iniciei em paralelo um projeto de solo ao qual chamei “Pequena Subversão”, criado para indicar que o trabalho propunha uma pequena subversão da ideia comum sobre alegria. O projeto, construído para submissão ao edital, apresentava o seguinte argumento:

Minha **Pequena Subversão** é imaginar que a alegria pode ser encarada como uma estratégia de sobrevivência. Não o antídoto contra a tristeza, mas uma capacidade de traduzir informações adversas em vontade de continuar vivendo. Viver compreendido como um estado de risco em que nos expomos aos limites entre dor e prazer; cair e suspender; esticar e encolher; sem que nenhuma dessas ações seja localizada numa concepção de bem e mal, bom e ruim. São possibilidades de existência em movimento e cujo valor é definido pela articulação.

O frevo traz na sua estrutura elementos que expõe esse risco, pois é no limite do deslocamento que o equilíbrio se mantém, sua qualidade está na rápida e harmônica retomada entre a quase queda e a retomada de um eixo que se desloca provocando novo posicionamento do ponto de equilíbrio. Dançando frevo notei como a instabilidade provoca prazer e pensei que a alegria é um estado de risco.” (Projeto para o Programa Rumos Itau Cultural Dança, 2007)

Como pode-se observar, paralelo ao encantamento com os aprendizados que a prática do frevo me traz, uma das minhas principais preocupações em relação a dança do frevo é um certo aprisionamento das suas formas de apresentação coreográficas. Duas são essas formas mais correntes: as coreografias de grupo para palco, baseadas no modelo construído pelo Balé Popular do Recife, na década de 1980, e os desfiles de blocos, padronizados e simplificados para facilitar o percurso no meio da multidão.

Essas duas configurações que tiveram grande importância nos seus momentos de criação, a meu ver, foram se cristalizando e enfraquecendo o poder de dar a ver os aspectos criativos, improvisadores e polissêmicos do frevo. Para Claudio Ramos<sup>45</sup>, integrante do grupo Brincantes das Ladeiras, a ênfase no virtuosismo e na coreografia sincronizada são fatores que inibem as pessoas de dançarem livremente o frevo atualmente. Com isso também concorda o passista Ferreirinha:

Quando eu era novo não tinha isso de saber dançar, todo mundo se jogava. Agora quando via um movimento interessante, olhava pra querer aprender. A normalização do frevo destruiu a grande escola que é a rua. No momento que algumas pessoas dançam de forma organizada e sincronizada gera a postura do folião se comportar como público.”<sup>46</sup>

Desenvolvendo a pesquisa O Espaço do Passo, eu e Flaira Ferro<sup>47</sup> observamos que nos diferentes contextos de realização do frevo, no ano de 2013, era difícil identificar momentos de improvisação entre músicos e passistas. No entanto, explicando a origem recíproca da música e da dança do frevo, o teatrólogo Valdemar de Oliveira afirma: “Os músicos pensavam em lhe dar mais animação e a

---

<sup>45</sup> Depoimento á autora em fevereiro de 2019.

<sup>46</sup> Depoimento a autora em fevereiro de 2019.

<sup>47</sup> Flaira Ferro é dançarina e cantora. Despontou ainda criança como passista de destaque em eventos nacionais e internacionais. Passamos a colaborar artisticamente a partir da oficina Trançados Musculares, em 2011.

gente de pé no chão queria, isso sim, música barulhenta, impetuosa, viva, que convidasse ao espremeio, no meio da rua.” (OLIVEIRA, 1985, p.11).

Na gestação dessa expressão cultural, a relação música e dança é elemento fundamental, tanto para a composição musical que atende a demandas dos dançantes, quanto para os dançantes que criam suas expressões a partir do estímulo sonoro. Esta relação do dançante com a música pode ser percebida no seguinte trecho do livro sobre a estrutura da música Gostosão<sup>48</sup>, de Nelson Ferreira:

O estudo dessa obra permite observar a consonância admirável entre alguns dos seus achados e certas figuras do passo, notadamente o desenho descendente que inicia a segunda parte, todas as notas caindo nos tempos fracos dos compassos [...] Esse trecho genial como quebra de rotina, leva o passista a uma figuração miúda para um lado só, estacando o corpo na incidência do grave, já o compasso seguinte convidando a uma volta completa do corpo, e os demais ascendendo pauta acima até ao clímax, que ainda sofre uma queda brusca para acabar com ligeira depressão. (OLIVEIRA, 1985, p. 44)

E mais a frente, também explicando a música, afirma: “frequentemente a rítmica se diverte em deslocar tempos fortes e fracos, desarticulando a métrica para melhor estimular o passista, como se quisesse aplicar leves choques elétricos” (OLIVEIRA, 1985, p. 50). A esses estímulos, o passista responderia com sua criatividade e, também com o repertório de movimentos, os passos, que por serem repetidos e nomeados, foram se tradicionalizando e se coletivizando.

Porém, durante aquela pesquisa percebemos a falta de diálogo entre músicos e passistas nos diversos contextos de apresentação do frevo. Os músicos executam suas partituras e compõem os frevos sem mais remeter à prática da dança. Já os passistas tendem a enfatizar os aspectos virtuosos muitas vezes abdicando de uma relação mais profunda com a música.

Identificamos essa distância entre as práticas de dança e música como um elemento importante a ser retomado do ponto de vista da estética da brincadeira e da investigação criativa. Pensando nisso propusemos um laboratório com dois músicos para investigar como dançaríamos frevo se nos colocássemos nesse diálogo sem o repertório tradicional. Esta se torna a proposição do trabalho Frevo de Casa.

---

<sup>48</sup> Link para música no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5XQr01V9oh8>



Figura 19 - Frevo de Casa. Spok, Flaira Ferro, Lucas dos Prazeres e Valéria Vicente. Espaço Cultural Correios, 2014. Foto: Ju Brainer.

No espetáculo Frevo de Casa<sup>49</sup>, que estreou em 2014, a relação do músico com o passista se estreita e o repertório de movimentos ganha menos importância do que as respostas improvisadas e orgânicas, criadas no momento de cada encontro. Assim como a multidão no frevo deixa-se sacolejar pela música estridente, pulsante e repleta de quebras e volteios, também o pode fazer o improvisador, quando se permite libertar-se do repertório tradicionalizado e deixar o passo surgir contagiado ao máximo pelo momento. Este sacolejo e forma de improviso que propomos não é o que normalmente vemos no carnaval do Recife, seja nos palcos ou nas ruas, é o nosso frevo de casa.

Frevo de Casa aborda o frevo em sua intimidade, investigando a relação entre o corpo que dança e que toca, e o repertório, os sons, o imaginário, a história e os diversos contextos do frevo de rua. O frevo de casa, dançado no quarto, treinado na sala, mostra o espaço de dentro que acumula a poesia da rua em busca do próprio movimento. (...) Frevo de Casa é um trabalho de dança e música que investiga, através da improvisação, a relação entre o indivíduo e a tradição, apresentando esta como algo dinâmico, vivo e criativo. O trabalho é entendido como um exercício de liberdade compartilhada, cujo percurso é guiado pela escuta, a vibração, o contágio e o desejo. (programa)

<sup>49</sup> Disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=tH8gKMualPQ>

O Frevo de Casa é então um espaço para investigação pessoal de forma coletiva e compartilhada, tanto para os músicos quanto para as dançarinas e o público, que dispostos ao redor do espaço cênico delimitado interage e interfere em diferentes momentos. Cada um de nós leva para o espetáculo seu repertório de movimentos e sensibilidade, sua experiência com improvisação e com os elementos do frevo e o jogo de troca e contágio segue um roteiro de combinações espaciais e relações entre os integrantes.

A participação do público é calorosa e na última parte quase todos se disponibilizam a experimentar se soltar no frevo. Sempre ficamos com a plateia, conversando no palco até que naturalmente as pessoas se dispersam. Testemunho o entusiasmo que toma conta das pessoas. Um tipo de euforia, de falas sobre o prazer de dançar, sobre a mobilização que sentiram. Testemunho a mim mesma e percebo um foco na mobilização de energias mais do que no desenho de movimentos, e me interesso pelo tipo de comunicação que acontece.

A experiência do Frevo de Casa pode ser diretamente conectada a uma ênfase na produção energética que o frevo proporciona. Nele, me interessei em aprofundar a compreensão sobre as afetações e empatias que acontecem nas relações com a música e na interação entre pessoas.

Desde a oficina Trançados musculares: saúde corporal e Ensino do frevo, ministrada por mim e pelo dançarino e fisioterapeuta Giordanni Souza, em 2009, para 40 professores e passistas com experiência, venho aprofundando modos de despertar uma relação criativa e livre entre Passo e interpretação da música.

Antes de finalizar, gostaria de apontar o contexto que observo ao longo do desenvolvimento desta tese, ou seja, entre 2015 e 2019. O Brincantes das Ladeiras consolidou um núcleo de ensino e criação, chamado Grupo Brincantes das Ladeiras, que planeja as aulas e divulga as atividades e constrói trabalhos artísticos. Em 2017 este grupo sistematizou sua proposição como Método Brincantes das Ladeiras (MBL) e acredita que essa sistematização atraiu mais jovens e adultos do que no início de suas atividades, quando o principal público de alunos eram crianças. O jargão de Mestre Wilson ao final da apresentação dos passos é “agora esqueça tudo que eu mostrei e dance do seu jeito”.



A ênfase na espontaneidade também qualifica o trabalho atual do passista Otávio Bastos que lançou o curso Frevo Cinquentão como uma Modalidade<sup>50</sup> de Passo para quem não deseja desenvolver movimentos mais exigentes fisicamente e opta por uma forma livre de padrões para dançar frevo. Para além de apontar a coincidência de visões dessas iniciativas que se reforçam mutuamente, gostaria de apontar que sua presença e efetividade revelam um sentido coletivo para a minha inquietação coreográfica desde 2005. Juntas apontam a necessidade de que as formas muito marcadas da sistematização coreográfica do Passo precisavam ser relidas do ponto de vista da expressão individual e de seu contexto social.

No Fervo, no Pequena Subversão e no Frevo de Casa pude explorar diferentes visões e percepções do frevo e do Passo. Explorar fisicamente as metáforas que emergiam da experiência e da imaginação histórica foi um modo de investigação e aprendizado. Relendo esta trajetória do ponto de vista do que se tornou a pesquisa do doutorado, posso agora avaliar que houve uma atenção maior ao que contagia e que não tem nome. Àqueles elementos que fazem as pessoas gostarem, mas não encontram palavras para explicar por quê. Aos elementos para os quais eu não tinha palavras para elaborar, que emergiam por entre as proposições e davam a elas pleno sentido. Diante do impulso de continuar pesquisando, mergulhar no carnaval que brinco desde a infância se mostrou o modo de elaborar o próximo passo artístico e reflexivo, que se configura nesta tese e as produções artísticas que a integram.

Brincar carnaval sem um foco claro provavelmente me conectou a essa parte da minha trajetória artística em que o contágio, o diálogo não verbal e a afetação pela música promoviam um grande foco de interesse.

---

<sup>50</sup> O termo Modalidade é um elemento enunciado, mas pouco desenvolvido no Método Nascimento do Passo. Na percepção do Grupo Guerreiros do Passo, Modalidade diz respeito a interpretação do movimento de acordo com um estilo pessoal ou interpretação de persona (bêbado, criança, atleta, caracolado, são exemplos). Nesse sentido o Cinquentão seria a modalidade do Passista mais velho que dança de forma mais sutil, o na visão de Wilson “de quem sabe fazer o movimento, mas sabe que não pode mais fazer com a mesma explosão”. Na proposição atual do curso de Otávio é de que o Cinquentão é uma modalidade de exploração dos trejeitos pessoais, o que é coerente com a trajetória deste passista também formado por Nascimento do Passo.

## 5. ENSAIO ENERGIA NO CARNAVAL



*Figura 20 Francis Souza, fundadora do Brincantes das Ladeiras, no carnaval de 2016 -Olinda.*

Neste ensaio revisito o carnaval de Olinda desde um ponto de vista energético. Pensando com o trabalho Ebulição busco compreender os elementos da imersão com os Brincantes das Ladeiras em 2016 que se relacionam à investigação energética que a pesquisa artística engendrou. Apresento a proposição de renovação energética que alude à capacidade do organismo de transformar sua relação com a vitalidade através de ações físicas. O carnaval de Olinda configura um espaço para que isto aconteça, de uma forma específica, que relaciono a uma atitude (atitude de carnaval), construída em conjunto com tecnologias do carnaval como Troças (agremiações), fantasias participativas, acompanhar orquestras, fazer o Passo.

Link para vídeos da imersão no carnaval de 2016:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLPXsdpDb2C9MbsYLy0vQImSBsjkudx-cX>

Eu quero ver esse ano  
A juventude dourada  
Na rua que é do povo  
Camisa aberta no peito  
Fazendo o que os seus avós  
Fizeram em tempos passados  
Ao som do frevo bem quente  
O passo sem preconceito  
Estou aqui para ver  
A juventude dourada  
Nessa alegria de louco  
Entrando na madrugada  
(Capiba, 1976)

Ao escolher o carnaval de rua de Recife e Olinda<sup>51</sup> como elemento deflagrador do processo criativo enuncio um ponto de interesse e um modo de produção discursiva: o frevo de rua em sua realização como prática lúdica por jovens e adultos no carnaval, a partir de uma atenção somática. Vivenciar o frevo no carnaval aponta para a ênfase na sua realização de forma ampla e complexa e não isolando em partes - passo-música-fantasia-festa. Também dá ênfase ao acontecimento frevo como uma ambiência que propõe estados específicos, como afirma Isa Trigo (2013) sobre diferentes tradições populares:

São ambiências vivas, processos, andores, performances de duração no tempo e na tradição – que instauram uma constelação de estados psicofísicos coletivos, aprovados e tecidos culturalmente durante anos – com vistas a transtornar/transformar a vida dos seus sujeitos brincantes e participantes plateia. (TRIGO, 2013)

Existem muitos carnavais no carnaval de Olinda e Recife. Não só as classes sociais demarcam seus limites por dentro de uma festa aparentemente misturada e

---

<sup>51</sup> A revisão deste ensaio junto aos Brincantes das Ladeiras apontou que os elementos aqui discutidos referem-se principalmente ao carnaval de Olinda, visto que o carnaval de Recife tem focado, na última década, uma configuração de palco.

sem limites. Os gostos, os lugares, os brinquedos e as crenças conformam em cada canto uma conjunção singular. No carnaval que costume brincar, cada dia dá ênfase a um desses micromundos carnavalescos, mas as modulações, as transições e os deslocamentos fazem ver e vivenciar os micromundos sempre acessíveis e inacessíveis em alguma medida. Compartilhada e única, a experiência individual do carnaval é fruto de um conjunto de escolhas, entre as quais deixar-se levar pelo acaso é sempre uma possibilidade.

No carnaval de Recife e Olinda realizam-se várias tradições culturais, as quais podem estar ligadas a sistemas religiosos, comunidades específicas e grupos profissionais. Maracatus, caboclinhos, bois, laurças, papangus, clubes de frevo, blocos de frevo, troças de rua, afoxés, escolas de samba, grupos percussivos, são algumas dessas tradições que se somam a shows musicais variados, dependendo do bairro e do polo carnavalesco.

Mesmo dentro da cultura do frevo há uma grande variedade de possibilidades na forma de vivenciar o carnaval. Por exemplo, fazer parte da organização de um clube ou troça demanda um conjunto de questões, compromissos, investimento e relações. Quem vai para as ruas e segue essa agremiação sem compromissos, ou quem participa como parte do desfile com alegorias e fantasias do clube ou como parte do grupo de passistas tem experiências e demandas diferentes.

Os passistas são as pessoas que realizam a dança do frevo, apresentando o repertório de movimentos tradicionalizados. Mesmo entre os passistas, há muitas formas de vivenciar o carnaval. Há os passistas que integram grupos cujo foco é participar dos desfiles de agremiações carnavalescas. Em Olinda, esses passistas treinam, ensaiam e produzem fantasias padronizadas; durante o carnaval participam de diversos cortejos atravessando as ruas superlotadas, quase sempre apresentando sequências de movimentos simplificadas e padronizadas<sup>52</sup>. Há também passistas que integram grupos de dança voltados para se apresentar nos palcos, estes se colocam, pelo menos no momento das apresentações, separados da massa que brinca carnaval; e os chamados passistas de rua ou passistas foliões. Esses últimos, entre os quais me incluo, estão mais ligados à experiência originária

---

<sup>52</sup> Recentemente, os grupos de passista de Olinda tem aumentado o espaço da roda, círculo em que cada passista improvisa individualmente apresentando o frevo de forma mais complexa. Alguns grupos já fazem a roda no início e no final dos trajetos.

do frevo – sua expressão individual e livre junto a orquestras – renovando-a pelas escolhas e afeições.



Figura 21 - Roda de Passo junto à Troça Se não quer, tem quem queira. Wilson Aguiar, Miguel Ângelo, Valéria Vicente e passistas que se juntaram à roda dos Brincantes das Ladeiras. Rolando no chão Ronaldo Costa, 2016. Fotos: Mainee Ingrid e Valéria Vicente.

Os chamados “passistas de rua” costumam brincar o carnaval como foliões. Mesmo que haja alguma apresentação ou atividade contratada, o foco desses passistas é acompanhar as orquestras livremente, realizando a dança, no tempo e espaço que desejarem. Brincando individualmente ou combinando encontros com outros passistas para brincar juntos.

Eu me reconheço como passista foliã e costumo circular por entre diferentes grupos de passistas, agremiações e tradições. Enfim, no carnaval, eu costumo ser uma foliã que “faz o passo”. Mas, nesta investigação, no ano de 2016, propus ir para o carnaval com um foco de manter uma atenção criativa ao longo da folia. Para

ênfatizar a prática lúdica do frevo de rua, eu acompanhei o carnaval como vivenciado pelo grupo de amigos passistas Brincantes das Ladeiras.

Os Brincantes das Ladeiras se reúnem semanalmente desde 2009 para praticar frevo em uma praça pública da cidade histórica de Olinda, a praça Laura Nigro, no alto da Ribeira. Estes encontros, abertos a pessoas de todas as idades, se tornou um formador de novos passistas interessados na prática do frevo como diversão e promoção da saúde física e mental. No carnaval, os Brincantes fazem uma proposta de programação, com indicação de onde estarão as boas orquestras e os melhores blocos para dançar frevo e divulgam entre si e através de *facebook*, *instagram* e *whatsapp*.

No carnaval, um ponto de encontro móvel é sempre uma referência: A boneca gigante chamada A Bruxa, criada e carregada pelo brincante e artista plástico Tiago Caramuru. Mas combinações muito precisas são inviáveis. Sabe-se que é preciso estar livre para seguir o fluxo da festa e ficar parado para esperar alguém que pode chegar é o contrário disso. Além disso, as saídas de Troças e Clubes são sempre pouco pontuais. Portanto, cada folião vai seguir o fluxo de sua vontade, acompanhando o movimento que lhe agrada, e aguardar que o acaso o faça encontrar outros passistas. O que muitas vezes acontece, outras vezes, não.

Bem mais do que eu, que decido a cada dia de carnaval para onde ir, variando entre diferentes agremiações, no carnaval de 2016, os Brincantes mostraram uma escolha clara para compor seu carnaval: ir para clubes e troças tradicionais<sup>53</sup>, ou com ótimas orquestras, assistir os melhores shows de frevo e sempre criar possibilidades de cair no frevo rasgado. Este é, portanto, o carnaval abordado neste ensaio.

O roteiro do carnaval do grupo começou na quinta-feira à noite. A programação se sucedeu com atividades todos os dias e todas as noites até a quarta-feira à tarde. Na terça-feira, a partir das 19h, começa a despedida nos shows de frevo no Marco Zero, no Recife. Voltamos antes do arrastão das 5h para não perder a Troça Bacalhau da Batata, às 7h da manhã, em Olinda. Como estávamos

---

<sup>53</sup> Clubes, troças e blocos são agremiações carnavalescas ligadas ao frevo em suas diferentes modalidades, com características próximas entre si, mas cada uma com singularidades consideradas importantes por seus integrantes. Assim chamar todo tipo de agremiação de Bloco costuma ser alvo constante de reclamação dos carnavalescos. Apenas as agremiações de Frevo de Bloco, com orquestra de pau e corda, deveriam receber essa designação. Troças e Clubes são a estrutura dos desfiles com frevo de rua.

numa casa no sítio histórico, nesse ano houve mais tempo de descanso no intervalo da programação.

A escolha por fazer o passo leva a circuitos específicos. Por exemplo, o Galo da Madrugada, maior bloco carnavalesco, segundo o *guinnes book* (que na denominação local chama-se clube de máscaras) é programa obrigatório. Mas a presença no Galo se faz da seguinte forma: chega-se antes da saída, por volta das 8h da manhã, se acompanha os primeiros trios nas ruas mais largas e, entre meio-dia e 14h horas começa o processo de voltar. Nesse período, grande multidão ainda está chegando, mas essa parte da festa não desperta interesse para os passistas. “Pra quem gosta de frevar não tem mais nada pra fazer”, confirma Wilson Aguiar.

Outra forma de perceber como as escolhas dos foliões variam de acordo com os objetivos da brincadeira é a escolha do roteiro do sábado à tarde, em Olinda. Às 16h quatro agremiações tradicionais partem de pontos diferentes do sítio histórico. A troça amarela e vermelha “Eu Acho é Pouco”, famosa pelo dragão semelhante à alegoria chinesa por ser militante de esquerda, reúne a juventude classe média, com uma orquestra de frevo e outra de percussão; A Troça “Hoje a Mangueira Entra” interrompe o samba para acompanhar a orquestra por ruas paralelas ao circuito principal da multidão; o Boneco “Menino da Tarde” sai reverenciando as casas das pessoas dos bairros de Guadalupe e Amparo que colaboram com a agremiação; e a tradicionalmente agitada Troça Ceroula de Olinda parte do Carmo, distribuindo cachaça. Cada uma dessas escolhas forma um ambiente singular, ligeiramente diferente.

O que existe em comum com todos esses espaços durante o carnaval é a permissividade para estar junto de uma forma diferente do cotidiano ou de outras festividades. Quando este elemento falta, normalmente quando pessoas de outros contextos entram no carnaval trazendo atitudes de outras festas ou festivais, não há carnaval. Assim, a atitude de carnaval é o que possibilita que esta festa seja específica e diferente das demais festas públicas que acontecem ao longo do ano.

Neste carnaval, pela atenção promovida pela pesquisa, pude observar um caminho de transformação da disposição física e emocional e testemunhar reflexões sobre as transformações energéticas que ocorriam. Vários momentos e situações do carnaval me fizeram relacionar com o tema energia como importante ponto de vista, tendo como base meus diários de campo, no carnaval de 2016.

## 5.1 CarnaVal<sup>54</sup> e atenção à energia

Como compreender a renovação energética, psicofísica, como dado emergente deste carnaval?

Concluo que fiquei cética ao procedimento de imersão com registros como processo criativo e me sinto desesperançada diante da situação econômica e social do Brasil. Tem tantas coisas a trabalhar no mundo que, neste momento, desacredito na arte como um meio de agir no mundo. Desconfio da possibilidade de sair do carnaval com vontade de criar qualquer coisa.

Este relato do meu diário de campo serve como referência do meu estado de ânimo antes da folia. Retornar a ele após o carnaval e constatar a grande diferença de vontade de viver e criar, reforçou a compreensão de que ao longo do percurso, eu encontrara ânimo e flexibilidade.

Logo no primeiro dia, diante das dificuldades físicas de acompanhar a intensa programação do carnaval, o tema energia se apresentou como uma demanda de economia: dosar o esforço. “Pensar na caminhada como parte da brincadeira, como ginga, como coisa em si, me fez perceber o carnaval como gestão de energia”<sup>55</sup> escrevi, refletindo sobre a conversa com o Mestre passista Wilson Aguiar, ao voltar do desfile do Galo da Madrugada. Wilson fez questão de me ensinar como caminhar de volta para a casa.

Andando em Olinda, muito dolorida, desviando dos buracos na rua, dos carros, das pessoas. Penso sobre como chegaria no terceiro dia pois já destrocada às 14 horas do primeiro dia. Wilson interrompe meus pensamentos, talvez notando meu pensamento encarnado na caminhada, talvez falando a si próprio: “agora é a hora de relaxar. Caminhar como quem descansa. Não querer chegar”, e completando sugeriu “caminhe escutando o vento”. Essa frase ativou algum psicotrópico em mim pois fiquei olhando as bandeirinhas voando nos fios dos postes à medida que as casas iam passando por mim. Continuo andando e alinho os maléolos do tornozelo, relaxo a coxa para os joelhos dobrarem-se e amolecerem o chão da caminhada. Lembro de Angel Vianna em sua aula de dezembro e da sensação de ser levada pelo contato da planta dos pés com o chão, acolhida

---

<sup>54</sup> O V maiúsculo busca evidenciar que o que apresento é o carnaval na visão de Val, que é meu apelido, a partir desta pesquisa.

<sup>55</sup> DIÁRIO de pesquisa, sábado de carnaval, 2016. Reescrevi as anotações e gravações para o processo de qualificação, por isso a formato coeso de um texto narrativo.



pelo chão. A lembrança molda meu corpo, alivia a dor, e o pensamento concorda com o mestre, não há onde chegar. Aqui é onde tenho que estar.<sup>56</sup>

O que percebi é que o esforço físico, que faz parte do carnaval e principalmente do carnaval do passista, precisa ser dosado pela inteligência e sabedoria acumulada pela prática. O esforço desnecessário, entendido como excesso de tensão ou desequilíbrio no gasto de energia, tornaria inviável ou sofrida a experiência do carnaval acrobático do passista. Assim, passei a cuidar do meu gasto energético, não apenas nas improvisações dançadas, mas também em todos os outros momentos da folia, que inclui muitos deslocamentos e esperas.

A gente anda muito no carnaval. E tem que ter uma calma para andar nos deslocamentos, que é um aprendizado de conter energia, distribuir energia, distribuir o peso no pé e fazer isso de uma forma relaxada, mas ágil. É uma coisa pra estudar como é isso, esse caminhar, essa gestão de energia. Transformar o movimento em acúmulo, não em gasto de energias. (domingo à tarde)

Na virada do primeiro para o segundo dia, a observação da energia toma um caminho mais místico e religioso.

O Homem da meia noite é um estranho prazer. Eu gosto de ficar bem na frente da saída, pra ver bem de perto sua aparição, o que é uma escolha insensata. À meia noite, os fogos estouram e a multidão grita eufórica “U fudeu, o Homem apareceu, U fudeu, o Homem apareceu!” É uma energia muito forte, ao mesmo tempo suave e alegre. O HMN não é um boneco, é um calunga e, como as calungas de maracatu, é dotado de uma energia espiritual, ligada a matrizes religiosas africanas. Lembro do que senti no Gantois, ano passado, em Salvador, quando o Orixá incorporado dançou paramentado<sup>57</sup>.

Também no Homem da meia-noite a percepção de movimentações energéticas ganha outra acepção:

Só que aqui, a orquestra de frevo não dá espaço pra devaneio. A gente não pula, é pulado, levitado, carregado. E há muita agressividade no ar. Algumas pessoas com energia de violência convergem pra esse espaço pra dançar aos socos e pernadas e muitas vezes desafiar para briga.

---

<sup>56</sup> Diário da imersão no carnaval

<sup>57</sup> Diário da imersão no carnaval.

A que me refiro, ao nomear “energia de violência”? Provavelmente uma disposição para o enfrentamento por parte de muitas pessoas, que torna a sensação do espaço como a de perigoso, ou de haver perigo eminente. Também porque meu conhecimento do carnaval me permite reconhecer os lugares/momentos em que o frevo tradicionalmente se torna um lugar de extravasamento de raiva e violência. Seja apenas como um dançar de forma forte e ostensiva, seja como aproveitar um motivo banal para a realização de uma briga propriamente dita. Há ainda, policiais que se aproveitam de algumas situações pra despejar sua raiva em foliões<sup>58</sup>, especialmente os jovens negros e os que parecem pertencer a classes pobres.

Este ano, alguém da organização do carnaval ou da agremiação teve a triste ideia de colocar a tropa de choque no cordão de isolamento da orquestra. Imagine que o choque é treinado para dar cacetada em qualquer um que encoste. Imagine se é possível não encostar no cordão de isolamento da orquestra naquela multidão em marcha! Mainée, umas das passistas na casa levou cacetadas nas costas e na perna<sup>59</sup>.

Há ainda, nos arredores do carnaval, a possibilidade de conflitos entre gangues rivais nas áreas periféricas à festa, pois aproveitam o deslocamento da polícia para as zonas de atividade carnavalesca. Todas são situações onde “se sente a violência no ar”, basta ter um pouco de instinto de defesa ativo. Sensação de perigo que vivenciamos no retorno

A movimentação na rua é estranha, apesar de ainda haver famílias nas calçadas, há grupos dançando funk e brega junto a carros e o clima não é tranquilo. Decidimos atravessar a rua e vimos o movimento de confusão. Corremos um pouco com medo de sair tiro, o rosto de Wilson, bem tenso.

Neste caso, as situações que indicam o perigo são visíveis e qualificáveis, mas algumas vezes, mesmo sem ainda identificar os indícios do perigo, sinto a mesma sensação dessas outras situações. A sensação de “energia pesada”, ou “ar carregado”, denotam no senso comum essa percepção.

No mesmo sentido de uma percepção energética sem indício claro, sensações positivas emergem de momentos aparentemente sem valor simbólico

---

<sup>58</sup> Esse é um comentário comum entre foliões. Escuto sobre ambiguidade e seletividade agressiva da atuação da polícia desde a infância.

<sup>59</sup> Diário da imersão no carnaval.

como um resultado difuso de vários encontros/acontecimentos. Algumas agremiações “te carregam” como um magnetismo, alguma música muitas vezes escutada, de repente conecta com sentimentos sem nome ou memórias afetivas. Num momento, tomada de emoções sem objeto claro relatei:

Eu amo no frevo cantar a melodia dos metais. Amo ouvir as pessoas cantarem a melodia das orquestras, como se fosse uma letra. Amo dançar “tirar coco”, parece uma energia pura, de infância.

Já no terceiro dia, a Troça A Zebra, teve um sentido especial. Me levou ao carnaval da infância, quando brincava no bairro que minha avó morava. Senti a garganta engasgar numa comoção, pensei “Eu queria morar aqui, melhor, queria que meu pai morasse aqui”. E ao chegar em casa e tomar banho, sentei ao sol e chorei. Não sei ainda por que estava chorando. Senti o tórax por trás do peito destensionando. Sensação de destensionar. Sensação intensa.

Eu sinto meu coração se encher de amor. Meu peito infla, nasce um sorriso. Estou feliz.

Em outro momento, comentei com Wilson que não conseguia mais subir do passo “caindo nas molas” e ele ensinou - Você tem que ir até o limite para encontrar o retorno dinâmico do movimento, “empurre as costas pro chão que você sobe.”

Há um ponto no movimento que a ação é feita com o mínimo de esforço. A gestão de energia não é dada pela economia no sentido de redução de gastos e sim na maneira como o gasto é vivenciado. Na experiência deste carnaval, percebi “esticar a corda”, ir até vários limites do esforço, e então, de uma pequena relaxada, a corda impulsiona uma flecha de energia, ela mesma mobilizada pelo efeito do impulsionamento. Ao final do carnaval, me impressionei com a vontade de continuar brincando: “de um pequeno descanso nasce uma energia impressionante.”

Portanto, mais do que a vitalidade sentida no momento do movimento, eu percebi a renovação de energias a cada dia. E, por fim, um ganho de elasticidade tônica e afetiva para lidar com questões da vida cotidiana. Penso que esta renovação anual, vivenciada a cada carnaval, é um dos elementos que me ligam ao frevo que danço como foliã desde a infância.

### 5.1.1 Bioenergética

Diferente da energia trabalhada como presença cênica, ou da Energia enquanto Expressividade (Laban), a renovação energética não existe apenas no momento em que o estado de corpo se realiza, mas se estende como uma característica incorporada pelo indivíduo por algum tempo. Proponho que esta alteração na experiência física pode ser transformadora do indivíduo, conforme compreensão das abordagens somáticas e da bioenergética, e conforme se deu e se dá para mim, como passista e artista. Neste sentido, a discussão energética se aproxima de abordagens da bioenergética e de terapias corporais.

A bioenergética é uma abordagem terapêutica desenvolvida nas décadas de 1970 e profundamente influenciada pelas proposições do psicólogo Willian Reich nas fases iniciais de sua investigação psicoterapêutica. Esta propõe atividades físicas para descarga energética que podem resultar em desbloqueios emocionais.

De acordo com o fundador da bioenergética, Alexandre Lowen, Reich relacionou o avanço do trabalho terapêutico com as reações corporais dos pacientes e deduziu que a energia emocional estava “bloqueada pelas tensões musculares crônicas” (REICH, 1942, apud LOWEN, 1977, p.29). Assim, ele elaborou que reações de distorções psíquicas manifestadas como Caráter e atitudes musculares servem à mesma função energética de acúmulo de tensões decorrentes da interação social. Lowen explica:

É importante lembrarmos que a rigidez muscular não é apenas resultado do processo de repressão. [...] A rigidez muscular explica a maneira e é o mecanismo da repressão. (LOWEN, 1977, p.30)

E assim, a dissolução de barreiras físicas poderiam atuar no processo terapêutico de forma complementar a abordagens psicanalíticas, ou seja, os impulsos inconscientes poderiam ser trabalhados diretamente através do corpo. Com diferentes variações, esta compreensão subjaz a um grande número de terapias reconhecidas até hoje. Reich propunha que a “dissolução da uma rigidez muscular não somente libera energia vegetativa, como, além disso, também traz de volta à memória aquela situação infantil específica, na qual a repressão ocorreu” (REICH, 1942, p.267 apud LOWEN, p.30).

A visão bioenergética vincula aspectos fisiológicos com a produção de energia corporal e psíquica. Os processos biológicos de alimentação geram energia para as atividades do organismo que são acumuladas e, num organismo em pleno funcionamento, serão dissipadas pelos esforços, incluindo aqueles que devem gerar nova alimentação e reprodução do organismo. O organismo produz energia em excesso para situações de defesa e em resposta a situações de estresse para que possa ter energia para ação. Quando esta energia extra não é liberada, se acumula no organismo como couraças corporais e de caráter, o que pode provir de situações bastante cotidianas.

Para Reich, cujas pesquisas são base da teoria bioenergética, “o esquema tensão biomecânica – carga bioenergética – descarga bioenergética – relaxamento biomecânico é definido como a fórmula do orgasmo, inerente à fisiologia e o comportamento de todos os seres vivos”.

A construção da teoria e prática bioenergética parte desses princípios e avança na discussão da mobilização de energias, desenvolvendo entendimentos sobre os movimentos de carga e descarga energética no organismo. Para Lowen, o princípio comum entre o caráter e a rigidez muscular são os processos de energia. Em sua visão, que engloba também o conceito Freudiano de libido como uma energia deslocável a nível psíquico, “todo movimento é um fenômeno energético”. “O movimento envolve descarga de energia e a ação equivalente de reação” (LOWEN, 1977, p.32), ou seja, considera energia como um fenômeno físico.

Sua visão do corpo humano e do movimento propõe uma indistinção entre fenômenos físicos e energéticos, pois “a vida não é uma mistura de matéria e energia, mas energia na matéria, de tal modo conectadas que não é possível uma dissociação na medida em que prossegue o processo de vida”<sup>60</sup> (LOWEN, 1977, p.89).

Nessa abordagem, os processos vitais são conduzidos no sentido de carga energética (alimentação, respiração, etc.) e descarga energética (evacuação, movimento, ejaculação). A retenção inadequada de energia gera restrições físicas e podem ser relacionadas a transtornos de caráter e doenças psíquicas. E esta

---

<sup>60</sup> Posteriormente, ao apresentar a noção de energia na cultura chinesa, veremos uma diferença, pois nesta a matéria é condensação de energia.

retenção é regulada por “uma organização coerente de processos mentais, que denominamos ego.”

Dentro de certas limitações o ego pode permitir uma ação ou retê-la até que surjam condições oportunas. Pode inibir ações e mesmo reprimi-las aquém do nível da consciência. (LOWEN, 1977, p.37)

Dessa forma, na terapia bioenergética, a dissolução dessas tensões psíquicas materializadas na fisicalidade precisa ser realizada através do movimento consciente. Vários exercícios de bioenergética simulam tremores ou visam induzir tremores em musculaturas profundas. Assim como movimentos do orgasmo, os tremores e arrepios promovem descarga energética de tensões.

No entanto, não significa que outras formas de movimento, fora de uma abordagem terapêutica não possam ter os mesmos efeitos de dissolução de bloqueios somáticos.

Das experiências de brincar o carnaval com frevo e de realizar o espetáculo Ebulição, este guiado por tremores involuntários, ressalta para mim que apesar de grande esforço físico, em ambas as práticas, a minha percepção é de que estava mais disponível, forte e descansada ao final do que antes de dançar ou de brincar o carnaval. Assim, o tema da renovação energética através do carnaval, me levou a dar atenção aos tremores que me aconteceram nos ensaios após o carnaval. Esta atenção se desdobrou em práticas, estudos e reflexões que conduziram a construção do trabalho Ebulição.

Diante dessas conexões me pergunto sobre quais os fatores vivenciados no carnaval que permitem que tal renovação aconteça. Observar essas transformações me fez perceber também a atitude de carnaval como fundamental para que percursos transformadores aconteçam. Observo alguns elementos que denomino Tecnologias do Carnaval que contribuem para a construção e atualização dessa atitude a cada ano e que detalharei a seguir.

## 5.2 Carnaval e suas tecnologias



Figura 22 Troça no carnaval de Olinda, 2016. Foto: Valéria Vicente

Quais os elementos que fazem uma atitude de carnaval? Abertura ao outro. Se colocar na rua para provocar o riso – através de fantasias e atitudes – ou se dispor a ser contagiado pela proposição dos outros. A atitude de carnaval é completamente diferente daquelas de vernissage, por exemplo, onde há uma etiqueta para manter privada ou comedida sua fruição da obra. No carnaval, cada fantasia é um convite à sua expressão. Seja para complementar a piada, interagir com um personagem, comentá-la ou simplesmente demonstrar o encantamento pela beleza e composição ou o horror diante de alguma figura estranha. Cada pessoa que se fantasia constrói um estado de permissividade. Quem conhece esse carnaval entende que “o carnaval está dentro de você” não é uma metáfora - mas um chamado à ação.

A receptividade ao outro é o principal ingrediente que me atrai no carnaval. Essa receptividade estimula que novas fantasias sejam criadas e outras retiradas do baú para serem atualizadas anualmente. Essa receptividade permite que um comentário, que em outro contexto possa dar ensejo a brigas, se dissolva em um rir de si mesmo, reconhecendo a relatividade de certas regras do cotidiano. Essa receptividade permite ao mar de gente se deslocar em tumulto, mas em algum

misterioso nível de harmonia. Se alguém, ao atravessar a multidão, se fecha e endurece a presença, sofrerá o peso da multidão. Algo que não sente aquele que se amolda e permite seguir no fluxo, no sacolejo, no caminho mais ondulado e guiado pelo ritmo da música. “Relaxa senão, não encaixa” é um dito popular que alude ao contexto sexual, mas que pode ser tomado como uma estratégia para lidar com a multidão. Por isso, atitude de carnaval inclui também uma ampliação da tolerância com a violência. Empurrões e pisadas de pé são parte do que se espera ter que lidar. Dependendo do contexto, empurrar é inclusive uma forma de dançar junto.

Essa atitude, em geral, não costuma ser ensinada, mas transmitida por contágio. A experiência de permissão vai sendo testada e mostra seus limites: os limites do que a coletividade suporta e o limite que cada pessoa suporta ou se interessa em expandir.

A atitude de carnaval não é algo que se tem, mas algo que se faz. A cada vez que se passa por uma experiência de carnaval, se aprofunda essa atitude e se pode ativá-la mais facilmente. Mas a cada ano é preciso uma ação de ativação.

Gostaria de apontar alguns elementos do carnaval de Recife e Olinda que facilitam essa ativação. Chamo de tecnologias do carnaval. São tecnologias sociais para o encontro, tecnologias que facilitam brincar junto. Elenco como tecnologias do carnaval as troças, as fantasias participativas, acompanhar orquestras pedestres e as músicas para cantar junto.

### Troças

As troças são fruto de uma brincadeira de amigos. São um pretexto pra cantar, dançar, beber e passear. Quando a brincadeira cai no gosto, contrata-se orquestra, monta-se um estandarte, compromete-se com a retomada daquele pretexto a cada ano. Um bom exemplo é o surgimento da *Troça Carnavalesca Mulher na Vara*. Em 1993, uma moça sofreu uma queda, em plena folia, e não conseguia andar. “Para transportá-la em meio à multidão, dois rapazes resolveram improvisar arranjando um pedaço de pau para ajudá-la. Por onde passavam, os foliões gritavam “olha a mulher na vara”, nascendo assim a troça” (GASPAR, 2009). A Troça Mulher na Vara, baseada nessa experiência, é composta por uma orquestra de frevo e uma vara de cinco metros, carregada por homens. Ao longo do caminho,



peças sobem na Vara e dançam. A troça “A porta” tem o mesmo pretexto, mas quem sobe na porta é estimulado a tirar parte da roupa.



Figura 23 Troça A Vêia debaixo da cama.

A Troça mais antiga em atuação é a TCM<sup>61</sup> Cariri Olindense. Uma brincadeira com um velho mascate de nome Cariri que andava com um saco em cima de um burro. “Lá vem cariri aí, com saco de pegar criança<sup>62</sup>”, narra seu hino. Fundada em 1921, abria o carnaval da cidade, às 4h da madrugada do domingo.

O Clube carnavalesco Elefante de Olinda, ao qual se deve o famoso hino, cujo refrão é indispensável no carnaval, “Olinda, quero Cantar!”, nasceu como uma troça. Um grupo de amigos estava bebendo e resolveu sair às ruas. Pegou um elefante de souvenir e saiu em cortejo no ano de 1950. Posteriormente, decidiu

---

<sup>61</sup> TCM é abreviação de Troça Carnavalesca Mista, ou seja, que congrega homens e mulheres. Há Troças não mistas (TC), promovidas apenas por homens.

<sup>62</sup> Cariri não tenho medo, cariri tenho receio/Pega moço, pega velho só não pega gente feio. É o complemento do hino.

incluir alegorias e fantasias de destaque, oficializando-se como um clube carnavalesco.

Um cacho de pitomba foi o argumento usado para levar à rua o grupo de amigos que fundou a Troça Pitombeira dos 4 Cantos, em 1947. Em seu hino, “Pitomba é fruta besta, se compra com qualquer tostão” alude à indiferença ao motivo da brincadeira. “Nós somos da pitombeira, não brincamos muito mal”, reforça a despretensão no grupo que poderia contrastar com a frase seguinte “Se a turma não saísse, não havia carnaval”. Para o meu argumento do carnaval como uma atitude, o hino pode ser traduzido assim: não importa o que fazemos, queremos nos divertir despretensiosamente, mas sabemos que sem isso, sem essa despretensão alegre não se faz o carnaval.

Troças, então, são grupos de amigos que propõem um elemento simples, com possibilidade de duplo sentido ou afirmação do não sentido, que provoca a troça e o estado de brincadeira. Atentei para a importância disso quando cruzei com a troça “A velha debaixo da cama”: Filhos e netos carregam uma cama. Embaixo dela, uma senhora de idade (em 2016, tinha 90 anos), com seu copo de cerveja. Levar a matriarca da família para o carnaval é o pretexto da farra que contagia quem se aproxima a sorrir, cantar, fazer graça, virar carnaval. A permissividade de rir de si, se colocar como pretexto para diversão dos outros – não apenas filhos e netos, mas qualquer um que lembre da cantiga infantil “a velha, debaixo da cama, criava um rato, etc...” é a atitude a qual este carnaval convida.

Muito conhecida é a troça “A corda”. Às quatro horas da manhã da terça-feira de carnaval, um grupo entra nas casas do sítio histórico, segurando uma corda e gritando: Acorda! Acorda! O sono (dos outros) vira carnaval, que responderiam com muito mal humor se não estivessem também disponíveis para o carnaval. Nessas últimas troças citadas não existe orquestra, apenas a brincadeira.

A corda, a porta, a cama, a vara, são um objeto deslocado do seu uso, com sugestão de novo uso, acompanhado de algum refrão simples ou sugestão de performance que convida ao riso, à troca e faz o espaço-tempo virar carnaval. Tecnologia do carnaval, portanto, não é um objeto, mas uma forma de ação com esse objeto. Olhando de longe, pode-se pensar que esse estado é fruto da alcoolização. Mas é comum que o estado de carnaval se instale logo cedo, antes mesmo de começar a beber. A alegria da brincadeira é muito clara no folião que vai

para abertura do galo da madrugada ou que chega cedo com sua fantasia no sítio histórico. O álcool é um complemento opcional a essa atitude. Simplesmente “encher a cara” não faz carnaval, o que não faz desconsiderar a importância da bebida para o estado a que se chega na festa.

### Fantasia participativas

Ir fantasiado para o carnaval aponta uma disposição. Genericamente falando, um desejo de compor uma festa diferenciada. Algumas são um convite ao riso e carregam elementos que apontam para duplos sentidos, alusões a desastres, situações chocantes do ano anterior, protestos. E se você está fantasiado, é sempre possível que alguém interaja como se diante do personagem com o qual se fantasiou. Esse clima de jogo depende de uma receptividade, muitas vezes conquistada pela insistência, quando defrontado com alguém que ainda não se disponibilizou realmente para o carnaval.

Eu não sei que amor é esse. Ficar no sol quente, andando e rindo dos outros... parece impossível se divertir assim, só vivendo mesmo. Eu acho generoso pensar numa fantasia para o outro rir, brincar. Disposição pro outro<sup>63</sup>.

Reconheço uma grande generosidade nisso. As fantasias ajudam a demarcar a diferença entre o cotidiano e o carnaval. Muitas vezes trazendo situações difíceis do cotidiano, como desastres, disputas políticas, fatos curiosos, para serem mote das brincadeiras. Quando há poucas fantasias inventivas, mais difícil é se estabelecer o clima carnavalesco. O clima de vontade de troca, de riso, de encontro, de perda de tempo.

Mas algumas fantasias fazem muito mais que isso. Elas são convites ao encontro, à interação. Essas fantasias são mais propriamente um chamado para brincar junto: Para entrar no mosquiteiro, deitar no colchão, apertar um botão, entrar numa moldura como se uma foto fosse ser tirada, dar entrevista para uma câmera de papelão. Cada interação é um modo de ampliar a atitude de carnaval e permitir a

---

<sup>63</sup> Diário da imersão no carnaval.

diversão. As fantasias convidam à possibilidade de ver, de repente, a atitude interna das pessoas ser transformada, de exercitar essa potência de transformação.



Figura 24 Saia da Toca, performance e fantasia carnaval 2017. Foto: Toni Braga

Figura 25 Foliões fantasiados no Galo da Madrugada, 2016.

Na concentração do bloco “Enquanto isso na sala de Justiça”, pessoas fantasiadas com máscaras Mexicanas armam um ringue de luta livre. O “mutcha luta” é organizado por um grupo de amigos, mas qualquer um pode entrar para “fingir” que está lutando.

#### Acompanhar orquestras

Parte fundamental desse carnaval são as agremiações carnavalescas. A dedicação que cada indivíduo dispõe a seu grupo é um fenômeno em si, que repercute na promoção do carnaval. Seguir uma orquestra de frevo também diferencia este carnaval, seja um grande clube, uma pequena troça ou uma simples orquestra itinerante.

As orquestras pedestres são uma tecnologia do carnaval. Entendo que se colocar em marcha com uma pequena multidão condensada, permitindo o som do frevo impulsionar o corpo, promove uma constante transformação de estado. É

simples assim: uma insistência na assimilação dessa energia térmica, dinâmica, sonora, alternando pequenos saltos, trejeitos dançados, trocas de olhares, abraços ao encontro de algum conhecido. A orquestra de frevo com sua música enérgica possibilita muitos elementos dinâmicos para manter o ritmo e variar nele. Estar em marcha já é uma forma de dançar, e deixar-se chacoalhar em sintonia com as variações da música amplia o estado de festa.



Figura 26 Orquestra do Maestro Oséias na TCM Zebra. Olinda, 2016. Foto: Lilian Graça.

O carnaval, esse tempo alongado sem compromisso, sem necessidade de reflexão, cria um estado mais focado nas sensações físicas, exigindo do corpo ação e atenção. Gasto e produção de energia. Para quem está bebendo, o esforço tem o mérito de regular o efeito do álcool, o que gera diferentes estados de embriaguez e a prolongação da festa. Quem bebe sem gastar energia, termina passando mal e encerrando a folia.

Também, dependendo da música tocada, cria-se dinâmicas mais animadas, com momentos de pulos frenéticos e algazaras. A centenária “Vassourinhas” tem esse efeito. Entre as músicas mais recentes “Tirar coco” promove um grande rebuliço, como descrevi no diário de campo:

Cruzamos com uma troça, com cara de fim de festa, mas muito animada. Ficamos juntos dançando e caminhando. De repente toca “Eu quero me trepar num pé de coco”. Na hora do refrão vira uma

euforia, as pessoas jogam cerveja pra cima e rodam camisas, pulando e girando. É muito divertido. Me sinto criança.

Em alguns trechos do percurso o espaço diminui ou o tumulto aumenta. É preciso relaxar, ser espremido, levitado, se proteger sem perder a alegria.

Foi assim que entramos no redemoinho de gente entre os Quatro Cantos e a Rua 13 de maio. O fluxo de pessoas em todas as direções torna-nos a mercê do conjunto imprevisível. Ambulantes com carro de mão completam o cenário de caos. Tentando andar para a frente demos duas voltas em torno de nós, avançando alguns centímetros. Estou preocupada com minha amiga, mas em verdade, por dentro, me divirto com essa sensação de risco, espremito e levitação que conheço e gosto.

Há uma grande diferença quando esta situação é encarada sem estar seguindo uma orquestra. Quando, por exemplo, há uma acúmulo de pessoas paradas nas ruas, e outras andando em direções diferentes sem direcionamento claro e sem música. Mesmo pra quem está acostumado com o empurra-empurra de Olinda esta não é uma situação agradável ou desejável. E acontece com frequência nos Quatro-cantos, na rua 13 de maio e em frente ao Mercado da Ribeira. As orquestras pedestres são o que fazem o aperto valer a pena.

Mesmo assim, quando há muitas pessoas que não “entendem” o funcionamento desse carnaval, o cortejo pode se tornar um transtorno. Trago uma memória de 2016:

Difícil dançar na Prudente de Moraes. Muitas pessoas na rua parecem indiferentes à troça e à orquestra. Não querem sair da rua e isso me deixa chateada, tira energia. Não entendo quando foi que se construiu esse alheamento que torna uma chatisse brincar o carnaval. Um cara queria ficar no meio da orquestra e empurrava a gente como se não devêssemos estar ali, ao lado dos músicos. Um outro queria atravessar para o outro lado da rua e eu expliquei que se ele esperasse um pouco parado, rapidamente a troça passaria e ele atravessaria para pegar sua cerveja. Fico impressionada com essa falta de noção e informação sobre brincar carnaval. Percebo que recebi essas informações de forma tão natural que achava que todos deviam saber como respeitar as agremiações e se proteger.

O que vem acontecendo é que muitas agremiações começam a desviar desses lugares e levar o cortejo para ruas paralelas, onde as orquestras são respeitadas e apreciadas.

## Cantar Junto

No percurso da Troça ou do Clube, atrás da orquestra, momentos memoráveis acontecem ao cantar os frevos canções e os hinos das troças. Mesmo para quem adora o bom frevo de rua<sup>64</sup> tocado sob a acústica das Ladeiras e seus casarões, cantar os frevos traz sensações especiais. Saber as letras e cantá-las é como reencontrar os vários momentos de vários carnavais já vividos. Para mim, momentos com a família na infância, com amigos descobrindo nuances de liberdade e sexualidade, namoros ou estados de pura alegria, podem ser reavivados ao mesmo tempo por uma só canção. Muitos carnavais e o momento presente, já virando memória pro próximo ano.

Na troça A Zebra, em 2016, de repente me vi profundamente comovida. Era uma troça com pouquíssimas pessoas conhecidas e elas estavam engajadas, fervorosas, dançando e cantando. Tocou uma música que adoro e de repente vi que muitos ao meu redor cantavam com muita emoção também. Trocamos olhares que pareciam afirmar “conheço essa também, que bom que você sabe cantar”. Assim o foi para mim e isso me deixou comovida, com olhos marejados e sorriso no rosto. Apenas lembrar dessa situação me comove, como tantas outras já vividas.

Algumas músicas têm efeito liberador. Pela energia da letra/melodia jogamos com força o ar de dentro para fora até acabar o ar, como “Morena tropicana eu quero teu sabor, ÔÔÔ Ô!” outras fazem o som vibrar muito por dentro e o corpo virar pipoca, como a parte instrumental do Hino do Ceroula, que é solfejada assim: “pópópópóó, pororó pororó, pororó pororó, pororó pororóóó, pó”. A variação dinâmica dos frevos-canção faz alternar essas intenções e forças na expressividade das letras.

A sensação de fazer parte de uma massa, maior que o indivíduo que canta e pula junto, é revigorante, apesar de cansativo. Variamos entre indivíduo e massa, recebendo e doando nossos corpos à situação de carnaval.

É nesse sentido que as fantasias, as troças, as orquestras e as músicas podem ser entendidas como tecnologias para estar junto de uma forma que pode ser extremamente exigente e revigorante. Assim, conformam este carnaval, como

---

<sup>64</sup> O frevo de rua é apenas orquestrado, não possuindo letras, os frevos com letra são chamados Frevo canção. Há ainda o gênero cantado Frevo de Bloco, psra orquestras de pau e corda.

constituído principalmente de vontade de participação, tecnologias para estar junto, inclusão total do corpo (organismo de sensibilidade, racionalidade, emotividade, animalidade encarnadas), abraço ao aleatório. Planejamento prévio mínimo para permitir-se deixar levar e seguir o próprio ritmo coletivamente criado.

Os motivos para existência do carnaval são muito mais físicos e espirituais do que racionais. Se certas intensidades não podem ser vividas no cotidiano, o carnaval é a configuração para essa necessidade orgânica ser direcionada positivamente, tanto para o organismo quanto para a comunidade.

São intensidades que geram prazer e desejo de continuidade. Assim, por mais que haja cansaço físico, a certeza de que a quarta-feira irá chegar impulsiona o corpo pra novo ciclo de farra. A cada dia sem hora para acabar. E quando a quarta-feira chega, o organismo ainda aguenta um pouco mais, se possível. Como vivencio nesse relato:

É incrível essa coisa de você relaxar com o que você é, com o que você tem, primeiramente se aceitar. A gente chegou de manhã e eu deitei e disse “eu não vou pro Bacalhau” (Bacalhau do Batata, Troça de garçons na quarta-feira pela manhã). “Não tem pra quê, o carnaval foi ótimo”. Acordo com o pessoal se arrumando e digo pra mim mesma: “não tem sentido sair” e mantenho os olhos fechados. De repente, sinto uma energia e me levanto, “por que não? É o último frevo do carnaval pra mim...”. Parecia que estava nova, começando a festa. Andando sem dor, andando feliz. Saí do jeito que estava, peguei a chave da casa de meu irmão e fui subindo a ladeira. Quem encontro? A Troça O Bacalhau do Batata.

Essa composição, ao longo de quatro dias, produz efeito catalizador e renovador. Bem como reafirma laços culturais, que podem se dar em níveis comunitários e familiares. Após o carnaval, o descanso é necessário. Para isso existe a quarta-feira de cinzas e o resguardo da quaresma. Mas essas tradições estão sendo desprezadas, esticando festas carnavalescas cada vez mais longe do período dos quatro dias. Eu compreendo, pois

É impressionante essa vontade de sair pra brincar. Ela não acaba nunca, mesmo. Se eu não tivesse que voltar pra João Pessoa, eu ficaria brincando e ia ser massa também.

Outra tecnologia do carnaval é sua dança. O Passo do frevo. Fazer o passo, marcar o passo, dançar o frevo. A esta, dedico um olhar mais detalhado sobre como na própria dança, uma renovação energética e uma disposição para vida se constrói.



O passista folião marca sua presença como uma intervenção no meio do carnaval. Com movimentos ágeis e fortes, em coordenações inusitadas, ele instala um possível, arreбата, gera aplausos e volta a se misturar na multidão.

#### Fazer o Passo - A dança do frevo numa leitura energética

Como apresentado no início deste ensaio, é possível brincar um ótimo carnaval sem desenvolver o Passo. Pequenas variações na marcha, uns saltos soltos e o próprio empurra-empurra do carnaval já promovem uma experiência bastante satisfatória de frevo.

Mas para o passista, a experiência energética do carnaval vem turbinada pela adição de esforços variados e muita liberação de serotonina natural no organismo. Talvez pela vontade de manter-se em forma para a próxima dança, talvez pela satisfação produzida por esses hormônios promovidos pelo movimento, a maioria dos Brincantes das Ladeiras não se embriagam.

Para os que consomem, o álcool é apenas “para calibrar”, no sentido de criar uma pressão ideal, ou “aquecer” o corpo, provocando sensação de relaxamento e potência que poderia ser obtida num aquecimento físico<sup>65</sup>. O que significa uns goles de cerveja, batida com vodca ou cachaça. Nada aproximado das festas Baco que de alguma forma inspiram uma alcoolização constante como parte fundamental do carnaval ainda hoje.

No entanto, o Passo e a vontade de fazer o passo impulsiona o corpo para se manter aceso e disposto ao longo do exaustivo roteiro. Por isso, proponho pensar a dança do frevo como uma prática energética. Essa proposição não deseja substituir tantas outras formas de olhar e viver o frevo, mas complementar a partir de minha experiência, com um olhar voltado para as alterações do corpo pessoal e atenção somática.

O elemento do Ebulição que ajuda a pensar o passo como uma configuração de energia é o que acontece entre os diferentes tremores realizados. Conduzidos por uma ativação de movimentos involuntários, que nomeei Frequência Tremor, os

---

<sup>65</sup> Cláudio Ramos me explica que atrapalha a realização dos movimentos e por isso prefere beber ao final do ciclo de festa.

tremores levam à construção de movimentos inesperados que se diferenciam dos tremores em suas qualidades dinâmicas<sup>66</sup>.



Figura 27 Maria Flor no passo Ferrolho. Foto: Valéria Vicente.



Figura 28 Cláudio Ramos no passo Saca Rolha. Foto: Valéria Vicente.

Tento compreender a lógica disso, mas ainda não é visível para mim, como, a partir de um tremor numa parte específica do corpo, de repente sou lançada para frente num salto, ou dobrada num impulso para frente. Algumas vezes meus braços se abrem e ondulam desde a escápula, noutra os pés socam o chão ritmadamente. Alguns são movimentos que podem ser relacionados à forma de movimentos tradicionalizados, a passos que constituem repertório de diferentes danças.

A reincidência dessas configurações de movimento que nascem de um estado vibracional, me leva a ler o passo - movimentos convencionalizados de diferentes danças - como uma configuração energética compartilhada e tradicionalizada. Essa compreensão me ajuda a aprofundar uma outra que costumo usar em aula e constitui uma célula do espetáculo *Re/In-flexão*: “Eu respeito muito o passo do frevo, cada passo. O passo é o começo, o caminho e o fim reunidos num só momento”.

---

<sup>66</sup> Dedico atenção a esse fenômeno no Ensaio sobre Ebulição e Ensaio Frequências Somáticas.

Essa afirmação vem da compreensão de que aprender os passos é o ponto inicial de acesso a uma determinada dança. Mas a dança não se resume ao passo, ela é um artefato cultural moldável e permanente, repleta de informações culturais, simbólicas e imateriais. Nesse sentido, fazer o passo, repeti-lo, atualizá-lo assimilando a própria corporalidade ao gesto, é o caminho de tornar o gesto parte da própria corporalidade e assim vivenciar a dança, sem preocupações básicas (de coordenação, de entendimento de relação com a música, de manipulação do figurino ou adereço) que a integram. E, quando isso acontece, o passo tornado dança é um acesso ao conjunto de forças que o compõem, à energia vibracional que o constitui. Dançado como um fim em si mesmo, o Passo é a pessoa em conexão energética com a cultura daquela dança. A pessoa vivencia e torna visível a energia culturalmente organizada como dança.

Nesse sentido energia reúne toda sua polissemia: modo de organização do movimento (LABAN, 1978), energia cinestésica (REYNOLDS, 2007), que produz energia cinética e mobiliza energia vital (Qi) como um fluxo de troca com o espaço e elementos do ambiente, como apresento a seguir.

A palavra energia é usada para muitas funções e nomeia coisas e experiências que mantêm semelhanças e diferenças entre si. Ao mesmo tempo em que a física desenvolve abordagens práticas de armazenamento e distribuição dos conceitos mecânicos de energia, conceitos de energia de filosofias e práticas orientais são difundidas pelo ocidente e influenciam as formas de compreender e utilizar o termo, tanto nas artes quanto na vida cotidiana. Notavelmente, ao longo do século XX, é usada para nomear diversas experiências físicas no âmbito das artes performáticas, a exemplo dos expoentes da dança moderna Alemã e Americana e da Antropologia teatral.

Etimologicamente, a palavra “energia” vem do grego, em (em) ergon (trabalho), e pode ser definido como “capacidade de realizar trabalho”. Na física mecânica Energia define o resultado do trabalho e pode ser dividida em categorias conforme suas qualidades específicas. Cotidianamente temos contato com energia elétrica, térmica e nosso corpo se mantém vivo também através da produção de energia química advinda do processamento dos alimentos, além de sentirmos o calor (energia térmica) produzido pelo esforço muscular e cardiovascular. Esta acepção é a mais facilmente compreendida por ser verificada com medições

científicas e sua ação ser facilmente perceptível no cotidiano. Pelo desenvolvimento científico e industrial essas formas de energia são armazenadas, vendidas e distribuídas para consumo. Segundo os princípios de funcionamento da energia, denominada leis da termodinâmica, a energia nunca se produz nem se esgota, sempre se transforma, o que reflete a ideia de existência de “uma única força indestrutível na raiz de todos os fenômenos naturais” (BUSCUSSI, 2006, p.13).

Já na física quântica, energia e matéria são descritas como intercambiáveis (energia é igual a massa x aceleração ao quadrado) e, em nível microscópico apresenta-se de forma diversa, relativizando conceitos como espaço, tempo, previsibilidade.

Apesar de não totalmente equivalentes, a abordagem quântica é comumente usada para aproximar a visão ocidental do conceito de Qi, na cultura budista e medicina chinesa. Nestas, energia, conhecida como Qi ou Chi, é considerada tão evidente e ativa no organismo quanto a matéria. Nesta compreensão e nas práticas dela decorrentes, através da manipulação de energias que compõem o corpo humano é possível promover um bem-estar físico e espiritual.

Utilizarei os termos organizados pela atriz Alice Curi (2013) para resumir o conceito de Qi<sup>67</sup>. Curi estudou o taoísmo como fonte de princípios que orientaram a pesquisa artística para a construção de um espetáculo, tendo o Chi Kung como uma das matrizes de investigação. Em sua tese de doutorado em Artes Cênicas, ela apresenta os elementos da filosofia e prática taoísta. De acordo com ela,

Traduzido comumente por energia, chi assume tanto aspectos materiais como imateriais, e sentidos vários como energia vital, fluido, ar, atmosfera, respiração, éter, essência, espírito, vapor, coração, sentimentos, emoções, tempero, cuidado, disposição, sabor, sopro, alma, odores, pneuma, etc (CURI, 2013, p.28)

Sendo, portanto, um termo que agrega muitos significados. Ainda segundo a revisão de Curi, “Chi pode assumir características de energia fluida, ora de energia condensada, quando pode causar bloqueios nos canais de energia do corpo”. (CURI, 2013, p. 35-36).

---

<sup>67</sup> Para uma compreensão dessa energia fiz a formação em Reike I. A formação foi focada na prática de condução do fluxo de energia pelas mãos, trazendo uma compreensão experiencial.

A percepção e a capacidade de regulação de chi são atribuídas ao corpo sutil (...) e para os chineses, o corpo sutil está relacionado à cartografia energética que estes identificam no corpo: pontos, meridianos, centros de energia, e suas inter-relações entre si e com o meio. (CURI, 2013, p. 36)

Quem primeiro assinalou a qualidade energética do frevo foi o Mestre Nascimento do Passo quando criou os 10 mandamentos do frevo. O décimo mandamento é “Quem dança o frevo tem vida longa. Aprender a dança-lo é aprender a ter mais energia” (apud OLIVEIRA, 1993, p. 89). Mas foi o professor gaúcho Jorge Marino que se dedicou a oferecer uma visão mais completa de como essa produção de energia se dá, nos termos da medicina chinesa.

De acordo com Goretti Rocha Oliveira, Jorge Marino de Araújo, membro fundador da Federação Nacional de Medicinas Alternativas Naturais, foi aluno do mestre Nascimento do Passo e estruturou um curso chamado Frevoterapia, na década de 1980.

Em seus cursos, Jorge Marino avaliava o estado energético dos seus alunos, antes e depois da aula, utilizando aparelhos de sua área. Ainda de acordo com Marino, a música do frevo “atua positivamente no centro de força umbilical, que é responsável pelo nosso equilíbrio psíquico.”

O frevo tem o poder de aumentar a autoconfiança, abrandar o instinto de agressividade, tornar a pessoa mais ágil do ponto de vista físico, mais alegre e descontraída (MARINO apud OLIVEIRA, 1993, p. 91)

Sua visão demonstra o grande entusiasmo desse profissional gaúcho que é responsável pela formação de algumas gerações de passistas no Distrito Federal. Aos 71 anos, com saúde e animação, ele é considerado a evidência viva de que sua teoria tem efetividade. Atualmente seu curso de frevo chama-se Frevo-relax e conta com elementos de outros ritmos da cultura popular.

De acordo com Marino, a estrutura dos passos proporciona a ação dos dois hemisférios cerebrais. Transcrevo a citação extraída de uma publicação de 1989:

Se você observar bem, verá que o dançarino de frevo cruza os membros superiores em oposição aos inferiores. Isto quer dizer que quando jogamos o pé direito para um lado, a mão esquerda cruza na frente do corpo no sentido oposto, e a direita é jogada para trás. Desta forma, exercita-se a energia dos dois hemisférios cerebrais e a sua porção comum. Portanto, temos assim um perfeito equilíbrio

energético das três partes que comandam o corpo humano: o lado direito da intuição e criatividade; o lado esquerdo, da lógica e da racionalidade, e a zona comum que age com concretizador. (MARINO, apud OLIVEIRA, 1993, p. 90-91)

Segundo ele, o frevo pernambucano é capaz de proporcionar um equilíbrio perfeito entre todos os níveis energéticos do homem, trazendo harmonia entre o fluxo de energia telúrica e cósmica (Oliveira, 1993, p. 90). Professor de radiestesia, ele analisa que na dança do frevo ondas energéticas “giram no mesmo sentido dos chakras” o que promoveria a troca de energia com energias do ambiente. Neste caso, o frevo geraria um equilíbrio entre energias vinda da terra e do universo, através da mobilização desses centros energéticos.

como o movimento dos braços do passista também faz girar o tórax, a energia dos centros de força do plexo solar e a dos centros de sustentação, nas costas ficam fortalecidas. (MARINO, apud OLIVEIRA, 1993, p. 91)

O meu conhecimento somático de ativação de chakras me leva a concordar com a abordagem de Marino. A percepção desses fluxos é ampliada pela atenção intencional, e cabe ressaltar, é uma análise a partir de um referencial exterior à cultura do frevo, assim como a análise Labaniana.

Eu experimento as torções do frevo como ativadores da circulação de energia. Em uma prática que desenvolvi para fins de preparação para ensaio, eu realizo torções presentes nos passos de frevo como ativadores dessa energia. Por exemplo, passos como parafuso e ferrolho, que deslocam o centro de gravidade, ajudam a ativar o chacra umbilical; movimentos como bico de papagaio e abre alas, que movimentam o tórax e braços, ativam os chakras do estômago e coração. Em ambos, o movimento da cabeça, sempre em oposição ao tronco, ativa a região da garganta (chacra laríngeo). Os pequenos saltos ativam suavemente o chacra básico na pélvis e o topo da cabeça. Os saltos agachados solicitam tensão muscular na pélvis e no abdômen, aumentando a ativação dos chakras dessas regiões e os momentos de suspensão ativam o topo da cabeça. Dançando frevo há uma variação constante entre essas formas de ativação dos centros energéticos do corpo e a aceleração dos movimentos amplia essa ativação. E assim, as variações dinâmicas atuam como modulações de energia.

Os movimentos amplos de braços e pernas são como pás de moinho, gerando ativação cardiovascular, aumentando calor e fluxo sanguíneo. Tanto esforço pode ser exaustivo se não houver o jogo de desequilíbrio como fonte constante de alegria. Cada três minutos de frevo equivale ao gasto calórico de correr à velocidade de 18 km por hora (OLIVEIRA, 1997 apud OLIVEIRA, 2017). Ou seja, fazer o passo afeta consideravelmente a respiração, a exigência cardiovascular e o consumo de energia metabolizada pelo organismo. Porém a alternância dos passos tem um efeito muito importante na variação dos centros de movimento, organização da coordenação e variação do fluxo, gestão do cansaço.

### **5.2.1 Dança como mobilização de energia**

Nos estudos do professor e teórico da dança Rudolf Laban o conceito de Energia carrega duas acepções. Na primeira é uma característica do movimento, a resultante das qualidades Expressivas, e desenvolvida por ser atualizadores como Expressividade e Esforço<sup>68</sup>; e na segunda é um fluido universal, presente na natureza, do qual o ser humano também se constitui e pode sentir fluir através do movimento.

Na análise de Ciane Fernandes (2006), é possível “identificar os conceitos de energia em todos os termos utilizados em LMA, inclusive e além da categoria Expressividade” (FERNANDES, 2006, P.119) Em sua leitura sobre a Análise Laban/Bartenieff em Movimento (LMA)

Em LMA, este chi ou energia é denominado Fluxo, determinado pelo movimento dos líquidos corporais (Forma Fluida) e conectando Corpo – Expressividade – Forma – Espaço. (FERNANDES, 2006, p. 320)

Energia é o modo como o movimento se estrutura no corpo humano e o efeito desse modo na percepção de si, por isso Dee Reynolds (2007) salienta uma diferença fundamental para o entendimento do termo energia na dança como diferente dos conceitos da física clássica. Energia cinestésica, em contraste à

---

<sup>68</sup> O termo esforço produz a falsa compreensão de que há um gasto excessivo ou difícil, por isso evitarei seu uso, optando por Energia ou Expressividade.

energia cinética refere à energia como é experienciada por um sujeito. Portanto, sua forma de lidar com o conceito de energia se dá em termos de seu uso pelo agente ou espectador do movimento na dança e teatro.

Essa “energia” é cinestésica como oposto à cinética. Ambos termos são etimologicamente relacionados ao movimento (grego Kinei, mover). No entanto, energia cinética pode ser quantificada em descrições científicas e inscrita em objetos inanimados em movimento, os quais não experienciam o movimento. (REYNOLDS, 2007, p.4)<sup>69</sup>

O termo energia cinestésica coloca em primeiro plano a experiência do movimento e da pausa, e em geral será trazido pela minha experiência. Apesar de seu estudo ser voltado para conectar as qualidades energéticas dos movimentos, às ideias de seus contextos, em suas conclusões, ela afirma que os trabalhos que discutiu resistem a subordinar a energia para produção de objetivos quantificáveis (inclusive significados discursivos), e ao invés “celebra a dança ela mesma como fonte de energia, a qual eles renovam e intensificam.”<sup>70</sup> (REYNOLDS, 2007, p.208 – 209).

Os movimentos “intensificam sensação de vida como efeito material que é transmitido para o espectador sem cálculo de recuperação em sentidos codificáveis, abstraídos do corpo” (REYNOLDS, 2007, p.209)<sup>71</sup> e por isso não podem ser reduzidos a significados discursivos, apesar de poderem ser a estes relacionados.

Os usos inovadores de energia na dança podem curto-circuitar os habituais, inculturados padrões de esforço em um momento de *depensé* que interrompe a cadeia de significados e excede a contabilização da capacidade de comunicação discursiva.<sup>72</sup> (REYNOLDS, 2007, p. 208)

---

<sup>69</sup> Tradução da autora para o texto original: “This energy is ‘Kinesthetic’ as opposed to ‘kinetic’. Both terms are etymologically related to movement (Greek kinei, to move). However, Kinetic energy can be quantified in scientific descriptions and ascribed to inanimate objects in motion, which have no experience of movement.”

<sup>70</sup> Tradução da autora para o texto original: “(...) celebrate dance itself as a source of energy, which they renew and intensify”. (REYNOLDS, 2007, p.208 – 209)

<sup>71</sup> Tradução da autora para o texto original: “amplify and intensity sensations of ‘life’ as material effects that are transmitted to spectators without calculation of recuperation into codifiable meanings, abstracted from the body”. (REYNOLDS, 2007, p.209)

<sup>72</sup> Tradução da autora para o texto original: “The use of energy in *depensé*, which pits expenditure and loss against recuperation and profit, also resists recuperation of meaning and affirms instants of non-discursive communication” (REYNOLDS, 2007, p. 208)



Dessa forma, Reynolds afirma a importância do estudo da energia cinestésica como parte ainda pouco explorada da pesquisa em dança. Em seu doutorado Gorette Rocha (OLIVEIRA, 2017) apresenta uma análise coreológica do frevo. Para ela, o fluxo-livre prevalece no frevo, sendo que a “qualidade de energia é rápida e forte”.

Eu posso concordar que o sentido geral da dança do frevo envolva o Fluxo Livre, principalmente quando dançado despretensiosamente em relação a utilização do vocabulário tradicionalizado. Porém dois motivos me levam a propor que a análise de Expressividade (Esforço, Dinâmica ou Energia do Passo) se oriente não apenas para sua globalidade mas também para suas especificidades.

Primeiro, como a dança é construída a cada realização por uma relação direta com a música, dialogando ou aderindo a diferentes elementos dinâmicos desta, a forma de realização dos movimentos varia em sua dinâmica de acordo com essa relação. Segundo porque, apesar de uma tendência ao fluxo livre, o frevo tem a base rítmica constante a qual sempre se retorna. Inclusive, a maioria dos passos são construídos marcando ou o tempo ou o compasso musical. Há, portanto uma alternância constante entre o fluxo livre e contido<sup>73</sup>.

Como exemplo apresentarei uma abordagem de energia cinestésica de alguns movimentos tradicionalizados. Nascimento do Passo apontou em entrevista a Gorette Oliveira (2017) que os movimentos tradicionais do Passo antes do processo de escolarização eram poucos: tesoura, saca-rolha, parafuso, dobradiça, chã de barriguiinha. Analisarei estes que emergem nessa virada de século, a partir do que hoje nomeamos com esses termos. Nesses movimentos, o vai e vem é parte de um modo de viver um aqui e agora que é ao mesmo tempo passado e futuro, lá e cá. Experiências de instabilidade, com molejo, sacolejo e afirmação. Cada passo com sua energia criando um modo de reconhecer a própria liberdade e os limites da autonomia.

---

<sup>73</sup> Conforme apontado pela prof. Ciane Fernandes (FERNANDES, 2010), o uso do Perfil de Análise Kastenberg, ao proporcionar uma percepção mais complexa das flutuações de fluxo permitiriam uma análise aprofundada. Discípula de Laban, Kastenberg desenvolveu uma estrutura de combinação de fatores de movimento e atividades neurológicas básicas que evidenciam a necessidade de combinação de formas de leitura da Expressividade/Esforço.



*Figura 29 Mestre Wilson fazendo o passo Dobradiça.*

**Dobradiça** é um movimento realizado frontalmente, através das dobras possíveis das articulações. Colocando o peso nas pontas dos pés, os joelhos dobram-se e o troco pende para trás desde o quadril. Esta “pose” composta por duas flexões é um momento do movimento. O outro momento se realiza pela extensão das articulações de pés e pernas e flexão do quadril. Parte do peso do corpo passa para o calcanhar, estica-se o joelho e o tronco dobra-se para frente construindo uma posição de frágil equilíbrio, ao que os braços organicamente respondem se abrindo e levantando.

A dobradiça é realizada em tempo acelerado, geralmente acompanhando pontuações da música. Realizado com velocidade, a sensação é de solavancos. Realizado de forma sustentada, cada “pose” traz uma sensação diferente. A dobra nas pontas dos pés traz uma sensação jocosa de dismantelo, com o peso nos calcanhares o corpo estica-se em busca de apoio no ar e há uma sensação de perigo de queda.

O tônus não é realizado com peso muito forte. Na verdade, quanto mais hábil nessa coordenação motora menos se exige força muscular. Esta fica localizada nas musculaturas de sustentação, no caso, abdômen e coxas. A variação do fator peso fica a cargo da escolha do passista, da qual resulta sua expressividade. Por exemplo, a dobradiça pode ser realizada como ação de chacoalhar (espaço direto, peso leve, tempo acelerado) ou de socar (espaço direto, peso forte, tempo acelerado), em fluxo mais livre ou em estacato (criando pausas maiores entre os

movimentos). As sensações dessas Energias remeterão a um Sacolejo, um Supapo ou uma suspensão.



Figura 30 Mainee Ingrid fazendo o Parafuso e apertando a porca. Foto: Valéria Vicente.

**Parafuso** se organiza com uma perna cruzada na frente da outra com joelhos dobrados. Apenas um pé apoia o peso do corpo, o outro pé toca o chão com a parte de cima, conhecida como peito do pé, oposta a outra parte conhecida como planta do pé. O movimento consiste em brincar de transferir o peso de um pé para o outro, o que faz o corpo torcer e retorcer. A imagem de um parafuso enroscando e desenroscando é bastante evocativa do percurso formal que o corpo desenvolve. A pessoa experimenta uma dinâmica instável sem cair. A relação espacial é tridimensional pois todos os planos são ocupados ao mesmo tempo. O centro do corpo varia de uma diagonal para outra, mas o tronco se mantém numa orientação para frente. Nesse movimento eu posso experimentar níveis de instabilidade possíveis, deslocando mais ou menos o quadril lateralmente e níveis de flexibilidade, dobrando ou esticando os joelhos. Esses deslocamentos de peso provocam em mim uma alegria pueril.



Figura 31 Francis Souza fazendo o passo Tesoura. Foto: Valéria Vicente

O movimento da **tesoura** está mais formalmente ligado à estrutura da capoeira. Pode ser lido como duas gingas intervaladas por um pequeno salto abraçando o corpo. Seguindo o pulso da música é uma ginga extremamente acelerada em relação a como praticada na capoeira. Na capoeira, a ginga mantém a posição frontal, no frevo cada ginga é feita na direção oposta e para isso, o movimento de perna ao invés de voltar para frente (na posição de base paralela), cruza por trás da outra perna fazendo o corpo girar. Assim o corpo dobra-se para frente, a cada vez para uma direção diferente, num abraço a si mesmo e abre-se expandindo os braços e pernas. A passagem de um momento de abertura para outro funciona como um salto rasteiro para a posição das pernas dobradas e cruzadas e braços cruzados na frente do tronco. Expansão e contração ampliam o espaço da minha cinesfera. O equilíbrio precário da ginga é firme. O espaço é sentido como circular, tridimensional, devido às variações de ocupação. Sensação de potência, força, flexibilidade, alerta. Provoca uma atenção multifocal.

Com estes exemplos, vê-se que cada passo tem uma estrutura formal que indica um direcionamento espacial. Dependendo desta estrutura e direcionamento há uma predominância de Dinâmica.

Assim como a música, o passo e a forma de fazê-los envolvem uma multiplicidade. Cada passo é, ao mesmo tempo, único e múltiplo. Três camadas de percussão – o bombo em ritmo binário, o caixa cheio de repiques e o pandeiro com inúmeras variações; um naipe de metais que desenvolvem uma linha melódica e um naipe de palhetas que responde à primeira melodia com outra lógica. É como se a cada quatro compassos um discurso diferente fosse emitido por sobre a base percussivas complexa. A música desses metais e palhetas são rítmico-melódicas e, portanto, criam pontuações e paragens que constroem o ritmo sincopado característico do frevo.<sup>74</sup>

Um dos motivos que Goretti Oliveira atribui ao contágio dessa música, relatado pelos assistas e pesquisadores, advém do ritmo “motor sincopado” pois “os ritmos sincopados sempre instigam o envolvimento entusiasmado do corpo” (BARTTENIEFF e LEWIS, 1997, p. 71 apud OLIVEIRA, 2017).

O passista como ser livre, usufruidor da condição de liberdade, responde a seu contágio a seu bel prazer, compondo uma dinâmica própria a partir dessas

---

<sup>74</sup> Esta é uma visão experiencial da música e não se refere aos conceitos musicais.

dinâmicas<sup>75</sup>. Essa característica, que fez o frevo ser considerado “a dança mais arbitrária que existe” (OLIVEIRA, 1985), parece ter se diluído ao longo do processo de sistematização dos movimentos tradicionais e da criação de novos. Mesmo assim, um olhar apurado verá que mesmo em escolas que privilegiam dançar no pulso, vez por outra os movimentos “seguem” as dinâmicas e acentuações dos instrumentos melódicos.

Eu vivo o frevo como uma dança de alternância e irregularidade dentro de uma estrutura com regularidade. As formas do movimento alternam-se entre abrir e fechar, esticar e encolher, torções para direita e para a esquerda, torções entre a parte superior e inferior que vão e voltam (torcem e retorcem), agachamentos e saltos, encolher e esticar, pois grande parte dos passos é composto por dois movimentos – a ida e a volta.

Se cada pessoa, ao ressoar fisicamente a afetação do frevo no seu corpo, se torna passista, o passo em primeira análise é a materialização dessa afetação. O passo é corpo energeticamente modificado através de uma dinâmica específica. Ao se aproximar dessa energia através do passo a pessoa ativa um complexo de sensações que não apenas lhe são próprias, mas que estão sendo construídas naquele momento. O corpo pessoal (físico, energético, cognitivo), ativado pela vibração do movimento sente a si. Então, o significado atribuído será desse momento singular, de uma pessoa singular, num momento singular, porém direcionado pela estrutura que o passo trás enquanto organização possível.

É na combinação com a música que se encontra as energias potenciais de cada passo. O acontecimento do Passo junto às orquestras de frevo constitui um momento em que essas energias são mobilizadas e atualizadas. Posso relacionar esta dinâmica com a compreensão de Renata Lima sobre o estado Liminar e Jogo que observa na capoeira e samba de roda:

o estado de jogo, promovido, pela relação paidia e ludus, isto é, a entrega e envolvimento potencial do brincante estimulada ou mesmo propiciada pela estrutura do evento, a saber – a musicalidade, as relações de jogo e as matrizes corporais. Nesse contexto, a paidia diz respeito à disponibilidade do brincante de se envolver com o evento de forma espontânea, com abertura para que as

---

<sup>75</sup> Devo a Jafelis Nascimento esta compreensão do passista como mais um instrumentista, redesenhando a música, através do Passo.

corporeidades próprias da capoeira angola e dos sambas de umbigada se atualizem. (SILVA, 2010, p.98)

É nesse sentido que fazer o passo se distancia da compreensão de execução de movimentos e se coloca como um meio de ativação das fontes de energias coletivas e individuais ao mesmo tempo.

O que pode ser também compreendido na afirmação de Wilson Aguiar que costuma dizer que com o frevo ele pratica a felicidade: "No frevo é que eu consigo exprimir toda a minha alegria. Naquele momento em que estou fazendo o passo, é o êxtase, é o cume do meu estado mental. Ali, eu estou no plano intermediário entre a alegria e a felicidade". Na compreensão do passista Ferreirinha, criador do projeto Frevosofia, "Apesar da exibição, eu danço para meu regozijo. Depois que comecei a tomar consciência do frevo, da riqueza que ele tem e do instrumento que ele é para intensificar meus impulsos vitais, tenho mais disposição, tranquilidade, percepção, equilíbrio" (FERREIRINHA apud VICENTE, 2017).

Esta investigação me fez focalizar em como uma disposição corporal pode ser mobilizadora de diferentes dinâmicas energéticas. A leitura energética, a partir de um engajamento somático com o ambiente, pode ser vista como ferramenta para transformação da compreensão da dança do Frevo, e de sua prática, pois aponta para um modo de ativar o repertório tradicionalizado potencialmente libertador. Atualmente, quanto mais me conecto com os impulsos musicais do frevo mais me sinto conectada com as descrições do frevo no início do século. Um "esperneio no meio da rua" (OLIVEIRA, 1985, p.11), um desmantelo imprevisível que se faz e desfaz. O frevo, como uma prática da liberdade guia agora, mais amplamente, meu jeito de brincar carnaval.

### **5.2.2 Considerações Brincantes**

É difícil estabelecer o quanto há de pessoal ou coletivo neste ensaio sobre o carnaval. Se por um lado, condenso nele os 40 anos de carnaval em Olinda e Recife, por outro, o acompanhamento dos Brincantes das Ladeiras é definidor de vários pontos de vista ou de interesse. Além disso, a percepção de renovação psicofísica não chamou a atenção de muitos brincantes naquele ano. Apenas de

Wilson Aguiar que iniciou o carnaval com um quadro de Chicongonha grave (não conseguia levar a mão ao peito) e terminou dançando com toda sua habilidade restaurada, demonstrou nas conversas pós carnaval alguma relação com o tema renovação psicofísica. Isso me levou à clareza de que meu relato não poderia ser simplesmente estendido a todo o grupo nem assumir os diferentes lugares de fala que ocupam.

Mesmo assim, não poderia apagar a importância dos mesmos nas considerações que desenvolvi. Por isso, após a qualificação da tese, propus incorporar a este ensaio suas visões da perspectiva aqui apresentada.

Os integrantes do Grupo Brincantes das Ladeiras<sup>76</sup> receberam com alegria a possibilidade de ler o Ensaio sobre o Carnaval para contribuir com suas considerações e experiências próprias. Combinamos no ensaio de um novo trabalho do grupo, assim eu poderia fazer sugestões sobre o trabalho deles e eles sobre o meu. Todos receberam o ensaio, alguns leram todo, outros apenas uma parte, mas discutiríamos as questões a partir da experiência de cada um para que eu pudesse colocar ponderações à minha visão, quando necessário.

Na visão de Francis, o fato de eu ter escolhido o grupo revela que “o grupo inconscientemente tem esta vitamina” que eu procurava entender. Portanto, para ela, minha leitura do carnaval é diretamente ligada ao modo como o Grupo brinca.

Valéria sentia que o modo dos Brincantes brincar era diferente. Os brincantes são essa mistura: a gente tem o filósofo, o mecânico, o poeta, a atriz. Nós brincamos frevo e brincar é essa energia. Que é interrelação.

Wilson Aguiar concorda com a minha visão de que o frevo promove uma renovação da pessoa, com uma ressalva:

o frevo realmente é impressionante, agora quando ele é utilizado também como melhoria de qualidade de vida. Você não consegue fazer isso se a coisa não tiver sabor. Você tem que consumir aquilo gostando. Quando você está cem por cento no frevo significa que você tem condições de usar toda energia que você tem, sair no carnaval e brincar no Bacalhau do Batata e depois, às 6 horas da noite brincar nos Coveiros e no Bozinho.

---

<sup>76</sup> Participaram do encontro Cláudio Ramos, Dani, Duardo, Ferreirinha, Francis Souza, Mainee Ingrid, Maria Flor e Wilson Aguiar.

Apona, portanto, que a brincadeira do carnaval com frevo é bem mais extensa do que apresentado neste ensaio. Mainée Ingrid e Maria Flor trazem considerações sobre a questão da observação. Mari aponta que depois de ler a primeira parte do ensaio passou a observar essa questão de energia e concluiu que “se você vem observar vai perceber muita coisa que não percebe se você vem só brincar.”

E observei que você pode ser contaminado pelas energias do que acontece. Você é contaminado pelas energias dos grupos. Não é sobre ser feliz e triste. São as sensações vindas. Se você não reage, termina ficando pesado. E cabe a cada um lidar através do movimento para que tente reverter a energia que está tomando.

Maria Flor traz para a conversa a “relação de ver e ser vista”:

Eu me sinto mais livre em Olinda, e sei que estou sendo vista. Fisicamente, a minha energia se gasta mais em Olinda, eu me jogo mais. Se eu tiver triste, eu prefiro ir para Olinda, que vai ter aquela coisa de enlouquecer, o sol vai queimar o juízo. Mas se tiver mais cansada, é melhor ir pra Recife. Aqui em Olinda, por mais que você observe, se você dança você vai ser visto. E quando você recebe um elogio, vem uma energia que você não sabe de onde.

Um ponto interessante de discussão junto ao grupo foi o termo catalizador, citado na epígrafe do ensaio. Para Wilson a imagem de um catalizador, vindo da indústria automobilística, não parece uma metáfora adequada pois o catalizador retém as impurezas, portanto, estas ficam no catalizador. “No frevo não há essa retenção que o catalizador é”.

Já Ferreirinha entende que “o carnaval é um catalizador que separa a intenção de controle de uma sociedade para fazer fluir o sujeito sem essa moral. Quando eu me torno criança (no sentido Nietzscheano) eu sou eu mesmo, para viver o inconsciente guardado em mim”. Assim, o corpo como catalizador seria metáfora do próprio carnaval. Mas também da fantasia/performance Saia da Toca<sup>77</sup>:

a Saia da toca é um catalizador. Ela aponta a busca por sua individualização. Catalisa, joga na toca o eu social para que assumo seu eu individual. Esse momento que a pessoa pode ser aquilo que ela é no cerne, deixando a disciplina fora.

---

<sup>77</sup> Saia da Toca foi uma performance, primeira criação a partir da imersão no carnaval e que também usei como Fantasia no carnaval de 2017. Aponto essa criação no Ensaio sobre Ebulição.



Ferreirinha tem refletido sobre a filosofia de Nietzsche e o Passo. Transcrevo as relações que faz com a minha investigação:

Aumento dos impulsos vitais ou intensificação dos impulsos vitais, é isso com que Nietzsche se referem com o conceito: "a vida é vontade de poder" e nesse caso para sua tese poderia ser a afirmação de que o sistema frevo (o carnaval de um modo geral) é um instrumento de intensificação dos impulsos vitais que os pernambucanos sem ter consciência inventaram para viver melhor sua existência com força, apesar dos pesares.

Neste assunto é que Nietzsche também tem o conceito de um de seus aforismos: "o que não me mata me fortalece". É duro e dolorido o exercício de preparação para o frevo, mas fortalece e deixa a pessoa leve. Quem não quer enfrentar esse sacrifício jamais terá a leveza de um ser dançante. Quem também não se permite enfrentar a multidão das ladeiras com todas as contradições (a violência dos arrastões, os esfregões dos ruje-rujes) perde também o frevo rasgado, o frevo povão, o frevo de rua não domesticado. É aí que você intensifica sua força vital.

Wanderson Francisco apresenta a dúvida sobre o que seria o elemento catalizador, quando enuncia a pergunta elaborada em sua leitura: "Existe um ponto em comum que estabeleça essa relação de percepção energética?" Na sua compreensão, filtrar o ambiente significa "perceber que energia quer para si."

Esclareço na discussão que a percepção do corpo como catalisador do ambiente não se referiu diretamente ao frevo, mas à Frequência Tremor, do trabalho Ebulição, mas que a partir dela propus ler o carnaval com frevo a partir de uma noção energética. Duardo questiona se não seria melhor pensar com uma outra noção de "catalisador" que não a da mecânica. Na química orgânica "o catalisador é acelerador de partículas. Ele acelera a reação, não é um filtro."

Essa percepção é bem interessante porque retira o ponto de dúvida de Mestre Wilson, já que não há retenção "de impurezas". O catalisador é "uma substância que altera a velocidade de uma reação sem ser consumido, durante o processo".

Um elemento adicionado que provoca transformação e que se mistura temporariamente com os elementos em reação, reduzindo esforço e tornando a combinação de elementos mais rápida. Ao fim do processo, o catalisador se mantém íntegro e uma nova substância está criada.

Um catalisador diminui a energia necessária para início de reações químicas entre duas substâncias, podendo promover um mecanismo molecular diferente para

a reação, sem afetar a energia livre, ou seja, a energia interna do sistema somada a energia potencial de ser absolvida do ambiente.

Nesse caminho de compreensão, o movimento pode ser uma força catalítica com potencial de transformar relações e gerar transformações no seu Sistema, sem gasto de energia. Sendo este potencial o elo de ligação entre o Frevo e a Frequência Tremor, que exploro no Ensaio Sobre Ebulição e no Ensaio Frequências Somáticas.

Por fim, parafraseando um jargão do grupo, Wilson conclui. “Essa coisa de energia é muito abstrata, mas (como disse Mari) que existe, existe.”

## 6. ENSAIO SOBRE EBULIÇÃO



Figura 32 - Ebulição - Teatro Hermilo Borba Filho, 2018. Foto: Ju Brainer.

Este ensaio se dedica ao processo de criação do trabalho *Ebulição*, o qual é fruto da pesquisa *Errância Passista*, e do investimento na investigação de um tipo de tremor sutil que vivenciei após a imersão de campo no carnaval de Recife e Olinda, em 2016. Está dividido em percursos temáticos que abordam por caminhos diferentes o percurso criativo, técnico e intelectual de me tornar fluente no tremor, que significa encontrar um modo de ativação de tremores involuntários, e tornar essa fluência uma performance de dança.

Início apresentando o espetáculo *Ebulição*, em sua configuração na estreia em janeiro de 2018, através de análise do programa e depoimentos do público. Em seguida, percorro o processo de construção do *Ebulição*. No percurso seguinte adentro o processo de criação apresentando os movimentos físicos e intelectuais que direcionam as escolhas artísticas<sup>78</sup>; O próximo percurso traz aprofundamento técnico-expressivo para descrever a construção da *Frequência Tremor*. No último percurso teço uma reflexão sobre os aspectos políticos que vejo associados ao *Ebulição*, por sua dupla relação com minha trajetória de pesquisa e pela configuração histórica desta pesquisa.

---

<sup>78</sup> As ferramentas metodológicas, baseadas em aspectos de diferentes abordagens somáticas e da Prática como Pesquisa que utilizei para aprofundar uma corporalidade atenta aos tremores e seu potencial estético e teórico, são abordados no Ensaio *Meta-tese*. Aqui, pontuarei as informações básicas necessárias para acompanhamento do percurso.



*Figura 33 - Ebulição, 2018. Foto: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz.*

## 6.1 Introdução ao Ebulição

Ainda me faltam palavras para o tremor  
Porque seus sons são profundos e insubmissos

Adentro no fora  
E desejo um tempo longo de  
Antipausa

Um tempo de sensopercepção  
De poesia corpórea  
De liberação de todo sentido  
Para que tudo possa ser  
sentido  
(Diário de pesquisa)

A palavra “sentido” confere unidade a duas formas de apreensão da realidade que se encontram neste texto. Ao atualizar em palavras o trabalho artístico Ebulição, procuro por um lado explorar as sensações percebidas, e por outro, os entendimentos e modos de compreensão que se delinearam ao longo de sua fabricação e estreia. O sentido, enquanto ação do aparato sensível, é uma forma de cognição; O sentido, enquanto interpretação reflexiva, é fruto de ação cognitiva que não existe independente do corpo. O encontro de duas acepções revela a complexidade que se tenta capturar em palavras e evidencia que sua separação, mesmo que ajude a detalhar aspectos, deve ser sempre lembrada como uma ação provisória. No caminho do desenvolvimento teórico, procuro cuidar para não perder de vista a inseparabilidade dos sentidos como o modo de existência e matéria da arte.

Palavras de duplo sentido são muito caras a esse processo que se reconhece na pluralidade dos possíveis e na impossibilidade epistemológica de uma verdade única. Também a palavra ebulição, título do trabalho de dança, foi escolhida por dois movimentos de percepção: o processo de transformação físico da matéria e agitação social. O processo de transformação da matéria (de líquido para gasoso) como metáfora para minha sensação física nos ensaios se expressou inicialmente na pergunta: Se meu corpo pudesse ferver e virar gasoso, como seria? E que ecoou, por exemplo, na percepção do passista Ferreirinha, no ensaio aberto do trabalho Ebulição, em Recife:

...Como se você balançasse o núcleo do seu eu, vibrasse ele, ele pegasse uma certa temperatura, uma certa ebulição e uma evaporação para se constituir o espaço daquela sala. E eu, como constituinte desse conjunto, é ser aquecido também, vapor de todos aqueles corações. E o ar fica carregado de uma certa impressão, de uma certa energia, digamos de um campo, um campo magnético, que funde quase todos os eus no nós. (FERREIRINHA, 2017)

O começo de uma confusão ou grande entusiasmo é o sentido figurado em que “ebulição” se aplica a uma situação, podendo ter um sentido de agitação e fervura entre pessoas. Ferver, mais especificamente frever, como corruptela do verbo culto, é a palavra dada pelo povo de Recife, para descrever o turbilhão que seguia orquestras marciais criando a cultura do frevo, em suas expressões de dança, música e acontecimento cultural. O frever como um estado transitório de transformação da matéria humana, o carnaval como o calor que cria um espaço potencial para a dissolução e recondução da pessoa a um estado renovado de si mesmo.

O anúncio dessa sutil conexão busca afirmar uma conexão profunda entre o trabalho artístico e a vivência da artista que se materializam na minha personalidade de autora do trabalho e passista foliã, pesquisadora e brincante do carnaval de rua de Recife e Olinda. A ligação, que durante algum tempo pareceu quase impossível de explicar, me fazia ver nos movimentos involuntários, nos tremores que me lançam no espaço, algo que se conectava ao momento político nacional e à imersão no carnaval, a que me propus como deflagrador da pesquisa. Essas conexões serão apresentadas e discutidas ao longo deste ensaio.

Ao detalhar como em minha sensibilidade as escolhas formais do Ebulição são colocadas em diálogo com diversos elementos, não pretendo reduzir o espetáculo à minha intenção ou justificá-lo pelo processo. De fato, Ebulição é suficientemente aberto para que outras percepções possam emergir, para que possa ser fruído sem nenhuma informação deste carnaval a que me refiro e sem as insatisfações políticas que me conectaram aos tremores. As conexões que faço não explicam ou restringem sua fruição, mas apontam as percepções que me ajudaram a construí-lo, ver convergência entre os seus elementos e refletir sobre o processo de criação. Posteriormente, articularei depoimentos das pessoas que participaram dos ensaios abertos e estreia. Antes disso, porém, começarei analisando a sinopse oferecida ao público, nos materiais de divulgação:

Um corpo guiado pela vibração se permite agitar, torcer, saltar, tremer e processar toda turbulência que é o sentir. Um encontro para vibrar junto a partir da investigação das possibilidades de tremer e dos movimentos que surgem neste estado de presença.

O trabalho consiste numa performance-instalação onde o público é convidado a se deslocar, mudando suas perspectivas de percepção. A mobilização do público e a performance ao vivo do músico Caio Lima aderem e transformam o espaço-tremor. A performer encontra no corpo seu potencial de existência e transformação.

Ebulição se desenvolveu a partir da imersão no carnaval de Olinda-Recife de 2016 e no contexto de crise política e ética vivenciada no Brasil.

Gostaria de ter escrito “uma pessoa” ao invés de “um corpo”, pois, como detalho nos ensaios Tremer a teoria e Frequências Somáticas, a palavra corpo não designa, no senso comum e fora da área de dança, a acepção que corresponde à experiência somática a que me refiro. Mas enfim, esse corpo, que sou eu, é guiado por uma vibração que é sintonizada através de uma Frequência Somática desenvolvida nesta pesquisa de doutorado. Essa vibração, que atribuo ser produzida por uma ignição que movimenta órgãos, músculos e fásCIAS, também responde a estímulos dos seres animados e inanimados e do espaço que me rodeia. Sendo assim, o espaço, os sons, as luzes e cada pessoa que vivencia a performance está influenciando e me levando a “agitar, torcer, saltar, tremer e processar toda turbulência que é o sentir”. Afirmo que sou tremida por este conjunto porque trabalho

para que meu movimento esteja mais aberto, poroso, às informações do ambiente de um modo específico.

Isso que chamo Frequência do Tremor (tema do Ensaio sobre Frequências Somáticas), é o que me move e me permite um acesso consciente e curioso a uma forma de dança que é dotada de uma inteligência própria e contextual. Por isso apresento o trabalho como um convite ao encontro, “Um encontro para vibrar junto a partir da investigação das possibilidades de tremer e dos movimentos que surgem neste estado de presença.” Sendo que o estado de presença, entendido como uma disposição corporal, corresponde à Frequência Tremor.

Mas como seria possível vibrar junto, numa configuração de “espetáculo de dança contemporânea?” - categoria difícil de escapar se se deseja circular por festivais e teatros. Mais especificamente, a questão é “como lidar com a cultura incorporada do público de arte”, a qual se configura como cultura do julgamento crítico, da análise distanciada e da especulação (no sentido de apreender com o olhar e pensamento) passiva ou ainda ativa na passividade física do corpo parado e sentado?

Por mais que tenhamos mais de um século de experimentações de aproximações artista e plateia, arte relacional, performance e happening, a cultura hegemônica de apreciação das artes cênicas e visuais ainda é de observação e distanciamento, seguindo a epistemologia moderna de formas de conhecimento<sup>79</sup>, e cada vez mais alimentada pela acentuada presença das interfaces de vídeo e internet. Mesmo em trabalhos que se organizam como happening e utilização de espaços alternativos, há uma primazia na audiência, de auto exclusão e da perspectiva ocular de apreciação.

Para minha equipe, entretanto, era fundamental estimular outras possibilidades de participação, de uma forma não impositiva, mas como uma sugestão, um convite para ampliação das possibilidades perceptivas que temos. Especialmente, propor uma experimentação em si mesmo da possibilidade de ampliar o potencial de uso do corpo todo como implicado no processo cognitivo, e lidar em si mesmo com minha forma de investigação: “A performer encontra no corpo seu potencial de existência e transformação”.

---

<sup>79</sup> NAGATOMO, S. **Attunement through the body**. New York: State of New York Press, 1992.



Dessa forma, escolhemos organizar uma espacialidade sem delimitação entre palco e plateia, com uma luz que se dirige ao chão, a paredes e teto, de uma forma quase aleatória, e informar “O trabalho consiste numa performance-instalação onde o público é convidado a se deslocar, mudando suas perspectivas de percepção”.

O convite de mudar de perspectiva através do deslocamento no espaço também é feito verbalmente antes da entrada no espaço cênico, juntamente com o pedido de não usar o celular e ser gentil.

Por gentileza, não usar o celular e mantê-lo desligado

Por gentileza, se manter de pé

Tomar uma posição, mudar de posição sempre que desejar

Ser gentil com os outros.<sup>80</sup>

O pedido de não sentar diz respeito à cultura corporal mais ampla a que me referi. A tendência naturalizada de procurar um ponto fixo e um “conforto”, não facilita a afetação pela movimentação nem a tomada de decisão de mudar de lugar e ponto de vista, se aproximando ou se afastando de mim. “A mobilização do público e a performance ao vivo do músico Caio Lima aderem e transformam o espaço-tremor.” E por isso, facilitar os deslocamentos é matéria dramaturgica. É, materialmente, combustível para minha movimentação.

Ao adentrar o espaço da apresentação, as pessoas (que não são tratadas como público, mas como participantes) percebem que precisarão fazer ajustes físicos e lidar com sensações diferentes. O espaço está completamente escuro e um ruído rosa<sup>81</sup>, alto, dificulta a comunicação verbal. Aos poucos, recortes de luz dão a ver pedaços de pessoas e coisas. Eu e o músico, Caio Lima, apesar de vestidos com figurino, nos deslocamos sem objetivo claro e sem luz específica. Caio veste uma roupa casual, composta por bermuda e camisa. Meu figurino é um vestido de tiras de papel manteiga branco. O acender e apagar das luzes dão destaques horizontais e inespecíficos, além das sensações de transformação do próprio espaço pela dinâmica das mudanças de luz e movimento das pessoas. As variações de

---

<sup>80</sup> Esse texto é falado ao público, no hall, antes da abertura do teatro.

<sup>81</sup> Ruído rosa é contém todas as frequências que são audíveis aos seres humanos, com variações de potências entre essas frequências.

escuro e indefinição do espaço criam um nível de mistura entre nós, e sensações variadas e imprevisíveis em cada um dos presentes.

Por fim, no último parágrafo do programa, a enunciação do meu contexto de criação: uma imersão no carnaval entre um terrível processo eleitoral presidencial e a abertura do processo de impeachment complementa a informação da sinopse “Ebulição se desenvolveu a partir da imersão no carnaval de Olinda-Recife de 2016 e no contexto de crise política e ética vivenciada no Brasil”.

Isto que nomeio crise política e ética, é também o contexto da estreia e o período em que escrevo esta tese. É uma face do tempo presente sem prazo de terminar, em que a fragilidade do projeto de democracia e inclusão social é exposta em múltiplas conjunturas. Enunciá-lo pode trazer à tona não apenas o modo como me interesse pelos tremores, articulando a experiência sensível e o contexto cultural. Tem também o objetivo de não esconder uma parte significativa e formativa da performance que é o aprendizado carnavalesco como espaço de conhecimento e criação.

Como os caminhos de composição da performance abriram mão de elementos de referência direta a esses contextos e, também, não direcionamos<sup>82</sup> dramaturgicamente significados para o trabalho, os gestos e os movimentos, Ebulição se tornou uma performance extremamente aberta e formalmente vinculada a arte contemporânea, num espaço teatral (mesmo que destituído de arquibancadas).

Imaginei que a não menção ao processo poderia ser uma forma de apagamento da importância do carnaval e do frevo e decidi colocar essa informação na sinopse como uma ação política, um indício de outras formas de lidar com o trabalho e dos elementos que o tornaram possível.

Enquanto público de dança, eu sempre guardo a sinopse e programa para ler depois de assistir à apresentação. Prefiro ter a experiência direta do trabalho e guardar a memória das afetações para reflexão posterior. Assim, imagino algumas pessoas que como eu não se informaram sobre os detalhes do trabalho ou da equipe e começaram o contato com o Ebulição na porta do teatro, onde eu e Caio os recebemos, já vestidos com nosso figurino, para dar as boas-vindas e orientações.

---

<sup>82</sup> A direção é assinada por mim e por Giordanni Souza (Kiran).

Elas entram no espaço teatral escuro, apenas iluminado pela luz da porta de entrada aberta; o som, alto o suficiente para dificultar conversas, apresenta diferentes ruídos, as pessoas se deslocam com as sensações de não saber sobre o espaço. A porta se fecha e o escuro se torna mais denso. Aos poucos recortes de luz criam frestas de percepção visual.

Juntando o tempo de entrada no espaço e as variações de escuro, estamos em 10 minutos de performance e Caio Lima começa a retirar os pequenos caixas de som, com ruídos de várias nuances que amplificavam sons de sinos, fervura, etc... a luz se estabiliza iluminando com luz branca todo o teatro despido de cadeiras e arquibancada. Continuo mudando de posição. Procuo um lugar não central para parar em pé e iniciar os tremores.<sup>83</sup>



*Figura 34 - réstias de luz e espacialidade dos participantes do trabalho Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz*

O que é muito importante, neste momento da performance, é não haver uma quebra na facilitação do deslocamento das pessoas e, mais ainda, não permitir que

---

<sup>83</sup> Neste momento do texto, tomo outro caminho e, a partir de agora reflito principalmente, com as palavras de outras pessoas que ressoam com a maneira que entendo Ebulição. Escrever com o depoimento de pessoas que assistiram ensaios e estreia é uma forma de pensar com o que fica da experiência, de um ponto de vista relacional.

assumam a observação distanciada, que se permitam continuar afetados pelo espaço, também através de sua pele, ouvidos e narinas.

Esse desconforto é muito legal, dúvida sobre ficar perto ou não. Esse cansaço também é muito legal. Essa dúvida sobre o que é isso? o que faço? Te coloca num lugar diferente de relação muito interessante.<sup>84</sup> (VASCONCELOS, H., 2017)

Quando a iluminação se amplia para todo o espaço, me desloco e encontro um lugar para parar. Fecho os olhos para encontrar a Frequência que me permite tremer de forma involuntária e mover de forma imprevisível. E assim que percebo que parte do corpo começou a tremer e que os tremores ativaram mais de uma parte ao mesmo tempo, abro os olhos e procuro um olhar cúmplice do acontecimento.<sup>85</sup>

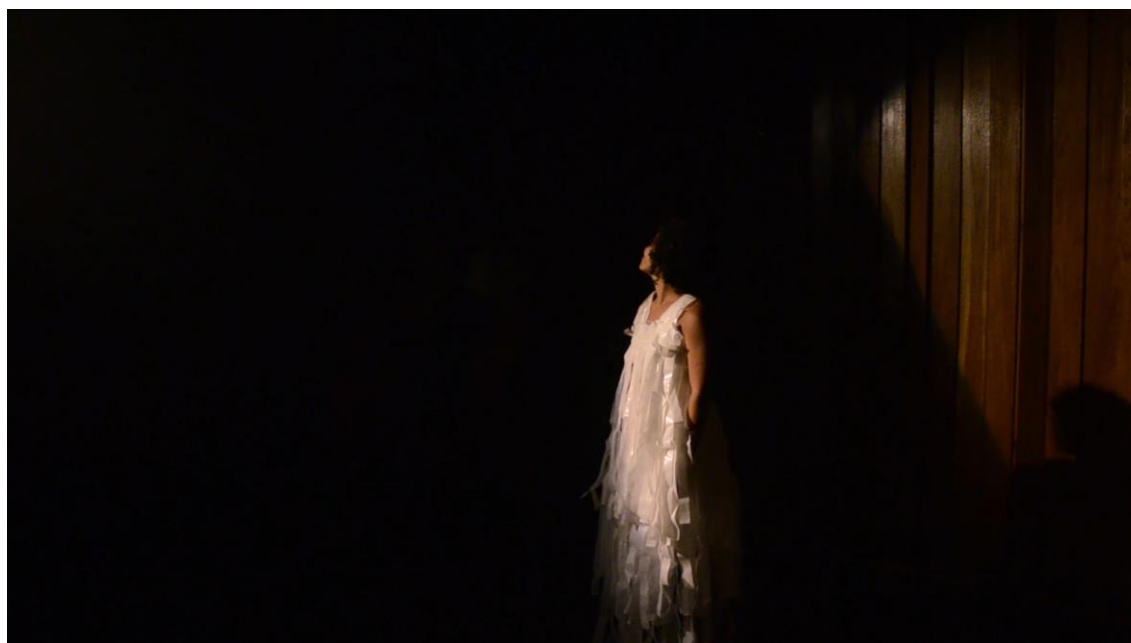


Figura 35 réstias de luz e figurino do trabalho *Ebulição*. Foto: Ju Brainer.

Aqui, nesta presença, procuro dançar com minha personalidade, procuro sustentar o trabalho como um encontro. Sem espaço para “atitude *blasé*”, introspectiva ou neutra, ou algum tipo de orgulho de ser vista um pouco mais do que

---

<sup>84</sup> Depoimento em ensaio aberto.

<sup>85</sup> O trabalho de pesquisa para conseguir ser movida por tremores, sustentar essa possibilidade por um longo tempo e manter os olhos abertos, durou praticamente dois anos de esforço que desenvolvo no tópico. 5. Ensaio Tremer e a teoria.

os demais. Aqui a quebra da atitude de uma longa tradição de dança moderna e contemporânea, que coloca o corpo para ser visto como corpo, é rejeitada em função de uma afirmação da impossibilidade de ser apenas um corpo. Somos pessoas.

Tem uma delicadeza nesse tipo de trabalho, de ter delicadeza na aproximação, que o jogo tem um limite, não força a barra, ela conduz isso com muita parcimônia. Eu achei bem legal, uma qualidade da intérprete, envolvida com o todo. Se fosse uma pessoa voltada para si mesmo só, não seguraria. E ela leva junto.<sup>86</sup> ([s.i.], 2018)

Este depoimento aponta para a minha qualidade como performer e está ligada à escolha do tipo de qualidade de presença que aludi acima. Mais do que uma característica minha, é uma escolha estética e tem função dramaturgica. Nos ensaios abertos e apresentações, mais rapidamente do que nos ensaios com poucas pessoas, sou deslocada pelo espaço, e as pessoas se deslocam também.

Eu achei bastante legal a relação dela com o espaço e como as pessoas iam se reorganizando pra ver. No começo mais acostumados com a formalização de frente e foi entendendo do jeito que ela se colocava no espaço que não precisava ficar sempre assim, que podia ver só uma parte, ou não ver. E isso foi do jogo que se estabeleceu e acho super difícil e vejo que ela conseguiu, por que do meio pro fim você já não ficava nessa configuração rígida. É difícil porque a gente tende a se organizar como plateia.<sup>87</sup> ([s.i.], 2018)

---

<sup>86</sup> Depoimento em estreia de expectador sem identificação [s.i.]

<sup>87</sup> Depoimento em estreia de expectador sem identificação [s.i.]



*Figura 36 Figurino de Maria Agrelli. Tiras de papel manteiga. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz.*

Aos poucos, as pessoas vão percebendo que as proximidades e os sons geram diferentes qualidades aos tremores.

Foi bem interessante de repente ouvir sua voz, ela começar a sair naquele tremor. E de repente a voz estava desencadeando algo diferente no corpo e vice-versa. E parece motivar diferenças no movimento. A voz é corpo e botar a voz pra fora enquanto dança muda o jeito de se mover. Muito interessante de ouvir e de ver. Deu vontade de cantar junto, de fazer minha voz sair.<sup>88</sup> (DUDA DOS ANJOS, 2017)

Alguns se aproximam, outros se afastam. Meu olhar varia entre amplo e focado, sempre buscando não gerar a sensação de autofechamento, nem muito menos, uma relação de intrusão insistente.

Nesta linha, lembro-me da sensação de sentir ligada. E ver que estava andando em direção e a parar. O conforto do espaço entre nós e a sensação de sentir que esse espaço deveria ser maior ou menor em determinada situação. Como se me desse urgência de estar nesse sitio, mais perto ou mais longe. Não consigo lembrar

---

<sup>88</sup> DEPOIMENTO em ensaio aberto em Salvador, 2017.

agora por onde andamos, mas a sensação de ser conduzida pelo espaço.”<sup>89</sup> (VERA SANTOS, 2017)

Mas muitas vezes, meus olhos se fecham em busca de conexão com os impulsos dos tremores. Esse é o meu trabalho, permitir a continuidade da abertura, a sustentação do encontro, dos tremores, dos olhos abertos.

A manutenção do estado é o que me chama mais atenção. Ter o estado é que é o interessante e você levar e conduzir a gente é o que é especial. (LETÍCIA DAMASCENO, 2017)

Assim, como eu mesma no processo da pesquisa, muitos depoimentos tentam entender e descrever a qualidade e a forma dos tremores, seu ponto de ignição, se existe uma única lógica ou um elemento predominante. Diferentes pessoas me trazem a materialidade do encontro com os tremores em mim:

Me chamou bastante atenção quais eram os pontos de apoio pra começar a tremer e como esse apoio ia ressoando o resto do corpo e fazendo tremer do chão pra cima. E tava chegando do chão pra cima, ficando visível as ondas e em um certo momento o impacto pra cima ficou um pouco diferente, continuava um tipo de frequência curta embaixo e acima ficavam maiores. Me vem a imagem da gota que cai na água e as várias camadas de onda.<sup>90</sup> (TRIGO, C., 2017)

A perspectiva de Leonardo França<sup>91</sup> é um pouco diferente:

Nem sempre os membros superiores pareciam da mesma família vibracional dos pés. Eu achava um outro tipo de resposta. Sem julgamentos, respostas diferentes pelo corpo. É um tipo de trabalho de desafio que você se lança, de construir uma ignição com uma certa lógica e tentar partir com ela. E aí é a grande dificuldade. Em alguns momentos eu via isso se expandir, crescer, e derivar deslocamentos e tal, e outros momentos eu via você mais tentando recuperar a lógica do movimento.

A Coreógrafa Nyrlin Seichas aponta para várias percepções: “é como se tivesse poroso o suficiente pra vir de baixo, de vir cima, de um imaginário.” Ângela Ribeiro<sup>92</sup>, por outro caminho, relata suas sensações cinestésicas:

---

<sup>89</sup> DEPOIMENTO em ensaio aberto em Salvador, 2017.

<sup>90</sup> DEPOIMENTO em ensaio aberto em Salvador, 2017.

<sup>91</sup> DEPOIMENTO, 2017, passim.

<sup>92</sup> DEPOIMENTO, 2017, passim.

Quais os pontos que vinha esse movimento? Fiquei muito atenta a isso e foi vindo, nesse grau que ia aumentando, os limites entre o frio e o quente. Eu senti um frio, depois um fervor. Uma tremedeira que vinha interna e a necessidade de ver você ficar na tremedeira até que tirasse você do chão e quando você saiu do chão, senti que me levasse para outro lugar.

Outras pessoas descreveram formas de afetação sem uma dimensão de sentimento específico ou interpretação:

senti vontade de dançar e ao mesmo tempo sentia que já estava dançando junto com o que você estava fazendo. Me senti convidado e já estando. (DUDA DOS ANJOS, 2017)

Muitos tentam fazer relação entre o que percebem e o que sentem, como a artista Flávia Meireles: Chegou a me dar uns calafrios, umas coisas corporais, especialmente quando eu fiquei mais próxima e a passista e atriz Francis Souza<sup>93</sup>:

Frio na barriga, frio nas pernas, coração batendo acelerado. Secura na boca. Não sei se era cinestésico ou eram sensações minhas. Às vezes eu acompanhava teu fôlego e sentia uma angústia na boca do estômago. Muitas vezes deu vontade de ficar junto e de fazer também. Me segurei, enquanto observadora, mas sentia a vontade de vibrar junto.

Para meu irmão, a experiência inicial foi de desconforto, pois sua percepção de tremores estava ligada a doenças, à fragilidade:

Eu fiquei bem ansioso. Passei boa parte do espetáculo com frio na barriga. Esse tipo de movimento que não se está acostumado a ver e que tem muita energia. Grande parte do espetáculo eu me senti imbuído dessa energia. Tinha uma angústia mesmo, vendo de longe. Apenas quando ela passou perto que percebi que aquele movimento podia não ser ruim. Quando eu senti de perto entendi que tinha um lado bom naquilo.<sup>94</sup> (ANGELO AIMBERÊ, 2018)

As análises variam também de acordo com a área de conhecimento e experiências anteriores. A fisioterapeuta Irah Montenegro, propôs “eu acho que as fáscias foram cada uma para cada memória e cada seguimento fez o que queria, o

---

<sup>93</sup> DEPOIMENTO, 2017, passim.

<sup>94</sup> DEPOIMENTO após estreia, 2018.



cérebro parou de controlar”. Já uma turista Gaúcha que ficou para o debate após a estreia, buscou tecer reflexões sobre sua experiência e a vida cotidiana:

Eu tive a sensação de todos esses sentimentos misturados. De alegria a desespero. O que é nossa vida, e a gente fica amarrado ali. A gente tem vontade de explodir e não consegue. A gente vai começando a largar uns pedaços no meio do caminho. No início eu fiquei incomodada, assustada. Cada situação traz um sentimento novo. Eu achei bem forte. Parece que eu sentia a dor, vontade de soltar aquela dor. Parecia que eu tava vibrando com você para deixar sair aquela dor. No cotidiano eu sinto muito isso dentro de mim. Tem hora que você não se aguenta e precisa pular, gritar e vem esses momentos de alegria.

Há muitas variações entre os tremores e pode acontecer, em meio aos tremores, que os movimentos e intenções possam ser relacionadas a configurações de passos, de gestos, de situações e também aludir a situações sociais e festividades,

O que ficou bem fácil de acessar foi essa microebulição. Isso foi uma coisa que foi tomando, senti vontade várias vezes de te acompanhar. Senti um pouco a ebulição do carnaval, do corpo que pula, da coisa que salta.<sup>95</sup> (AMOROSO, D. 2018)

Há também a associação com situações ritualísticas:

Não tem como fugir que isso tem um sentido de terreiro, de ritual. Uma gira é qualquer tipo de reunião de convocação para diferentes espíritos, orixás ou deuses. E isso tem a ver com essa lógica de estabelecer um certo padrão de movimento, elevar esse padrão a certa exaustão que o corpo altera e vai. Tem um sentido perto dessas lógicas de corpo.<sup>96</sup> (FRANÇA, L.2017)

Como artista, me interessa perceber como cada um é afetado em suas memórias e cognições, pela partilha do espaço performado pelo tremor. As possibilidades de ficar com o sentido e de dar sentido ao sentido são o objetivo e a proposição dramaturgica do trabalho. Todas as camadas de significação que possam ser atribuídas são válidas e reais, pois variam de acordo com a subjetividade de cada pessoa. Mais do que os significados atribuídos, minha

---

<sup>95</sup> DEPOIMENTO, 2017, passim

<sup>96</sup> DEPOIMENTO, 2017, passim

proposição está conectada à produção de um espaço de troca sensível, à ampliação das possibilidades de abertura da relação entre a personalidade e o mundo através da valorização do corpóreo.

Eu achei que esse tremor não ia ter fim. Fiquei pensando em que momento ia parar, como vai ser isso. Me senti muito convidada por você, com vontade de dançar, queria dançar mais. Mas de alguma forma o fato de ficar em pé e se deslocar, de alguma forma isso afetava você e isso afeta a gente em movimento. Eu não sei como dar cabo dessa energia, que tá aqui em mim. (GARCIA I., 2017)

Vejo este como um processo guiado por muitas camadas de dúvidas, as quais foram enfrentadas durante esses dois anos e que podem ser acessadas também por quem participa da performance. Há ressonâncias entre os depoimentos e as minhas percepções e intenções. Mesmo assim, o trabalho continua como um processo aberto e não guiado por representações de ideias ou imagens. As diferentes faces de ser movida por um tremor se mantém na performance como potência. Uma delas foi destacada por Clara Trigo:

Num dado momento bem avançado, depois de muita voz, de muito recomeço, eu tinha uma imagem, noção de que esse era um espaço de cura. Que havia uma convocação para: vamos compartilhar uma energia para que eu me cure. Isso é possível fazer sozinho, mas sozinho não é tão efetivo quanto em grupo. Mais do que uma apresentação, ser bonito ou feio, gostar ou não, mobilizar muitas energias para uma transformação que eu estou chamando de cura, mas pode ser outros sentidos, transformação. Pra mim chamo de cura porque tinha uma transformação acontecendo em você, nitidamente.

Para mim o tremor emergiu como um movimento de liberação de traumas, de recusa a adoecer diante da perplexidade de ações de ódio e violência física e psíquica que percebia no contexto social. A relação entre tremor e trauma, e a possibilidade de perceber o tremor como caminho de cura e não demonstração de fraqueza, está desenvolvida abaixo. Esta percepção defendida por Peter Levine, criador da terapia Experiência Somática<sup>97</sup> ou Somatic Experiencing (SE), e presente em diferentes correntes da psicologia, sustenta os processos terapêuticos que abordam a necessidade de implicação da experiência física para que a reelaboração

---

<sup>97</sup> A tradução correta seria Vivência Somática, porém o termo adotado por terapeutas no Brasil é mais próximo à pronúncia no inglês, sendo predominante o uso de Experiência Somática.

psíquica se efetue no organismo. É esta abordagem que me fez prestar atenção aos tremores involuntários que apareceram nos laboratórios criativos. Portanto, conforme a compreensão de Clara Trigo, acima citada, minha ação pode ser vista como uma renovação de energia para mim mesma – se conectando com a minha percepção de que os tremores inicialmente eram uma reação fisiológica para meu equilíbrio psíquico.

Porém, reforçando a efetividade da minha proposição de que talvez esta experiência pudesse ser significativa para outras pessoas assistirem, esta renovação energética pôde ser sentida por outras pessoas, como a professora e artista Letícia Damasceno “O contágio existe de toda maneira. Eu estava aqui, mas tava mexendo, essa vibração ainda está dentro de mim. Então existe uma coisa legal, tinha um movimento também do próprio grupo”, o que também foi percebido pela formadora do Movimento Autêntico Soraya Jorge (2017):

Eu vejo energia de muita vitalidade. Me coloca acesa num estado muito revitalizante. É um lugar de vulcão, larvas de vulcão. A sensação é de muita vibração. De não conseguir tirar os olhos de você. Me captura completamente. Observando as nuances que vai aparecendo. Ele é muito mais do que o tremor. Pode ser o tremor porque tem a base. Mas tem algo que vai acontecendo com tuas mãos, teus dedos, que tem um desenho tão sutil, de uma energia tão vibratória. Que vai num fio fino e sutil. Essa variação é muito interessante. Tem o tremor ali, mas ele ondula. São ondas vibratórias. Marola, ventania, contágio. Todas essas palavras de abertura.

No processo de construção dramatúrgica, ao optar por não criar partituras corporais para o tremor e desenvolver a improvisação como um estado de abertura e sustentação dos tremores, percebi que era preciso fazer um descolamento entre a experiência e os significados comuns sobre tremer. Para que a dança possa se pensar de uma forma mais justa com a experiência do movimento eu investi na operação de descolar o tremor do significado de fraqueza, do significado de doença, colocar os significados em ebulição pra que possam se descolar dos pré-conceitos e permitir que cada pessoa se movimente na busca de um outro estado que permita novos significados singulares.

Ebulição foi se tornando a ideia de ficar um pouco mais na experiência retardando a atribuição de significado ao percebido, de atribuir sentido ao sentido. Tal intenção se apoia em práticas de dança, abordagens somáticas e terapêuticas

as quais facilitaram o reconhecimento de sabedorias da prática do frevo como viabilizadores de renovações energéticas e, portanto, psicofísicas. Através dessas perspectivas posso confirmar que transformações significativas acontecem na corporalidade e através desta, e somar à proposição de Damásio (2009) de que as ideias se baseiam nos padrões sensíveis e se apoiam nas emoções.

O conceito de ebulição, que emerge dessa dança e com o qual eu danço, é a necessidade de ativar, confiar e atuar com a inteligência corpórea. Que a permissão à escuta e mobilização através da inteligência corpórea pode ser um caminho de pensar, ressignificar e sentir de forma desviante de perspectivas universalizantes e desvitalizantes. É, por isso, um desafiador exercício de empatia, tão necessário para as micro e macro políticas, que se alicerça em elementos plásticos e estéticos (no sentido de estesia) do carnaval de Recife e Olinda. Nos próximos percursos, aprofundo como essa compreensão e formatação foram construídas e as reflexões a elas inerentes.

## **6.2 Tremer: a prática do processo**

O que pode significar tremer? Por que o corpo treme? Por que meu corpo treme? como eu posso trabalhar com o tremor? O que eu compartilho com esses tremores?

Este percurso mantém foco no processo de conscientização e aprendizagem técnica vivenciado para desenvolver esta prática de dança, compreendida aqui como uma Frequência Somática Tremor<sup>98</sup>. Aborda as habilidades e capacidades corporais que foram vividas para desenvolver a sustentação de um modo de disposição a qual permite o corpo vibrar e tremer indeterminadamente. Como foi possível estender esse Tremor durante 40 minutos e que motivações me levaram a trabalhar por isso. Por fim, como construir uma proposta cênica coerente com essas questões?

O texto que segue pode ser visto como o registro de como pude compreender o processo de me tornar fluente no que passei a denominar Frequência Tremor, a Frequência Somática com a qual performo o trabalho Ebulição. É composto, portanto, de pistas de acesso ao processo criador e possíveis camadas de

---

<sup>98</sup> A compreensão e conceituação desse termo e sua prática está no ensaio Frequências Somáticas.

significação que alimentaram esta investigação. Por isso, os temas são introduzidos pelas questões que investigava.

Por que o corpo treme? porque meu corpo treme?

Oficialmente, o processo de criação inicia-se com a imersão no carnaval de Olinda e Recife no ano de 2016, acompanhando o grupo de amigos e passistas Brincantes das Ladeiras. Após a imersão no carnaval, organizei períodos de ida à sala de dança para trabalhar sozinha levantando possibilidades para desdobrar tal experiência em um processo de criação em dança. A proposta era reproduzir os áudios com registros da experiência de carnaval, fechar os olhos e observar como eu me moveria. Surgiria algum padrão diferente de movimento? Alguma dinâmica específica me interessaria? Alguma imagem ou memória seria trazida à minha mente?

Sim, tive muitas imagens e ideias. As que me empolgavam eram principalmente ligadas à percepção da atitude pessoal como fundamento do carnaval. O estado de disposição que estava diretamente ligado à criação e à manutenção de elementos “simples” que ajudavam a essa disposição e à troca, que chamei de Tecnologias do Carnaval<sup>99</sup> e deu origem a experimentos que nomeei Saia da Toca e Toca Errante. Havia ainda algumas memórias físicas que me chamavam atenção: o movimento de torcer saindo do chão, trazia a sensação de estar contra a gravidade (memórias do galo da madrugada) e pequenos gestos que anotei por suas qualidades dinâmicas. Mas, principalmente, ao que interessa ao foco deste ensaio, nestes momentos de atenção ao corpo, senti uma série de arrepios sutis que mexiam na minha barriga e na minha respiração, solicitando respirações mais profundas. A sensação era diferente e difícil de descrever. Anotei, envergonhada e rindo de mim, da seguinte forma: “o corpo se preparou para um peido e ele saiu pela pele”. (VICENTE, A. V. 16 fev. 2016). E depois escrevi: “importância da pausa: saber somático que vem da sensação. Treinar sabedoria somática. Como manter o frescor da primeira experiência?”

Em outro momento senti o impulso de chacoalhar, senti como choques que me sacudiam caoticamente no espaço. Anotei várias conexões possíveis para

---

<sup>99</sup> Ver ensaio Energia no carnaval.

aqueles movimentos: espasmos corporais que tinha inserido na pesquisa do Fervo (trabalho de 2006) e Pequena Subversão (2007); lembrei de uma frase que tinha lido no livro de Valdemar de Oliveira (1985) “o frevo é um esperneio no meio da rua”. Anotei o nome Esperneio, como possível título da investigação. Estaria sendo guiada de volta à pesquisa de movimentos do frevo? Experimentei fazer “passos” chacoalhando o corpo ao mesmo tempo. A experiência era interessante e difícil de realizar.

Paralelo a isso, notei também a relação dos tremores sutis com a descrição das sensações físicas de liberação do trauma na bibliografia da Experiência Somática (SE). A Sensopercepção aprendida na SE foi um dos elementos diferenciadores desta imersão no carnaval e os fundamentos dessa terapia estavam bastante vivos em minha memória.

Na base do processo terapêutico Experiência Somática, proposto por Peter Levine (2012), os tremores do corpo são vistos como uma maneira do organismo se liberar dos traumas, visto que se entende que a reação corporal é o caminho para liberação psíquica de experiências que evocam reações instintivas. Perguntei-me se esses tremores seguiam o mesmo princípio. Imaginei que algumas dessas descargas poderiam ser liberação de tensões vivenciadas antes e durante o carnaval, ou a conclusão do ciclo de renovação que eu tinha testemunhado acontecer comigo. Independente da resposta a essas perguntas, compreender a teoria do SE sobre a origem e o papel dos tremores corporais foi uma chave importante para o desdobramento dessa prática artística, no caminho que se delineou.

Conforme apresentei, Experiência Somática é uma abordagem terapêutica desenvolvida, ao longo de 30 anos, pelo Psicólogo Peter Levine a partir de sua experiência clínica com pacientes com disfunções físicas e mentais decorrentes da exposição a situações traumáticas.

Peter Levine observou que no processo terapêutico, a dissolução da doença era concluída quando o paciente vivenciava tremores e espasmos involuntários, seguidos de uma respiração espontânea profunda. Levine passou então a relacionar esses casos clínicos a estudos de etologia (comportamento de animais em seu habitat) buscando compreender por que os demais animais em habitat selvagem não apresentam sintomas de trauma. Observando que tremores e

espasmos eram constantes nesses animais, nessas situações, concluiu que os tremores eram uma atividade de auto regulação do organismo.

Respostas ativas e auto protetoras são restabelecidas da seguinte forma: padrões específicos de tensão (conforme vivenciados pela consciência interoceptiva) “sugerem” movimentos específicos que podem se expressar em movimentos minúsculos ou micro movimentos. (LEVINE, 2012.p.87)

De acordo com Levine, parte do sistema nervoso se desliga diante de ameaças excessivamente intensas, “deixando o cérebro, o corpo, a psique, relegados às suas funções mais arcaicas” (LEVINE, 2012, p.26), como ação necessária para garantir eficiência física – como fuga, luta ou congelamento – em casos de risco extremo. E precisa ser “reiniciado” para restaurar seu equilíbrio, principalmente se toda a energia gerada para viabilizar a ação física for contida ou má direcionada.

A restauração de respostas defensivas funciona como uma titulação automática das energias de raiva. Em outras palavras, a energia explosiva que se expressaria em raiva intensa e fuga não direcionada agora estava canalizada para uma agressão saudável, direcionada e eficaz. (LEVINE, 2012.p.87)

Portanto, ao reconectar o processo psicológico à fisiologia humana, o organismo pode ativar suas potências biológicas para auto regulação.

A capacidade de auto regulação é o que nos permite lidar com nosso estado de ativação e nossas emoções mais difíceis, fornecendo assim a base do equilíbrio entre a autonomia autêntica e uma sociabilidade saudável. (LEVINE, 2012.p.27)

A Experiência Somática (SE) atua para criar “estados fisiológicos, sensoriais e afetivos que transformam os estados de medo e desesperança”. (LEVINE, 2012, p.25) e um dos principais indicadores de que o trauma foi superado é a reação corporal involuntária de tremores. Desde o início da sua pesquisa até o momento, ramos da ciência passaram a se dedicar ao Trauma e hoje o Transtorno de Estresse Pós-traumático (TEPT) é uma doença reconhecida no âmbito da medicina que vem ampliando o leque de situações identificadas como potenciais deflagradoras de traumas na contemporaneidade.

Entre traumas estão quedas, doenças graves, abandono, receber notícias chocantes e trágicas, testemunhar violência e sofrer um acidente de carro; tudo isso pode levar a um Transtorno de Estresse Pós-Traumático. Essas e muitas outras experiências relativamente comuns são todas potencialmente traumatizantes. (LEVINE, 2012, p.24)

A possibilidade dessas experiências se tornarem traumáticas é diretamente ligada à capacidade do organismo de permitir que seu sistema de auto regulação atue e finalize o ciclo de ativação intensa. De acordo com a abordagem SE “para que possamos vivenciar essa faculdade restauradora, precisamos desenvolver a capacidade de encarar certas sensações físicas e sentimentos desconfortáveis e assustadores sem permitir que eles se apossuem de nós.” (LEVINE, 2012, p.29). Contraditoriamente, durante séculos, paramédicos, médicos e os indivíduos têm atuado para reprimir as reações de tremores e movimentos involuntários do corpo em seu processo fisiológico de regulação. De acordo com Levine,

essas rotações e ondulações são formas pelas quais o sistema nervoso “se livra” da última experiência estimulante e nos “ancora” deixando-nos preparados para o próximo encontro com o perigo, a excitação, a vida”. (Levine, 2012, p.31)

Ao invés de reprimi-los, deveríamos ser estimulados a perceber e acompanhar sua atuação. “Aprendi a receber de bom grado, em vez de temer e suprimir, os tremores primitivos, os estremecimentos e movimentos espontâneos do corpo.” (LEVINE, 2012, p.31), conta Levine baseado não apenas na sua prática profissional, mas também na experiência de implementar sua abordagem em si mesmo durante um acidente de carro:

Ao escutar a “voz sem palavras” do meu corpo e permitir que ele fizesse o que era preciso fazer; ao permitir o tremor e “rastrear” minhas sensações internas, ao mesmo tempo que permitia a finalização das reações de defesa e de orientação; e ao sentir as “emoções de sobrevivência” de raiva e pavor sem deixar que se apossassem completamente de mim, saí daquela situação misericordiosamente ileso, tanto física quanto emocionalmente. (LEVINE, 2012, p.24).

Com esta literatura em mente, quando os tremores aconteceram nas minhas pesquisas de movimento eu pude relacionar à experiência que tinha vivido no



consultório com a osteopata que também é formada em Experiência Somática<sup>100</sup>. Quando eles voltaram a acontecer fui levada a me perguntar que relações poderiam ter com as situações que tenho vivido e minha condição emocional. Eu poderia estar completando a liberação das tensões iniciadas no chacoalhar do carnaval, mas poderia também estar lidando com as pequenas e grandes tensões da vida cotidiana. De alguma forma eu tinha me habilitado a facilitar esse processo restaurador por me permitir testemunhá-lo tranquila e conscientemente? Provavelmente.

Mas nem todos os tremores involuntários são indícios de trauma. Treme-se de frio, por esforço muscular, por ansiedade, raiva, medo e no clímax do orgasmo, por exemplo. De acordo com Levine,

Todos esses “tremores”, vivenciados em diversas circunstâncias e com multiplicidade de outras funções, têm o potencial de catalisar uma verdadeira transformação, uma cura profunda e deslumbramento. Embora os tremores assustadores de ansiedade não garantam por si só uma reiniciação e um retorno ao equilíbrio podem ser a própria solução quando guiados e vivenciados de “forma certa”. (LEVINE, 2012, p.30)

Levine reconhece pontos de semelhança de sua abordagem com rituais xamânicos que constroem situações que favorecem a expressão e vivência de movimentos espasmáticos, chacoalhados. Seria possível que minha experiência no carnaval efetivasse a mesma lógica de auto regulação em sociedades que não perderam a compreensão e conexão com as formas de regulação do organismo? Seria possível pensar o carnaval como uma dessas situações que preservaram espaço para o orgânico, os impulsos corporais e as vibrações fluírem coletivamente?<sup>101</sup>

A frase “o frevo é um esperneio no meio da rua” (OLIVEIRA, 1985, p.11) alude a uma expressão espasmática de um sentimento/sensação represada. Um extrapolar do corpo. Lembrando que este corpo que esperneia, torce e se agita é de grupo social excluído, vivenciando a intensa transformação social trazida pela abolição e a concentração urbana. Pessoas que carregavam no corpo memórias de cativeiro, de arbitrariedade, medo, luta e submissão. Faz sentido relacionar tanto o

---

<sup>100</sup> Irah Montenegro atua na cidade de Salvador como osteopata e terapeuta SE.

<sup>101</sup> Esta pergunta é um dos guias na leitura do carnaval que proponho no ensaio Frevo e carnaval

Passo (dança do frevo), quanto o frevo da multidão, pulsando e se espremendo atrás da orquestra, como uma necessidade orgânica de extravasamento de tensões. Um corpo que precisa se livrar de memórias traumáticas para encontrar uma outra forma de responder às situações do seu cotidiano. Da mesma forma, no presente, em cada atualização do carnaval, abre-se espaço para a vivência dessas liberações chacoalhadas. Trabalhar o frevo como extravasamento das tensões pessoais e sociais alojadas na musculatura, seria um caminho semelhante ao espetáculo Fervo (2006) no qual desenvolvi relações do frevo com a violência urbana, mas num caminho oposto. Ao invés de assinalar a violência, como fiz em 2006, assinalar o processo de renovação. Este foi anotado como possível caminho dramaturgico a ser desenvolvido.

Buscando estratégias para corporalizar e “encenar”<sup>102</sup> esta possibilidade, passei a experimentar relações dos passos com tremores, vibrações. No ensaio<sup>103</sup> de 29 de março de 2016 propus aquecer da seguinte forma: “dançar frevo tremendo e sem gravidade”. Observo, portanto, que passei a tratar essas qualidades dinâmicas que surgiram nos primeiros laboratórios como possível elemento de investigação do frevo, o que é um pouco menos abrangente do que investigar o carnaval como um todo. Essa improvisação parecia frutífera e por isso decidi apresentar esse material junto com a discussão da metodologia de ida a campo na atividade curricular SIP (Seminário de pesquisa em andamento). Denominei Emersão n.1 - eletricidade. Tal título evocava a conexão destes movimentos com a imagem de uma corrente energética atravessando os passos enquanto as memórias do carnaval eram trazidas pela minha voz (reprodução dos áudios de notas de campo). Sobre esta apresentação escrevi:

Não fiz uma boa gestão do tempo nesse sentido, nem evolui para muitos passos. No entanto pude aproveitar mais os elementos do contexto: o sol, a presença das pessoas, a relação delas com o que estava sendo dito. Os tremores pareceram choro e, também, pareceram risos. Bastante pausas. As palavras me pareceram significantes. Imagens do carnaval vieram a memória. Realmente é algo para continuar. Manter a pesquisa viva.

---

<sup>102</sup> No sentido de pôr em cena, um tanto diferente da acepção que entende encenar como representar algo, fingir.

<sup>103</sup> Estava trabalhando no experimento Saia da Toca para a disciplina de Processos de Encenação, por isso os tremores estavam na parte de aquecimento.

Entre as muitas questões suscitadas neste seminário pedagógico, uma pergunta me inquietou: “Se eu desvincular essa improvisação do seu contexto (diários de campo do carnaval), será ainda significativa? O que continuar?” Me parece que buscava entender o que exatamente estava me interessando.

Ao conhecer na prática a abordagem somática Movimento Autêntico<sup>104</sup>, encontrei um caminho de aprofundar a inteligência somática que os tremores solicitavam. Senti um misto de surpresa e constatação após uma sessão de Movimento Autêntico<sup>105</sup>, na qual ocorreram muitos tremores involuntários, quando escrevi: “É a mesma pesquisa: longa, antiga, intensa e ainda desconhecida”.

Portanto, mais do que o que havia de novo, percebi que me interessava pelo que voltava, pelo movimento e pelas dinâmicas que já tinha investigado, mas não se esgotaram enquanto experiência física, estética e intelectual. Ao mesmo tempo, isso que voltava funcionava como um parâmetro para perceber as especificidades do que, em termos de movimento, era um padrão meu e o que brotava de transformador no modo de mover e de tremer atual. Além disso, ir me esclarecendo as qualidades do tremor que acontecia de forma involuntária, ao invés de construído por intenção muscular. Ao invés de movimentos esporádicos, estes duravam no tempo e me levavam deslizantemente pelo espaço. “O processo tremor necessita de mais tempo para amadurecimento de suas emergências”, escrevi em 13 de maio de 2016.

### **6.3 Sobreviver - Dimensão política do tremor**

Como posso conectar uma experiência tão privada sobre o movimento do corpo, o carnaval e um contexto tão grande, como crises políticas e éticas?

É evidente para mim que o que me manteve conectada com o tremor ao longo do ano de 2016 foi uma necessidade orgânica de não somatizar (no sentido bioenergético) as experiências de desamparo e desesperança, de raiva e angústia não expressadas que vivenciei ao longo do ano, junto com grande parte dos

---

<sup>104</sup> Movimento Autêntico (MA) é uma abordagem somática relacional utilizada por várias linhas de Prática como Pesquisa, incluindo a Abordagem Somático-Performativa e o Processo de Articulações Criativas, com as quais dialogo. Vários elementos do Movimento Autêntico integram este processo de pesquisa, o que pode ser encontrado no ensaio Meta-tese.

<sup>105</sup> Sessão coletiva em 9 de junho de 2016

brasileiros. O processo foi de reconhecer que o mundo tal qual eu tinha construído, minha autoimagem e função social, pareciam se esfacelar diante das mudanças na política nacional e das discussões familiares a este respeito. Reconheci que eu precisava encontrar sentido (direção) para continuar existindo. “O que me move a estar aqui é o desejo de sobreviver”, escrevi sobre a ida ao encontro de Movimento Autêntico. (caderno de pesquisa, junho de 2016)

Tão logo acabou o carnaval, o noticiário nos fazia perceber que o processo eleitoral do ano anterior - que foi marcado por grande polarização, agressões, difamações de baixo nível, mentiras sobre dados econômicos, demagogia e falta de discussão real sobre os problemas do Brasil - não tinha acabado. Tanto a oposição quanto os que apoiaram a reeleição estavam insatisfeitos com as diretrizes do governo. A indignação geral, a inflação e desemprego crescentes, o posicionamento parcial da grande mídia abriram espaço para que o oportunismo levasse a proposta de impeachment com provas duvidosas a se tornar uma realidade possível. Constrangimento, fúria e náuseas eram sensações comuns e que ecoavam entre amigos e parentes, porém cheias de desentendimentos quanto a sua significação e as compreensões decorrentes destas.

A difamação aos artistas que se manifestaram, como eu, contra a forma arbitrária que ensejava retirar a presidenta do poder. Essa campanha de difamação aos artistas pude sentir diretamente em minha família. “Esses artistas são todos vagabundos” replicaram em um dos grupos de *whatsapp* da família, aparentemente sem se dar conta que eu recebia aquela mensagem como um soco no estômago.

E, naqueles momentos tensos, ao invés de fechar minha percepção para me proteger daquelas energias violentas e difusas, segui no processo de manter a percepção aberta aos níveis sutis do espaço, devido ao processo de criação. Entrei em sensações muito dolorosas que faziam meu peito contrair até tossir em choro.

A conexão direta que passei a fazer entre este contexto social e os tremores adveio do retorno destes de forma involuntária em momentos inesperados dos ensaios. Após ou durante os momentos de movimento e ativação dos tremores, escrevi pensamentos sobre a relação entre tensões no meu corpo e tensões sociais: “sinto os olhos pesados, marejados, o corpo pesado – pensei que era tristeza. Tremor é espaço de mudança” (12/6), ou “me sinto movendo o ódio”, e ainda: “O sistema nos capta para o pessimismo”. Tais pensamentos emergiam pela

mobilização, semelhante à descrição da artista Luci Sugate (2017): “como bolhas (de pensamento) que chegam a superfície”<sup>106</sup>.

O ensaio do dia 18 de maio, após a emblemática votação em que mesmo quem era a favor do impeachment se envergonhou dos integrantes do Congresso Nacional, foi direcionador deste entendimento. Nele, a improvisação começou com frevo e seguiu em livre improvisação em que os tremores aconteceram. Nesta etapa da pesquisa os registros em áudio buscavam dar materialidade a pensamentos que aconteciam durante o movimento. O movimento do corpo mobilizava ideias que poderiam ser compreendidas posteriormente ou que dariam novos sentidos ao que fazia. Registrei a seguinte percepção:

Estamos emergindo de um período de muita forma, de muita contenção, contenção que delinea uma forma que não cabe mais! A gente tá atravessado por muitas energias, por muitos vetores, muitos tremores, muitas convulsões sociais. A gente está atravessado por um campo de tremores que transforma as formas, mas que ainda não consegue tomar nenhuma forma, nenhuma direção concreta. Age por espasmos, age por sacudidas, retirando a intensidade do chão que tínhamos até então. Eu sinto que preciso encontrar um canal para expansão dessas energias propositivas que no momento estão dispersas, ecoando raivas sem conseguir dispersar para reconstruir. Novamente precisamos construir o Brasil, mais um pouco, mais uma vez e de novo.

O movimento me permitia elaborar aquela sensação e a percepção de que as ideias e certezas que organizavam a vida social como eu a entendia não estariam mais garantindo o jogo político nem jurídico. Era dessa forma que eu percebia o movimento nacional e internacional.

Para além da acuidade ou não da leitura que fiz naquele momento, gostaria de chamar atenção para a compreensão de corpo que se materializava naquela experiência. O movimento permitia a elaboração de pensamentos para compreender meu lugar no tempo e no espaço. O tremor resultava como uma reação de base fisiológica fazendo vibrar a carne da minha experiência: “os tremores servem para soltar minhas carnes e ganhar meu novo corpo”, escrevi em 9 de junho de 2016. Um corpo que assumisse as novas configurações políticas e ideológicas para lidar com

---

<sup>106</sup> Em seu site a artista britânica afirma: “For the last seven years, through practice I am exploring the link between dancing and thinking. When I dance it’s not only an articulation of thought, it also creates thought, like bubbles that get shaken to the surface. These pockets of thought hold information questions, possibilities and impulses that go on to inform my choreographic and performance work.” (SUGATE, 2017)

estas sem perder-se em pura reatividade. Tais tremores eram mais do que um espremeio, sua continuidade mostrava-se como um movimento de relação e reconhecimento.

Corpo Vibrátil é o termo que a filósofa e psicoterapeuta Suely Rolnik cunhou para expressar o processo psicofísico de enfrentamento biopolítico dos desafios da vida. Não apenas pela analogia direta entre o movimento de vibrar e o termo que autora usa, mas pelo conceito que esta desenvolve, relaciono a minha percepção da experiência com sua compreensão psicoterapêutica, baseada nas pesquisas da artista Lígia Clark.

Para explicar sua compreensão de Corpo Vibrátil, Rolnik alude à capacidade humana de “apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações”. Essa “capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto” permite perceber o outro com

uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. (ROLNIK, 2006)

O conceito de Corpo Vibrátil ajuda a compreender por que uma experiência tão pessoal parecia responder a um conjunto bastante amplo de situações, visto que as fronteiras entre corpo e mundo são destonificadas pela abertura da sensibilidade ao “campo de forças”<sup>107</sup> que são parte menos acessadas na vida cotidiana.

É o desassossego da crise que desencadeia o trabalho do pensamento – processo de criação que pode ser expresso sob forma verbal, seja ela teórica ou literária, mas também sob forma plástica, musical, cinematográfica, etc. ou simplesmente existencial. Seja qual for o meio de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossa vida cotidiana nos força a inventar novos *possíveis* que integrem ao mapa de sentido vigente, a mutação sensível que pede passagem – nada a ver com a demanda narcísica de alinhar-se à “tendência” do momento para ganhar reconhecimento institucional e/ou prestígio midiático. (ROLNIK, 2006)

Não apenas eu era afetada pelo contexto, mas também minha percepção voltada para as micro sensações e permissividade ao movimento de que seguisse o

---

<sup>107</sup> A teoria de Rolnik é construída em diálogo com Guatarri e Deleuze.

fluxo de suas tensões, pode ser visto como um processo que amplifica essa capacidade corporal descrita como Corpo Vibrátil. O fato de eu estar em processo de criação em dança me fez ver o tremor como expressão plástica deste corpo vibrátil. O processo que se seguiu visou transformar esse corpo vibrátil não apenas numa experiência perceptiva, mas numa expressão visível e sensível ao outro.

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem a lógicas totalmente distintas, irreduzíveis uma à outra. A tensão deste paradoxo é o que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível operam mutações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos, provocando uma crise de nossas referências. (ROLNIK, 2006)

Posso afirmar que efetivamente a tensão desse paradoxo me impulsionava a continuar em processo, buscando estruturas dramatúrgicas para a experiência vivida em suas amplas possibilidades de conexão com as subjetividades individuais e coletivas. Do ponto de vista pessoal, viver a crise com tal intensidade era caminho para atravessá-la sem acumular recalques, e neste processo a prática do Movimento Autêntico foi o campo de “reciclagem do meu lixo”<sup>108</sup>. Do ponto de vista teórico e político, um modo de “assumir a decolonialidade racionalmente, sem estar marcado pela ferida colonial” (GOMES; MIGNOLO, 2012, p. 43).

Um convite inusitado me fez explorar o tremor por outro caminho. O militante e cineasta Marcelo Pedroso me convidou para compor uma cena no documentário que trabalhava a tensão social através do contato com a estrutura interna da tropa de choque<sup>109</sup>.

Ao mostrar a ele o material corporal que eu estava trabalhando e que poderia estar ressoando alguma de suas ideias, decidimos usar os tremores como uma espécie de convulsão que os militantes, personagens do filme, viveriam, ao empunhar escudos com a bandeira nacional.

Os tremores pareciam feitos para a tensão e expressão que o filme apontava e seguimos este caminho. Essa filmagem, que precisaria ser feita rapidamente e

---

<sup>108</sup> Soraya Jorge utiliza essa metáfora para o trabalho no Movimento Autêntico: “Aqui trabalhamos para transformar nossa merda em adubo”.

<sup>109</sup> O documentário chama-se Por trás da Linha de escudos, as gravações aconteceram em setembro de 2016.

com poucos dias de ensaio e gravação, me fez criar estratégias para ensinar a pessoas sem experiência em dança e teatro a realizarem tremores. Essa investigação sobre como induzir o outro a tremer e vibrar me fez explorar situações mais comuns de vibração como a contração da barriga no riso, a repercussão de peneirar, se o corpo fica relaxado, etc... também me fez ver a diferença entre este tipo de vibração e a experiência que eu sentia quando o tremor não vinha de uma forma de fazer, mas de uma resposta involuntária.

Fiquei muito feliz que os tremores tivessem tomando parte em uma discussão direta sobre a estrutura do Estado, os desejos dos indivíduos, sobre os sistemas de opressão e controle. Pensei que a pesquisa dos tremores poderia, do ponto de vista artístico, ter no cinema seu canal de expressão, caso os caminhos da tese e dos financiamentos não permitissem construir um espetáculo de dança a partir deste material.

No entanto, o interesse na investigação continuava e respondia ao desejo de poder me explicar fisicamente e teoricamente se era possível ativar os tremores involuntários de forma consciente. Também aumentou meu interesse de perceber como o tremor afetava as pessoas que me viam tremer, sem os elementos contextuais e de significado que eu fizera. Em meu ensaio depois das filmagens anotei:

Os tremores cresceram. Se transformaram rápido numa força forte. Compartilhar com outros corpos, especialmente corpos não treinados, me fez empoderar de nova forma. Percebi que algo nesse tremor é muito comum e possível. Mas também que algo **na forma de fazê-lo** é extraordinário. (diário de 22/9/16)

Ou seja, o que entrou no filme era uma camada (superficial) dos tremores em relação ao que eu já tinha experimentado. Apresentei os tremores com o áudio de campo, em uma comunicação no Congresso da Anda, e as respostas me fizeram manter atenção à possibilidade de continuar nessa direção de pesquisa. Naquela comunicação, a presença dos olhares levou os tremores para lugares inusitados para mim, além disso, uma amiga falou que em determinado momento ela tinha ficado profundamente emocionada, como se a situação tivesse ativado nela uma sensação inesperada.



Explorar a capacidade de afetação dos tremores me incentivava a continuar. Um encontro de orientação com Soraya Jorge em novembro foi também um grande incentivo. Ela testemunhou:

Pra mim a vibração é muito poderosa. Gera poderes em mim de potência que é tanto nascer, quanto explodir. Isso toca num lugar sem nome pra mim, mas que faz puro sentido de vida. O que me faz sentido de vida é poder sentir a vibração. É assim que sou tocada. [...] E essa dança que é onde você trabalha que é entre a habilidade e os estados, essa habilidade é toda saboreada para você poder vibrar.<sup>110</sup>

#### **6.4 Tremover como técnica corpórea: frequência tremor**

Seria possível desenvolver a habilidade de tremer dessa forma e sustentar o tremor em meu corpo por um longo período?

Existem exercícios de dança e de bioenergética que são baseados no chacoalhar do corpo. Fui apresentada a eles como exercícios de “*shake*”. Por exemplo, em uma oficina de João Lima, este artista propôs que induzíssemos o corpo a chacoalhar por trinta minutos, em diferentes direções, planos e níveis. Naquele momento, no ano anterior ao início do doutorado, percebi uma relação com minhas questões sobre produção de energia no espetáculo Frevo de Casa e investiguei como o corpo consegue superar a exaustão e continuar. Notei que abrir os olhos e sorrir ajudava a renovar forças em momentos de cansaço, e encontrar caminhos para continuar. Tal exercício gerava um tipo de exaustão que levava o corpo a estados dilatados e tinha como resultado ajudar a desautomatizar padrões corporais, reduzindo a força dos circuitos de coordenação estabilizados. Essa mesma função foi reconhecida pela coreógrafa RoseMary Anne quando comentei sobre minha pesquisa. Ela disse que usava esse tipo de exercício quando precisava que o elenco ativasse outros caminhos de motricidade.

É muito provável que as práticas de *Shake* no campo da dança sejam inspiradas em terapias da bioenergética (LOWEN, 1977), na qual exercícios de *shake* são alternados com *grounding* para liberação de tensões. Num exercício, o indivíduo fica de pé e libera o joelho ao mesmo tempo que empurra e relaxa os pés

---

<sup>110</sup> Audio 8 de novembro de 2016.

contra o chão ritmadamente, fazendo o corpo chacoalhar. O movimento gera distensionamento muscular que gera respirações profundas que são estimuladas pelo terapeuta. Após alguns minutos, o *grounding* é composto por uma parada em que se afunda os joelhos em direção ao chão imaginando uma descarga da energia no chão, chamada enraizamento. Também aqui, fazer o corpo vibrar tem a função de liberar tensões – as quais são sempre físicas e emocionais – favorecendo a reestruturação do organismo. Como no *shake* mencionado anteriormente, uma movimentação curta e rápida é trabalhada do ponto de vista mecânico do movimento – ativação musculoesquelética, gerando repercussões diversas.

Há exercícios que induzem o tremor através do esforço muscular. Um deles, baseado em práticas de esquimós, a pessoa de pé curva o tronco para frente tocando as mãos nos pés e sustentando a posição. O cansaço muscular faz os músculos tremerem liberando energias acumuladas. Mais recentemente, em uma oficina com Peter Dietz, ao invés de alongamentos ao final da aula, fomos instruídos a movimentar partes do corpo rápida e suavemente, como uma forma de destencionamento dos trabalhos do dia.

Apesar de semelhanças, os tremores que trato tem qualidade física diferente, tanto na forma de realização quanto na forma como se apresentam. Entender essa especificidade a ponto de ativá-la voluntariamente foi um desafio perseguido ao longo dos anos de 2016 e 2017<sup>111</sup>.

No final de 2016 eu conseguia fazer improvisações de 5 a 8 minutos tendo os tremores sutis como deflagradores do movimento e, mantendo a disponibilidade corporal, desenvolvia diferentes dinâmicas pelo espaço baseada nessa qualidade vibrátil. Comecei a vislumbrar uma performance apenas de tremores, relacionadas ou não a insatisfação ética e política, relacionada ou não com o carnaval e a prática do frevo. Entender como sustentar os tremores e como falar sobre essa experiência sem recorrer a dicotomias corpo-mente e especificando sua característica de não ser um estado de transe<sup>112</sup>, direcionaram o foco da pesquisa na Middlesex University sob a supervisão da professora Vida Midgelow, entre maio e agosto de 2017.

---

<sup>111</sup> Abordo a questão do movimento involuntário como Frequências Somáticas no ensaio Frequências somáticas.

<sup>112</sup> Como eu mantinha a consciência dos movimentos e pensamentos, a noção de transe e incorporação de entidades não faziam parte da minha experiência. E perceber isso como uma diferença me levou a investigar mais profundamente os conceitos de corporalidade e embodiment fora de contextos religiosos e extáticos.

Ao final dos estudos pude compreender o movimento como forma de consciência e percepção e entender essa improvisação como um exercício de ativar intencionalmente movimentos não intencionais. Eu consigo ativar o início dos tremores encontrando a Frequência que faz a vibração mobilizar o corpo; quando eu encontro essa Frequência os tremores desenvolvem movimentos e dinâmicas não intencionais, potencialmente guiados por tensões musculares e caminho das fáscias e, também, por estímulos vibracionais presentes no espaço como som, luz, temperatura, energia de cada pessoa e o próprio espaço.

Mas essas dinâmicas podem ser suavemente redirecionadas por uma atenção ou desejo intencional. Ambas as formas de mover são movimentos corpórea, modos de atuar com a inteligência corpórea.

O primeiro passo para me manter em relação com os tremores foi tentar imitá-los. Como aconteciam segmentadamente em diferentes partes do corpo, com uma qualidade de peso leve, trabalhava com esses parâmetros de movimento, alternando partes do corpo, juntando dois segmentos em tempos diferentes e improvisava com esses elementos. Rapidamente a improvisação se esgotava, ou por esgotamento físico (cansaço) ou por desinteresse (não sentia a lógica da improvisação e para onde levá-la). Relacionar tremores com passos de frevo era mais interessante do ponto de vista dinâmico, mas um desafio físico bastante intenso, ao qual também não conseguia me dedicar por muito tempo. Percebi que abordar os tremores através dos fatores do movimento era uma abordagem limitada.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Os fatores do movimento desenvolvido por Rudolf Laban estão baseados no aprendizado das qualidades do movimento e seu domínio. Os fatores são peso, espaço, fluxo e tempo.



*Figura 37 Trabalho individual de construção do tremor como frequência somática. Midlessex University - Londres, 2017.*

Já o aparecimento dos tremores nas práticas de Movimento Autêntico (MA) apontava para um outro caminho de acesso e passei a aproximar ainda mais meu trabalho de ensaio com a estrutura do MA. Constituindo uma câmera como testemunha, mergulhei em entender que condição psicofísica facilitava a ativação e permanência dos tremores. Na prática de Movimento Autêntico, ao contrário das técnicas de improvisação, os tremores aconteciam de forma involuntária, sendo possível para mim ir criando um lastro de experiência sobre tremer da forma que me interessava, ou seja, ser movida por tremor<sup>114</sup>.

A proposição de Ciane Fernandes (2013) de que acessamos uma sintonia somática<sup>115</sup> (Nagatomo,1992) para mover dentro do Movimento Autêntico vai ao encontro da minha experiência. Inclusive o termo “frequência”, que utilizei ao longo do processo, alude ao processo de sintonizar a essa frequência. Percebo essa possibilidade de ser movida como uma sintonia em que o papel do córtex cerebral e do ego é reduzido na condução do movimento. Portanto, o movimento é conduzido

---

<sup>45</sup>A discussão sobre a experiência e possíveis significados de “ser movida” é detalhada no Ensaio Frequências Somáticas.

<sup>115</sup> O conceito de Sintonia Somática é tema do Ensaio Tremer a Teoria, neste momento importa perceber que aponta para formas de engajamento psicofísico em relação com o ambiente.

pela consciência corpórea menos informada pelos códigos de comportamento e movimentos culturalmente apreendidos, como os passos de dança.

O principal trabalho técnico que eu tenho que desenvolver nessa pesquisa é reduzir o papel do ego. Essa vontade de domínio, de controle e inclusive de entendimento.

Dessa forma, realizar o MA me colocava num estado próximo àquele que possivelmente me permitiria acessar os movimentos involuntários de tremer. Eu exercitava a capacidade de ser movida e testemunhar os caminhos desses movimentos que estavam sempre se transformando. Porém os tremores não aconteciam involuntariamente sempre e por isso, frequentemente eu induzia tremores sutis para perceber se engatavam o estado de ser movido, o que às vezes acontecia e outras vezes não.

Em dezembro de 2016, convidei o músico Caio Lima para ver um ensaio e ajudar a pensar que tipo de sonoridade poderia acompanhar os tremores. Ele levou uma flauta doce e em determinado momento da improvisação, soprou a flauta esvaziando os pulmões. Percebi que o som da flauta fazia mudar a dinâmica dos tremores de uma forma não mimética e alimentava a permanência e a transformação dos tremores.

Em janeiro de 2017 construí um projeto de encenação para captação de recursos para a montagem cênica do espetáculo que seria chamado Tremor. Consegui reunir uma equipe de artistas e consultores muito consistente. Enquanto esperava resposta de captação tinha que desenvolver habilidades para entender como desenvolver movimentações que mantivessem a qualidade que me interessava. Então, o estágio doutoral em Londres me proporcionou tempo e condições para me dedicar a explorar o tremor. Neste período, a Processo de Articulações Criativas (PAC), propostos por Vida Midgelow e Jane Bacon (2015), atuou como uma referência para exploração das investigações com o tremor<sup>116</sup>.

Sinto que preciso definir melhor pra mim qual o trabalho do tremor. De que forma manter o link com a experiência do carnaval, a ebulição política. Porque talvez, o trabalho aqui seja pegar onde estou e seguir adiante sem buscar as relações. Aprofundar no que é

---

<sup>116</sup> A estrutura do PAC e a forma como influenciou a investigação são abordados no Ensaio Prática como Pesquisa.

o tremor para mim, o que ele faz comigo, o que posso produzir com ele. (9 de maio de 2017)

Em Londres comecei a organizar ensaios com dois ou três rodadas de 10 minutos de movência. Alternando entre mover o tremor, ou simplesmente mover “o que precisa ser movido”, ao modo do Movimento Autêntico. Naquele primeiro momento, em que o processo de criação era o foco das minhas ações, a pergunta formulada se distancia do que seria uma pergunta de tese pelo seu caráter metafórico, no entanto, parecia completamente coerente com a experiência e com o processo.

Acho que é investigar um estado de ebulição. Se meu corpo pudesse ferver e virar gasoso, como seria? Como seria chover no final? (9 de maio de 2017)

Os períodos de movência eram filmados. Registrava em palavras – escritas e em áudio - as percepções que surgiam durante a movimentação e assistia o registro em vídeo a cada dia. Os registros eram muito focados no que fisicamente estava acontecendo, num desejo de poder explicar minha experiência de ser movida, de ser movida pelos tremores e de ver diferentes tipos de movimentação surgirem dos tremores. Mas nem sempre eu guardava os pensamentos para anotar. Em 20 de maio, por exemplo, a experiência foi tão intensa que escrevi: “Eu fiz entre 5 a 10 minutos de tremores e não lembro de nada do que pensei para escrever, apesar de ter pensado muito.” Já em 21 de maio escrevi:

O tremor fluiu muito bem hoje. Quase vinte minutos. Eu procurei balbuciar os ritmos que ouvia na minha mente, não sei se gravou. Eu tentei entender como o tremor funciona, mas ainda não consegui.

Nesse mesmo dia havia programado retomar os tremores após a pausa, o que não foi possível: “Tentei retomar o tremor, mas meu corpo não quis. Levou me ao chão e comecei a alongar.” Vejo que havia ali um processo lento de criar um entremeio entre a escuta ao movimento emergente e o desejo de ativar os tremores.

Na orientação do dia 22 de maio, decidi investigar “a ideia do corpo como um filtro que processa uma informação através do tremor mudando o ambiente.” Percepção que havia se consolidado no dia anterior:

Pensamentos durante a prática: Quando o tremor estava em meus ombros eu lembrei do candomblé, quando um orixá incorpora os joelhos dobram-se como se não tivesse força e os ombros se movem como eu estou fazendo, pensei. E quando eu permito que o tremor siga e tome sua própria forma e espaço eu sinto meu corpo movendo o espaço, movendo todo o mundo que eu sou. Ele tem sua própria dramaturgia e eu duvido que eu possa refazer esses movimentos sem perder sua singularidade. (21 de maio)

Passei então a assistir aos vídeos do tremor e anotar diferentes padrões de movimento que surgiram, investigando se pela forma desses movimentos eu conseguiria acessar a sintonia do tremor. A ideia também era poder acionar esses padrões de movimento quando perdesse a conexão que permite o tremor me mover, criando assim estratégias para continuar movendo por mais tempo. Realizar essas comparações era uma forma de olhar/ experimentar por diferentes perspectivas e identificar sua singularidade.

Outro aspecto importante que identifiquei é que nos ensaios após dias sem atividade física, eu não conseguia permitir que os tremores desenvolvessem livremente. Eram impedidos por limitações como tensões musculares, falta de força nas pernas e abdômen. E, também, percebi que quando eu fazia prática de frevo antes de me dedicar aos tremores, estes me surpreendiam com dinâmicas não vivenciadas ainda. Ou seja, ao contrário de esvaziar o corpo, ao modo dos procedimentos de muitas abordagens somáticas, eu poderia encher o corpo de informações que seriam processadas através da Frequência Tremor.

Percebi que quando mantenho uma prática de frevo constante, e, portanto, adquire maior força física, flexibilidade e resistência cardiovascular, eu posso disponibilizar ainda mais meu corpo para realizar movimentos desconhecidos com forte energia. Percebendo a demanda cardiovascular passei a praticar um “frevo suave”<sup>117</sup> em que brincava com a música sem ativar um tônus muscular tão potente quanto normalmente faço ao dançar frevo, mas sem pausas entre as músicas, aumentando a resistência cardiovascular.

---

<sup>117</sup> Posteriormente desenvolvi essa prática com o título frevo como prática energética e construí uma estrutura de oficina baseada nos princípios que usei para esse processo. Essa forma de praticar o frevo também entrou no Trabalho Re/in -Flexão, que estreou em outubro de 2017, mas não será abordado nesta tese por seu recorte no processo de criação.

No ensaio do dia 30 de maio percebi que a movimentação estava impactando a minha voz, me levando a produzir sons surpreendentes. Anotei a possibilidade de ter um microfone para amplificar essas vozes. Em 31 de maio, me perguntei se seria possível ativar a frequência do tremor e o “engate/sintonia” do Movimento Autêntico mantendo os olhos abertos. O que experimentei logo em seguida:

Abri e fechei os olhos algumas vezes e lembrei do vídeo do TED que falava que a visão nos amarra à realidade conhecida e que de olhos fechados nossa consciência se permite mais facilmente recriar a realidade. Pensei que a tarefa seria trazer essa capacidade imaginativa para o olhar ativo.

Este ensaio foi especialmente frutífero em termos de escrita sobre percepção corporal, diferença entre tipos de improvisação, o que chamo de “engajamento” do Movimento Autêntico e elucidar também as minhas inseguranças sobre o interesse de transformar essa pesquisa em uma Cena. Ao final do ensaio escrevi algo que me incentivou a continuar pensando em estrutura de espetáculo: “A arte é sempre ensinar a ampliar a percepção”. Estava este sendo meu aprendizado e o que mais me impulsionava a compartilhar essa dança.

No ensaio de 2 de junho estruturei uma etapa de 20 minutos baseada no MA (câmera como testemunha, ativar o engajamento, esperar e testemunhar o movimento que viesse) e 2 etapas de 20 minutos de tremores. Portanto, após um mês de trabalho já era efetiva a possibilidade de sustentar a improvisação de tremores por longos períodos. Neste ensaio, anotei que poderia começar a estudar “os níveis de intervenção que posso comandar sem perder a qualidade de movimento guiado pelo tremor”.

Também pude verbalizar algo que é inquietante na improvisação com tremor que é a eventual presença de movimentos que lembram movimentações de orixás ou de danças ancestrais indígenas. Escrevi com objetivo de desenvolver posteriormente:

Tem um lugar que essa prática conecta com a dança de orixás e o corpo mágico do 5 ritmos – ser guiado por uma inteligência corporal que é um plano humano de existência cotidianamente negado.

“Me sinto movendo arquétipos, conhecimentos ancestrais”, escrevi dez dias depois, continuando essa reflexão. Em 16 de junho pude perceber o resultado das



variações de improvisação com tremor e padrões de movimento compilados das improvisações com o tremor:

A improvisação com o tremor me pareceu muito interessante hoje. Me senti mais confortável em direcionar o movimento e muitas vezes não pude identificar até que ponto o movimento era comandado ou autônomo.

No entanto, a etapa de permitir que o tremor seguisse seu fluxo livremente teve pouca duração. Nesse ponto do trabalho, anotei a possibilidade de não conduzir a improvisação, apenas no final da performance “onde ele (o tremor) se transforma na atualidade, atualizando a mim mesma”. A performance, neste ponto do processo criativo, seria a condensação de células com modos de ser movida pelo tremor, sistematizadas através da análise de vídeos e anotações dos ensaios. Numa composição coreográfica baseada em células abertas, ou seja, mais próximo de processos de composição coreográfica<sup>118</sup>, finalizando com a frequência do tremor, ou seja, apenas no final os tremores involuntários realmente conduziram a performance.

Em 16 de junho experimentei usar uma música, o que necessitou algum tempo de experimentações sobre conseguir manter a conexão com o tremor e lidar com o som:

Apesar de achar muito interessantes as improvisações de hoje, senti falta da sensação de estar movendo energias. A racionalização coreográfica tem o mesmo efeito da racionalização linguística, reduzindo a consciência energética do ambiente?

No dia 21 de junho, tive uma orientação presencial com Vida Midgelow para apresentar o estado atual da pesquisa. Utilizei uma música (com 7 minutos de duração) após 5 minutos de silêncio e um áudio do diário de ensaios em Londres. O que aconteceu de absolutamente surpreendente para mim foi que eu praticamente não precisei evocar os padrões de movimento que havia elencado. Após iniciar os tremores, a música, o espaço (sala na qual ainda não havia ensaiado) e a presença de Vida impulsionaram a permanência dos tremores e sua transformação contínua:

---

<sup>118</sup> Os trabalhos de Carolina Laranjeira (2013) e Juliana Moraes (2013), são exemplos deste tipo de organização coreográfica.

A presença de Vida tornou o engate mais fácil? Me surpreendi com movimentos fortes, teria algo a ver com a altura da música? Minha voz, no sistema de som, me deu poder e medo. Meus músculos estão escutando isso? (VICENTE, A. V. 16 jun. 2017)

Aquela sensação de que os tremores dialogavam com elementos energéticos do ambiente, como a vibração dos sons, variação de temperatura e a presença física começava a ficar mais clara. Isso se confirmou posteriormente nos ensaios abertos e nos ensaios para criação da trilha. Os elementos presentes no ambiente alimentam a variação dos tremores de forma que não foi mais preciso evocar padrões motores partiturados. Ao invés disso, enquanto testemunha dançante, pude observar que alguns padrões anotados voltavam, uns de forma mais recorrentes que outros. Há ainda vários elementos de variação nessas relações pois o excesso de música me faz parar de externalizar a vibração, como se o corpo parasse para capturar toda a informação. Outras variações da minha percepção expliquei em um ensaio com a equipe já no Brasil:

Quando tem menos gente, eu me alimento mais da minha própria energia e quando tem pessoas eu não preciso de mais nada pra ter material para tremer. Com menos gente eu entro mais em “material” meu. Tudo no espaço é elemento de leitura energética, de vibração. Quando tem muito som, eu recebo mais, mas externalizo menos. (VICENTE, A. V. jan. 2018)

O primeiro ensaio aberto aconteceu em Londres, num evento semestral chamado PHD Week. Primeiro para três e em seguida para um grupo de sete pessoas.



Figura 38 - Ensaio aberto na PHD Week, com Vida Midgelow. Londres, 2017.

Uma mostra de apenas 10 minutos para que pudéssemos conversar sobre o processo. A percepção de alguns de ter presenciado uma espécie de xamanismo me incomodou. Como dito anteriormente, a manutenção da testemunha interna, da atenção introspectivo-receptiva<sup>119</sup>, como uma possibilidade corporal não acessada, em minha experiência se diferenciava de situações de êxtase, incorporação de espíritos e transe. Apesar desse poder ser um caminho de investigação possível, a experiência com o frevo e investigação do movimento involuntário me atraíram consideravelmente mais, quando mantidos dentro de um quadro de possibilidade mundana.

Observei, vendo o vídeo registro, que os olhos fechados trazem a sensação de transe. Por isso, manter os olhos abertos a maior parte do tempo se tornou algo fundamental e mais exercitado desde então. Uma das chaves para isso, compreendi numa oficina<sup>120</sup> dentro da conferência de práticas somáticas, em Coventry. Nesta oficina nós deveríamos movimentar nossa pergunta de pesquisa e criar três dinâmicas para essa pergunta, trabalhando polaridades. Se essa pergunta fosse um movimento como seria? em seguida, fazer o oposto dessa dinâmica e por fim encontrar um meio termo que não seria nem uma polaridade nem a outra. Rapidamente formulei a pergunta: que conhecimento eu acesso com o tremor? As polaridades seriam “não consciente” e “super consciente”. Comecei a fazer o tremor “o que foi um pouco estranho devido a haver muitas vozes ao mesmo tempo” e busquei o que seria uma forma super consciente de tremer – ampliando minha atenção ao espaço, aos sons de dentro e fora da sala, às pessoas – e eu pude sentir os tremores seguindo completamente sem ordem, um caos. Então decidi procurar o que seria o oposto e ir completamente para dentro com minha atenção, praticamente sem sentir a materialidade fora de mim. Perdi a noção se estava ainda tremendo, mas fazer essa introspecção foi muito fácil. A terceira opção foi perceber a mim mesma como uma terceira pessoa. Como se eu pudesse me ver tremer e me imaginei como um pássaro voando sobre mim mesma. Este exercício me mostrou que eu poderia variar as relações de atenção

---

<sup>119</sup> A atenção Introspectivo-receptiva é simultaneamente uma atenção à vida interna do corpo e ao que acontece no meio ambiente em que está inserido (CAETANO, 2012).

<sup>120</sup> Oficina ministrada por Eline Kieft e Sara Reed, chamada “Moving (with) your Research”, ministrada no Dance and Somatic Practice Conference, em 2017.

dentro do tremor e que poderia tanto expandir minha atenção quanto me relacionar com o conjunto global da minha movimentação em relação aos demais elementos do ambiente, dosando o impacto dessas presenças sobre o movimento e principalmente, sobre mim.

Como resultado desse processo, aprendi que para desenvolver o tremor eu preciso de um tipo de atenção à corporalidade que é similar a experiência do Movimento Autêntico de ser movida<sup>121</sup>. Eu consigo esse engajamento fechando os olhos e observando meu corpo, especialmente a superfície da pele. Eu percebo que aprendi a realizar esse engajamento rapidamente agora, mas isso não é simples. Este processo demonstra que é algo que é possível aprimorar enquanto habilidade somática.

Atualmente, eu posso engajar e sintonizar meu movimento de diferentes formas. Posso escolher permitir a meu corpo “fazer o que que ele deseja fazer”, ou seja, dar vazão ao movimento do corpo como expressão de uma necessidade que conhece o caminho de suas tensões, e praticar o Movimento Autêntico; ou posso focalizar na sensação da pele e esperar pelos tremores. Dessa forma eu sintonizo a Frequência que permite movimentações musculares mais sutis, como micromovimentos, a que chamo Frequência do Tremor, e continuo testemunhando seu caminho no corpo e o corpo no espaço, já de olhos abertos.

O tremor começou no meio do peito, bem abaixo do pescoço. Ele então deslocou-se de um lado para o outro e ao mesmo tempo realizando círculos pelo corpo em diferentes direções.

Quando isso acontece eu percebo que o movimento corporal responde a percepções sobre temperatura, som e outros elementos, se relacionando com tudo que tem vibração, como vibração. Uma comunicação vibrante, potencialmente vibrátil, no sentido físico e também no sentido dado por Rolnik (2006).

Observando os vídeos é possível identificar que cada tentativa de ativar os tremores é diferente, mas mantém alguns padrões. Este sempre começa como um tremor involuntário em alguma parte do corpo (em geral ombros, peito, estômago ou quadril) e toma diferentes direções. Não é possível seguir completamente o caminho que faz através do corpo. Às vezes é como se ele se dividisse em muitos tremores.

---

<sup>121</sup> Na prática do Movimento Autêntico, esta forma de conexão é compreendida como fenômeno energético. Para mais informações ver Ensaio sobre Frequência Somática.

Em alguns momentos ele ativa todo o corpo conjuntamente e impulsiona o corpo em direções pelo espaço. Às vezes em saltos, às vezes em pequenos passos. E então o tremor parece se transformar em um outro tipo de vibração pelo espaço me fazendo saltar, deslizar ou criar pulsos ritmados. Cada um desses padrões se estabelece por um tempo e se transforma.

Depois volta a ser um tremor. Algumas vezes o tremor se torna tão forte que impulsiona todo o corpo de forma forte, exigindo esforço muscular. Essa vibração pode se tornar muito forte e me sinto sendo levada a um limite físico. No entanto, raramente este trabalho me leva ao esgotamento físico. Ao contrário, em geral, após as apresentações e ensaios, a sensação é de energização e disposição física.



*Figura 39 - Valéria Vicente e Caio Lima no trabalho Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz.*

Minha abordagem dos tremores passa por uma compreensão bioenergética e psicofísica da corporeidade, pois essas abordagens apontam para a constante negociação entre a pessoa e suas experiências sociais, que se concretizam e expressam em fenômenos corporais – físicos, intelectuais e psicológicos. Enquanto a Experiência Somática (SE) aponta para a necessidade de permissão ao corpo para que realize sua potência de auto regulação, a abordagem de Rolnik aponta para a capacidade de abertura do corpo às intensidades que o atravessam para que elabore sem recalques seus processos de subjetivação relacionados ao contexto histórico e cultural. Minha prática de dança, profundamente influenciada pelo frevo,

mas direcionada pela investigação através de práticas somáticas, apresenta as muitas possibilidades, a polissemia e a potência de vida que há no investimento na inteligência corporal.



*Figura 40 - Valéria Vicente e Caio Lima no trabalho Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz.*

Nesse percurso, meu interesse foi fundamentalmente artístico, visando o compartilhamento da experiência. Entendendo o campo da arte como um campo de ampliação da percepção, de compartilhamento de possibilidades cognitivas e sensibilidades. O campo da dança como uma área de laboração e motor de experiências de compartilhamento de conhecimentos que se dão entre corpos, habita os cantos mais complexos da experiência humana, que é ser um corpo que se move, se pensa e se transforma em relação com os contextos materiais e políticos que vivencia.

No próximo percurso, abordo como, em minha visão, este trabalho propõe uma reflexão sobre a necessidade de ampliar as possibilidades de compreensão da realidade a partir da investigação somática. Para pensar as implicações políticas dessa escolha me aproximo das discussões decoloniais sobre a estética, iniciando por um ponto de relação metafórica evidente: o colonialidade como um trauma e a intenção decolonial como um tremor.

## 6.5 Ebulições estético-políticas – um olhar possível

Não basta eu ser brasileira, vinda de famílias que eram pobres na primeira metade do século XX, descendente de negros e indígenas que não sei o nome nem a origem étnica devido a estrutura da colonização e miscigenação brasileira no século XIX e XX. Assim como não basta ser mulher nem dançarina. Para aderir a um movimento de rejeição das formas de pensamento estabelecidos é preciso que eu enuncie meu esforço de reconhecer os sistemas de dominação social não apenas como fruto do capitalismo, como se eu estivesse vivendo na Europa ou Estados Unidos. É preciso ressaltar que vivo o capitalismo do lado mais explorado do sistema, vivo como continuidade de uma colonização e me coloco na intenção dessa superação, de um ponto de vista local.

Neste momento, quando se toma consciência, começa não somente a habitar a colonialidade; isto é, descobre “a ferida colonial”. Esta ferida é semelhante ao que na linguagem psicanalítica se chama “trauma”. O trauma é uma ferida que se leva e que não é consciente, então assim, “a ferida colonial é um trauma consciente da colonialidade.” (GOMES; MIGNOLO, 2012, p.43)

Decolonização não é uma moda nem uma missão, como explicam Gomes e Mignolo, a decolonização é uma intenção baseada no reconhecimento do trauma colonial.

A intenção decolonial é um tremor, procurando reconduzir o corpo social a um estado alerta o suficiente e liberto suficiente para produzir transformação sem reiteração da violência e de suas lógicas. Tremer neste sentido é “assumir a decolonialidade racionalmente, sem estar marcado pela ferida colonial” (GOMES; MIGNOLO, 2012, p. 43)

Tomar o tremor ao mesmo tempo como o reconhecimento do trauma e o modo de superação deste foi o caminho entre o carnaval como espaço de produção de conhecimento e o Ebulição como espetáculo de dança. Viver o trauma social com investimento no conhecimento corpóreo, ampliando as possibilidades perceptivas e motoras, reduzindo o papel do ego na condução da movimentação, foi o caminho do Ebulição. Por isso, o relaciono com a prática estética de intenção decolonial, a qual, ao viver a ferida colonial, propõe formas alternativas às sensibilidades e modos de perceber vigentes.

No entanto, é preciso ressaltar que tal conexão não era o centro do processo criativo, visto que este esteve sempre aberto ao fluxo do próprio processo, às errâncias cognitivas, sensíveis e ao que as improvisações de movimento apontavam. Como apontado anteriormente, o desejo de não restringir o processo a princípios conceituais anteriores incluiu as teorias culturais, decoloniais, de gênero ou de preconceito racial.

A relação que estabeleci entre os tremores involuntários e o contexto pessoal e social desde o crime ambiental de Mariana e as eleições de 2014, me fizeram caminhar na dupla leitura do tremor como expressão do trauma e do tremor como forma de liberação do trauma. A procura de compreender o tremor esteve conectada fisicamente com a possibilidade de sustentá-lo com meu corpo pessoal. Encarar as feridas, perceber seu alcance, sua resistência, fazer conexões, viver as dúvidas, foram atividades constantes que exigiam também cada vez mais disposição para ser radicalmente lançada pelo espaço em ritmos imprevisíveis, como pôde ser acompanhado nos percursos anteriores.

Havia sempre a dúvida sobre a possibilidade de levar o tremor para uma apresentação artística. Quais conexões gostaria de apontar para condução cognitiva<sup>122</sup> do público? Considero que o tremor se consolida como centro dramático do trabalho de dança deste doutorado no momento em que, no meio de um ensaio, me vem à mente uma ideia “A arte é sempre ampliar a percepção.” Um pensamento carregado da sensação de certeza.

Tal compreensão me fortalece em meio a tantas dúvidas sobre o sentido dramático a ser dado ao trabalho. Abrir mão de um caminho específico de significação (mesmo que amplo e polissêmico) para a construção de um momento experiencial de variações vibratórias foi a escolha que levou ao Ebulição.

Fazer essa escolha direciona o trabalho, mas não acalma a dúvida sobre a necessidade de direcionar a um entendimento político claro ou investir na política intrínseca da experiência sensível, como aponto no Diário de pesquisa de 2018:

É viável no momento presente abrir mão de uma enunciação clara em defesa de um ponto de vista? Na medida em que os movimentos de gênero e antirracismo tomam uma posição de confronto, como

---

<sup>122</sup> Aqui cognição toma o sentido enativo de uma complexidade sensível e intelectual.



aceitar-me na construção de um espaço para o sensível e múltiplos significados?

O impasse chama-se medo de contribuir com algum tipo de alienação. Mesmo sabendo que a minha proposta é exatamente uma profunda não alienação de si, um permitir-se sentir que leva não apenas aos medos, mas à sua força ancestral. Mesmo assim questiono se isso não é apenas uma autoindulgência para fugir da luta direta.

Essa dúvida constante, que se revela em pequenos detalhes, é também a dúvida sobre o quanto eu posso ser o que sou e construir o que sinto. Refletindo sobre o processo de me tornar fluente no tremor identifico que preciso fazer um descolamento entre a experiência e o significado para que a dança possa se pensar de uma forma mais justa com a experiência do movimento. Eu estou pensando na operação que foi descolar o tremor do significado de fraqueza, do significado de doença, colocar os significados em ebulição para que possam se descolar da experiência e permitir que a cognição se movimente na busca de um outro estado.<sup>123</sup>

Retomo do diário de investigação e, por semelhança a esse processo de descolamento dos significados consolidados sobre a experiência, entendo que,

Ebulição vai se tornando a ideia de ficar um pouco mais na experiência retardando a atribuição de significado ao percebido, de sentido ao sentido. Porque é nesse espaço que é o espaço cada vez mais amplo da testemunha interna em relação à experiência que é possível encontrar as palavras que conduzem a um entendimento ampliado sobre o vivido. Esse é o conceito de Ebulição, com o qual eu danço. Emerge dessa dança e com o qual eu danço.

Proponho com esse trabalho, que as pessoas se conduzam a um entendimento ampliado sobre o vivido, no qual o corpo, com toda sua potência energética, seja parte relevante. O sentido dramático direcionou-se para a construção de um espaço não hierárquico entre artista e público, que são entendidos como participantes da apresentação. A ausência de limitações espaciais e de luz, bem como de posição - todos a princípio devem ficar de pé e se mover sempre que desejarem-, a troca de olhares como forma de manter a relação direta e aberta e as nuances de tremores e afetações como principal elemento de movimento, delineiam a indicação de que o espetáculo não conduzirá a um significado nem a um tema exterior ao encontro. A professora e artista Letícia Damasceno apresenta a noção de sensação apresentada por Suely Ronik para discutir sua própria linha de investigação em dança:

---

<sup>123</sup> Citações dos diários de criação.

Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. (ROLNIK, 2002, p. 271)

Ebulição é sobre essas sensações e esse impasse. Assim, a partir das sensações não claramente reconhecíveis, o sistema cognitivo é convocado para encontrar soluções próprias frente à experiência. A artista e educadora somática Clara Trigo se questiona:

Entretanto por que expor o corpo a determinadas sensações? O que se aprende com elas?” Por que as experiências de movimento podem ensinar acerca da ampliação da inteligência, da sensibilidade, das possibilidades?” (TRIGO, 2011, p. 55)

A mesma responde: “Reconheço em todas essas situações oportunidades de reconfiguração da percepção (TRIGO, 2011, p. 55)”. Para Damasceno as experimentações corporais voltadas para a sensibilização ao espaço e às relações “abrem espaço para que as singularidades se façam presentes e os signos ganhem sentido, ou seja, que um sentido seja dado às sensações” (DAMASCENO, 2014, p. 236). Assim, retomando a compreensão de Rolnik, decifrar não tem como propósito explicar ou interpretar, “e sim inventar um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação” (ROLNIK, 2002, p. 271 - 272).

Sobre o sentido de levar experiência do Body Mind Centering® (BMC) para o campo da arte, a pesquisadora e praticante de BMC, Patrícia Caetano (2012) entrevistou o artista Stephane e concluiu que na visão deste,

[...] quando o artista faz estas experimentações, a criação e o objeto artístico servem para fazer o público testemunhar este outro território possível de ser experimentado, ou ainda, experimentar que “nós não somos isso que pensamos que somos.

Revela então um pensamento implícito que se assemelha ao modo como conduzi a ênfase dramatúrgica deste meu trabalho ao apontar que

A partir destas *fronteiras porosas* o espetáculo (arte) se faz local de refazimento também para o espectador (vida) que poderá enfim se

deixar tocar pela sua própria potência afetiva no encontro contagiante com o corpo do ator ou do dançarino. Nessa zona de contágio afetivo, o *corpo-alteridade* do artista poderá talvez ressoar um possível *corpo-alteridade* do espectador mobilizando neste a possibilidade de novos territórios. (CAETANO, 2012, p.329)

De forma semelhante, a filósofa da dança Anne Suquet entende que “se o bailarino se inventa dançando, se não cessa de fabricar sua própria matéria, trabalha também o espectador para sentir o corpo (SUQUET, 2008, p. 538)”. Ela aponta que há uma tendência de envolver o espectador “profunda e deliberadamente” na “introspecção perceptiva” (SUQUET, 2008, p. 540).

Esses pensamentos também estão inscritos em meus trabalhos anteriores de investigação com o frevo. No Pequena Subversão (2009), adentro a dimensão biopolítica e a necessidade de produção de uma micropolítica que transforme as percepções estabilizadas. Do ponto de vista formal, o Pequena Subversão também aponta para elementos que foram explorados na investigação do trabalho Ebulição. Como neste, naquele trabalho a investigação de movimento partiu da percepção da ação do movimento em meu estado psicofísico. Havia uma questão sobre como a memória se constrói no corpo, como posso perceber a minha história no meu movimento e o que é esse movimento que irrompe de repente como um arrepio, um choque elétrico?

Também a concepção dramaturgica não desejava construir representações sobre a dança e sim constituir um espaço de partilha cinestésica a partir dos movimentos apresentados. Esses elementos colocam o Ebulição em diálogo estreito com a dança contemporânea interessada por estados corporais e práticas somáticas, como apontado na Introdução. Por outro lado, ao aprofundar nesses elementos sensíveis, da forma específica que conduzi, o Ebulição se afasta de algumas configurações recorrentes da dança na tradição ocidental.

A compreensão de que a estrutura de apresentação do Pequena Subversão – público sentado, palco italiano e marcação coreográfica definida – dificultava que se estabelecesse a empatia necessária para minha proposta, me levou a investigar como propor dança em outras configurações relacionais.

No espetáculo Frevo de Casa (2013), propusemos<sup>124</sup> um espaço de improvisação bem próximo ao público, que foi chamado a participar em alguns momentos do trabalho. Ao longo do doutorado, explorei possibilidades de reorganização do espaço nos três trabalhos desenvolvidos. A performance Saia da Toca, explora a dimensão estética das Troças carnavalescas ao mesmo tempo que investiga relações possíveis na intervenção em ambientes públicos e o Re/in-flexão, propõe possibilidades de mudanças de posição espaciais e formas de participação do público (experimentando procedimentos, criando sons e dançando; variando entre ficar dentro e fora do palco).



Figura 41 Saia da Toca, Salvador, 2016. Foto: Isbela.

A procura por uma configuração espacial mais propícia ao encontro e a percepção sensível encaminhou a decisão de retirar cadeiras e os limites entre espaço de apresentação e espaço para o público.

É justamente na organização dos elementos cênicos que a experiência de carnaval com frevo indica caminhos para a direção do trabalho. Os limites tênues entre performer e público se assemelham aos desfiles das troças e clubes carnavalescos em que quem se mostra e quem vê fazem parte de um todo intercambiável. A fantasia, enquanto figurino, traz um espetacularidade para ser

---

<sup>124</sup> O trabalho foi construído e performando por mim, Flaira Ferro, junto com os músicos Spok e Lucas dos Prazeres.

vista que não toma o lugar do outro como ser também visível. A plasticidade moldável de um vestido de papel (inspirado nas fantasias de papel crepom), amplifica a passagem do tempo, as mudanças e as afetações mútuas, distribuindo pelo espaço materialidades e rastros do encontro e do que demarca uma diferença provisória entre o espaço do tremor e a nossa existência cotidiana.

A investigação para a Saia da Toca, realizada em paralelo à exploração dos tremores, me levou aos escritos do artista plástico Hélio Oiticica, cuja obra é uma ação-reflexão sobre o papel e as formas da arte, desde a segunda metade do século XX e sua relação com a cultura. Precursor das propostas que incluem o espectador diretamente na construção da obra, Oiticica explica:

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe a pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma que envolve “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada, envolvendo os dois processos, isto é, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. (OITICICA, 2006, p.162-163)

Oiticica propõe um modo de participação que eu entendo como uma via de mão dupla – ao tempo em que as formas de arte propõem interações para co-construção da experiência artística, o artista busca se inscrever como parte do seu tempo presente:

O que Gullar chama de participação, é no fundo, essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. (OITICICA, 2006, p.164)

Oiticica elabora a dimensão política do trabalho do artista de forma mais complexa que o utilitarismo da arte política, vigente no período de escrita do seu texto. É a dimensão política – de não separação da produção artística do mundo em que ela é produzida – que acelera, na sua poética, o processo de chegada no objeto e às proposições coletivas, uma “volta ao mundo”, ou seja, um ressurgimento de um

interesse pelas coisas, “pelos problemas humanos, pela vida em última análise”. (OITICICA, 2006, p.165).

Fazer parte deste sistema capitalista, como parte de uma sociedade que não superou problemas básicos do sistema colonial, como o racismo, a desigualdade de acesso à educação e a concentração de riquezas e terra é o que impulsiona o tremor. É perceber uma efetividade do sistema colonial vigente na vida concreta do país nomeado Brasil, na segunda década do século XXI, que me conecta a reflexões de pesquisadores ligados a proposição decolonial. Na configuração de recorrências discursivas e jurídicas semelhantes à República Velha e ao Golpe de 64, somadas a várias demonstrações de desprezo por questões ecológicas e pela estrutura democrática, a qual, por mais criticada ainda era a garantidora de direitos conquistados, os sentidos dos tremores provocam uma ampla re/in-flexão.

Nesse sentido, o encontro com Oiticica me mantém ligada aos dois impulsos dessa pesquisa: o tremor como trauma e o tremor como parte de uma cultura que resiste pela alegria. Para Oiticica, a arte participante é questão importante para todos dedicados a criar uma base sólida para uma cultura “tipicamente brasileira”. Para a artista e teórica Tlostanova “A globalização neoliberal tem a incrível habilidade de desacreditar e tornar suspeito qualquer ideal artístico honesto, como o da comunidade ou participação” (TLOSTANOVA, 2012, p.53).

Interessante perceber que, assim como o Ebulição, no interior da produção radical de ruptura formal de Oiticica, há um desejo de construir um típico. Esse típico não depende da enunciação estética de cores, tons ou ritmos, não se trata de folclorizar, mas de uma atenção a formas próprias que independem da tradição artística europeia, que nos coloniza.

Houve algo porém que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras) e as espontâneas ou os “acazos” (artes da rua ou anti-arte surgida do acaso) [...] Não seria estranho, então, se levamos isso em conta, que os artistas em geral, ao procurar uma solução coletiva para suas proposições, descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável. (OITICICA, 2006, p.166)

A relação com as reflexões de Oiticica me mantém atenta à sabedoria do carnaval. Ao conhecimento coletivamente construído e acumulado, ao acontecimento desta pesquisa de doutorado, à possibilidade de renovação energética a partir do corpo cultural. Reconhecer que o Brasil é composto por diversas tradições artísticas com suas potências e especificidades. Desterritorializar as hierarquias, que a despeito de mais de um século de discussão e experimentação continuam fazendo parte da estrutura cultural e do mercado de artes no Brasil.

Assim, eu compreendo as rupturas formais do Ebulição – tanto com a estrutura tradicional da apresentação do passista, quanto dos espetáculos de dança – como um investimento numa intenção estética decolonial, como apontada pela artista Madina Tlostanova. Para ela, na estética decolonial a pessoa “cria seus próprios princípios estéticos, emanados de sua própria história local, da sua geopolítica e seu corpo-política de conhecimento. (TLOSTANOVA, 2012, p.63)”. Assim,

De um lado, descolonizar a arte é altamente conceitual e racional, ainda mais que o ocidental contemporâneo, e sua hermenêutica é pluritópica. De outro lado, descolonizar a estética, teoria e história das artes clássicas do ocidente está impulsionado pelo desejo de torna-la imediata e livre das capas racionais. (TLOSTANOVA, 2012, p.63)

Assim, resistir ao desejo de separar o sujeito do objeto é um trabalho compartilhado entre o artista e seu público. E nesse sentido espero estar avançando na abordagem somática do movimento ao permitir o espaço para o tremor, mas principalmente para as formas que emergem dessa Frequência Somática. Para o pesquisador da Pesquisa Somático-Performativa Leonardo Sebiani Serrano,

As estéticas descoloniais e de resistência convidam o artista pesquisador a desaprender para iniciar um caminho por outras aprendizagens, nos quais se possa desvelar a existência de formas diferentes de ver o mundo e de pintá-lo com diversas cores, o que constitui nada além da expressão dos numerosos processos que estão acontecendo em diversas partes da América e do mundo e não pode ser negligenciado: é prioritário mostrar tais possibilidades para poder aceder a elas como fonte de produção de conhecimento. (SERRANO, 2013, p.30)

Assim como meu percurso nesta tese, Sebiani relaciona o corpo vibrátil (ROLNICK, 2006) e a investigação somática como modo de produção de uma opção decolonial para a produção artística e produção de conhecimento.

Aderir ao carnaval com as abordagens somáticas me leva a um contato diferenciado com este ambiente, mas não subordinado (espero) a esses sistemas somáticos. Ao contrário, a primazia ao tremor como inteligência corpórea aponta outros modos de vivenciar a integração psicofísica em relação com o ambiente (incluindo seres animados, inanimados e o espaço). Um fluxo de alternância entre livre e contido, que vive a simultaneidade de vários centros de movimento. Policêntrico e polirrítmico, o corpo se faz uma coleção de organismos móveis em interação, se mantém em diálogo com os sons e outros elementos energéticos e por estes se contamina, em transformação mútua.

Assim, posso pensar que a abordagem somática não se restringiu nem a visão de corpo nem aos elementos formais que caracterizam muitas práticas somáticas e de dança moderna e contemporânea.

Nesse sentido, a composição dramaturgical - a liberação do espaço, do performer como única centralidade - amplia o campo do que faz a dança e do que ela realiza. Acredito que esta configuração pode ser vista como um caminho para "libertar a aestésis". Na compreensão decolonial, ao longo da modernidade a aestesis foi convertida em estética, assim, libertar a aestesis se configura como uma questão decolonial e "isso requer começar a descolonização dos saberes sobre os sentidos que foram normalizados na sua regulação" (MIGNOLO, 2012, p.44).

O caminho dramaturgical do Ebulição, ao se alimentar da estética do carnaval de Olinda, propõe um modo de estar que aponta para as sensações de pele e dos órgãos internos, aponta para a percepção possível sem a claridade da visão, para a lógica do ruído e o tipo de audição possível após o constante caos sonoro. Os participantes são aceitos em suas escolhas de buscar ver a performer ou ver as pessoas que veem a performer; seguir ou ficar, interferir ou observar. Se confrontam com a própria cultura teatral, com os impasses sobre como agir sem um guia claro dos limites entre performance e público. Estamos todos vivendo o exercício de lidar com uma liberação da aestésis e seus impasses.

Um dos elementos mais inquietantes do Ebulição é a ausência de ápice. A percepção de ciclos de afetação, que retornam não para o mesmo ponto, mas que não se colocam como uma dramaturgia ascendente que se resolve no final. O tempo cíclico se renova em sua reiteração em que não há uma repetição da forma, mas uma renovação dos princípios.



No campo da coreografia estuda-se como manter um tipo de tensão expressiva, composta por variações de esforço que mantém a conexão do público. A repetição é uma das estratégias de composição, como demonstra Fernandes (2000) sobre a dramaturgia de Pina Bausch e Juliana Moraes (2013) sobre seu próprio trabalho. Sugiro, porém, considerar a reiteração dos tremores do Ebulição um pouco deslocada desse sentido compositivo. Como uma resposta involuntária ao impacto energético no corpo, os tremores são o ponto de ignição, o aprofundamento da Frequência, e que se mantém como uma continuidade diferente a cada momento.

O que se repete é a Frequência e não a forma. Tal repetição se aproxima mais das lógicas de danças como os trupés de cavalo marinho, as variações de dança afro-brasileiras e torés da cultura ameríndia. Repete-se como um modo de construir e/ou reiterar uma configuração energética, até que sua energia se transforme.

Na estética da dança ocidental essa repetição é vista com depreciação, como uma ausência de novidade, monotonia, falta de criatividade. Algo que pode ser relacionado com o anti-sublime colonial como proposto por Tlostanova:

O anti-sublime decolonial não leva a apatia e a paralisia. Não empurra necessariamente para o ativismo político, mas leva a trocas sérias da visão própria, na maneira como se interpreta o mundo e se estabelecem as relações com outros. Em consequência, a maioria dos elementos do sublime está presente na estética decolonial, devolvendo a dignidade do sujeito, liberando sua mente, criatividade, imaginação, ser, o elemento da resistência, não às forças da natureza, mas a lógica da modernidade/colonialidade. (TLOSTANOVA, 2012, p.68)

Nos debates após os ensaios abertos e apresentação, sempre surge a dúvida sobre o quanto eu gostaria, enquanto diretora, que as pessoas se sentissem mobilizadas a ponto de dançar/tremer comigo. A vontade de virar festa se apresenta como uma vontade reprimida pela dúvida da adequação ao contexto. Percebi que as pessoas gostariam de se sentirem autorizadas ou estimuladas por mim para que isso aconteça. A nossa recusa<sup>125</sup> de criar dramaturgicamente esta licença constrói a dúvida e aponta o limite da autonomia diante da estrutura do campo artístico.

---

<sup>125</sup> Decisão afirmada pela equipe: Eu e Kiran como co-diretores e Caio Lima como músico-performer e colaborador.

A comunicação cinestésica do tremor acontece sem que o participante se permita tremer comigo, já o papel liberador do tremor depende de assumir o risco de se pôr em movimento. Oiticica, que afirma ter aprendido muito de Arte morando no morro e dançando como passista em escola de samba, pondera sobre os limites do carnaval: “Mas o samba só não transforma de repente a vida ou a arte de ninguém” (OITICICA, 1970 apud OITICICA FILHO, 2009, p.99).

As práticas da cultura popular são aprendizados de resiliência e resistência, de convivência e saberes para além de categorizações (MARTINS, 1997). Porém, são práticas também historicamente inscritas em sistemas excludentes que não estão imunes à herança, por exemplo, do racismo, do machismo e da divisão de classes. A ideia de que alguns grupos não são marcados pela contradição colonial é fruto da tradição romântica e, talvez, do desejo de valorização dessas artes brasileiras. No entanto, em minha experiência posso afirmar que não existe homogeneidade ideológica entre grupos da mesma tradição e nem entre pessoas de um mesmo grupo cultural.

Além disso, a cultura colonial reiterada anualmente pelas reportagens nos grandes veículos de comunicação direciona a fruição das tradições brasileiras, de forma exótica e folclórica, muitas vezes reapropriada pela comunidade de brincantes.

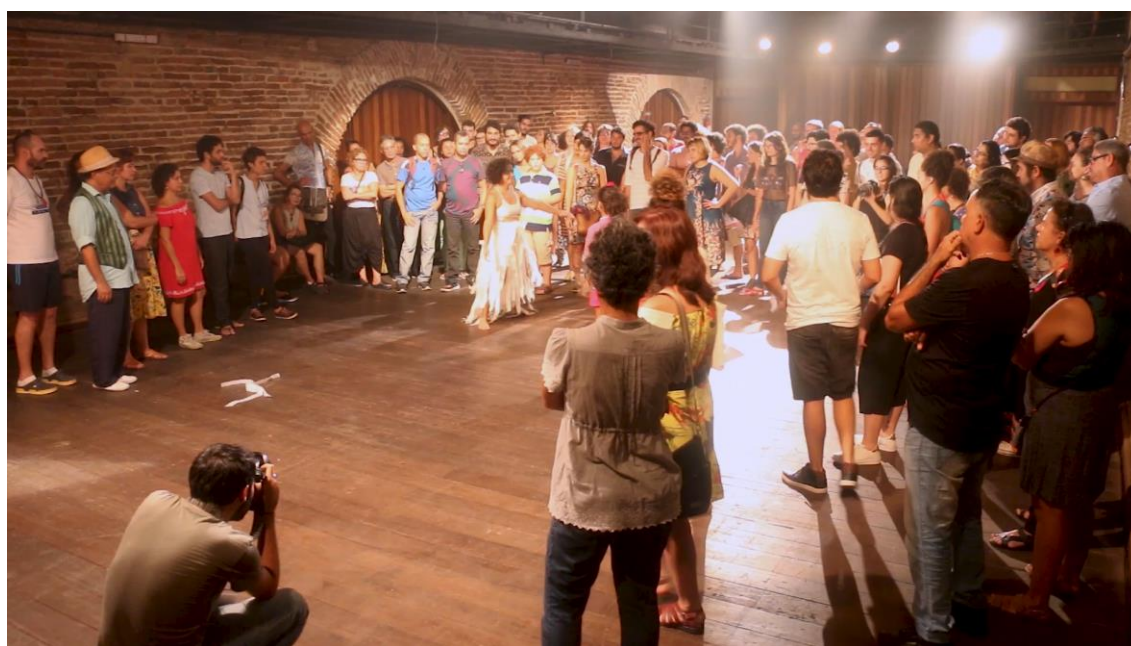


Figura 42 Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz.



Figura 43 Valéria Vicente cena do trabalho Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz.



Figura 44 Figura – Valéria Vicente e Caio Lima no trabalho Ebulição. Fotografia: Michelly Pessoa e Tatiana Coelho da Paz.

O essencialismo e a idealização dos sujeitos sociais são parte do modo de operar do sistema colonial (MINÓSO, CORREAL y MUÑOZ, 2014) e indica um modo de relação que mantém o sistema de exclusão, dominação e a expressividade circunscrita a espaços e períodos bastante controlados. Por exemplo, a mercantilização do carnaval direciona as intenções apenas para os aspectos de

alcoolização e permissão sexual que muitas vezes apenas replica os modos habituais de sexualidade e alcoolização.

Controles policiais e simbólicos são constantes na história do carnaval. Resistências no âmbito das tradições e da arte nem sempre estão conciliadas com resistências ao machismo, ao embranquecimento, ao eurocentrismo e hierarquias epistêmicas.

Ao longo do processo de construção do Ebulição, construí o trabalho Re/in-flexão<sup>126</sup>. Neste revisito as investigações anteriores refletindo e flexionando os passos dados que me ajudam a compreender como os processos de criação friccionam narrativas e práticas do frevo. Apresentar o que vem sendo investigar o frevo na minha trajetória revela impasses entre o movimento e os discursos sobre o frevo, os espaços de subjetivação no interior da tradição, os embates vividos ao adentrar com uma dança popular os espaços de arte contemporânea.

Num movimento oposto ao Ebulição, no qual todo o foco dramaturgico é para a sensorialidade e percepção cinestésica, no espetáculo Re/in-flexão, há uma alternância entre explicações, narrações e apresentação do movimento.



Figura 45 - Re/in-flexão, 2017 - explorações de tensões, escolhas e espaço. Foto: Ju Brainer.

---

<sup>126</sup> Ver Ensaio Encruzilhada de danças.

A contaminação entre pensamento e modo de mover, os discursos eurocêntricos assimilados como modos de organização da postura e dos passos e as minhas tentativas de encontrar as lógicas com as quais o frevo é significativo enquanto prática de liberdade, de prazer e de empoderamento são apresentadas e performadas<sup>127</sup>.

Realizar os dois trabalhos praticamente ao mesmo tempo revela o caminho plural que pode advir de uma prática de investigação em dança. Assim, a estrutura poética do Ebulição e do Re/in-flexão não se colocam como excludentes. Não apresento nesta tese um projeto poético que defende um modo mais certo de fruição e de construção de espetáculo. Ao contrário, não apresento essas escolhas como um manifesto sobre o modo mais atual e legítimo de expressão artística. Não há uma recusa ao frevo no carnaval, nem aos grupos de passistas, nem a qualquer modo de organização poética.

Há sim uma afirmação de que há ainda muitas possibilidades de expandir nossas compreensões do frevo e nossas compreensões do mundo através do frevo e de tradições como o carnaval. Sugiro chamar isso de um perspectivismo poético. Uma produção que não deseja eliminar ou negar as outras poéticas possíveis para afirmar a própria existência e legitimidade.

---

<sup>127</sup> Elementos do Trabalho Re/in-flexão compõem o ensaio encruzilhada de danças.

## 7. ENSAIO FREQUÊNCIAS SOMÁTICAS



*Figura 46 Ebulição. Foto: Ju Brainer.*

Este ensaio aprofunda a noção de Frequência Somática como modo de produção do movimento. Relaciono a experiência da dança à compreensão de corpo pessoal e sintonia somática apresentada por Shigenori Nagatomo (1992) com vistas a construir uma noção dessa produção somática do ponto de vista filosófico.

Em seguida, abordo a compreensão do movimento involuntário no campo da dança moderna e contemporânea, através de diferentes práticas com as quais tive contato. Apontando diferentes formas como o movimento é vivenciado como autônomo ou não intencional visou aproximar meu leitor das nuances da Frequência Tremor, com a qual realizo o trabalho Ebulição.

Acredito que estou adentrando uma discussão sobre produção de energia, como o corpo recebe e transforma vibrações do ambiente. O corpo como catalizador de energias. (DIÁRIO de pesquisa, maio de 2016)<sup>128</sup>.

A percepção de ser movida por um tremor, núcleo do trabalho Ebulição, é compreendida por mim como produzido por uma Frequência Somática, que me faz vibrar de diferentes formas, diferentes partes do corpo, por vezes ao mesmo tempo.

Pensando num aparelho de rádio, a frequência diz respeito a uma qualidade de intensidade que pode ser conectada (engajada) através de sintonização. Ampliando para o campo da dança contemporânea, as Frequências Somáticas são um modo energético que estou propondo de compreender o dançar.

Neste ensaio eu proponho pensar a Frequência Tremor, a experiência somática do trabalho Ebulição por dois caminhos: Primeiramente como uma materialidade da compreensão de corpo que extrapola a visão convencional de um indivíduo fechado em si mesmo, e que se assemelha a formulação da Teoria da Sintonização (NATAGOMO, 1992); em seguida, proponho uma compreensão, em termos de Frequência, sobre práticas de dança que experimento no cenário de dança moderna e contemporânea.

Neste sentido, exploro como as Frequências podem ser pensadas em diferentes práticas do movimento. Exploro modos de mover como Frequência Tremor, Frequências Energéticas, Frequências Ambiental, Frequências Impulso Interno, Frequência Pequena Dança. Elegi aquelas em que percepção da percepção é constituinte da dança e que fazem parte da minha experiência. Outras abordagens com as quais só tenho contato teórico ou incipiente não serão abordadas.

Em outras palavras, proponho relacionar diferentes modos como práticas de dança atuam promovendo espaços para ampliação das capacidades do Corpo Pessoal se manifestar. Tal potência de movimento, exercitada no processo de criação do Ebulição, permitiu a construção de um mover involuntário - no sentido detalhado no Ensaio sobre Ebulição, de não intencionalidade na condução do

---

<sup>128</sup> Diário de pesquisa, 2016.

movimento - de maneira radical, constantemente redirecionado pela afetação promovida pelo ambiente (pessoas, coisas, espaço e sons).

Essas experiências me fizeram questionar a tão afirmada integração corporeamente como unidade psicofísica. Como afirmar essa integração se vivencio a experiência radical de autonomia do movimento corporal ao mesmo tempo em que a presença da “consciência” se mantém inalterada?

Ao aprofundar leituras e práticas sobre este assunto, compreendo que o termo “unidade psicofísica” refere-se à inseparabilidade entre corporal e mental, porém a compreensão de corpo como unidade não corresponde a uma boa descrição visto que abertura para o ambiente faz parte da constituição dos seres vivos. O corpo pessoal se produz, co-produz o ambiente em que vive e tem potência de ampliação de sua capacidade de ser afetado e afetar os seres animados e inanimados presentes no meio ambiente.

No início, porém, havia um hiato na minha capacidade de explicar tal fenômeno. Manter tal hiato era um desafio à produção discursiva para a tese e um desafio para manter a investigação no campo artístico. Então, estudei para construir uma compreensão sobre corpo que abarcasse uma inteligência da carne coexistente com a percepção de si e com o processo intelectual. Esse caminho foi um dos elementos que me possibilitou manter expandindo a capacidade de ser movida (ter a mobilidade diretamente afetada e conduzida pela relação estabelecida com o ambiente, sintonizada de uma forma que me permite vibrar, tremer e deslocar) com finalidade de compartilhamento artístico. Outro elemento foi buscar evidências que pudessem relacionar essa forma de mover/ser movido com as práticas de dança e abordagens do movimento de outros artistas e sistemas somáticos.

Entendendo que é comum que a percepção do artista possa ser tomada como uma “ficção perceptiva”, termo como Annie Suquet (2008) se refere ao discurso dos artistas. Por isso, busco palavras que aproximem ao máximo da minha experiência para que, entendida em suas especificidades, possa se relacionar com outras formas de experimentar e compreender a experiência de ser movido e sentir-se movido ao realizar uma dança.

Ao perceber que a teoria de Sintonização, apontada por Fernandes (2012), como um modo de investigar o movimento, se relacionava a modos de engajamento



produzidos pelo corpo pessoal, aprofundei o estudo desta teoria que intenciona propor uma epistemologia diferenciada das correntes ocidentais.

Neste ensaio, apresento um engajamento com a teoria de Sintonia Somática (NAGATOMO) usando seus termos para apresentar a compreensão de corpo que vivencio neste processo e na forma como aprendi a conhecer através da dança.

Por isso, introduzo as Frequências Somáticas apresentando os conceitos de corpo pessoal e modos de sintonização, implicados na teoria de Sintonização de Nagatomo para, em seguida, propor um percurso sensorial por modos de dançar os quais denominei, circunstancialmente, Frequências Somáticas pois exercitam a consciência como modo de ampliar a liberdade e autonomia do movimento na dança.

Apesar do contato com os termos de Nagatomo terem se dado após o desenvolvimento da Frequência Tremor, o modo como articula sua teoria e a relação epistemológica que defende ajudam a acompanhar a construção da Frequência Somática e a forma que a relaciono com diferentes práticas de dança.

## **7.1 Corpo pessoal e sintonia somática**

Nagatomo (1992) reconhece que a base de sua teoria está na articulação da natureza do corpo pessoal. Ele propõe o termo “corpo pessoal” para desenvolver sua articulação como forma de recusar a historicidade do termo “corpo”. O termo corpo, usado isoladamente, pode se vincular a uma visão de corpo como objeto: “a região somática deve ser distinguida do corpo como corpo, no qual este é feito um objeto, em ordem de ser entendido posteriormente”<sup>129</sup> (NAGATOMO, 1992, p.182). Corpo pessoal é, portanto, uma concepção somática, que não vê o corpo humano apenas em sua materialidade física evidente ou este separado dos processos mentais (lógica, memória, abstração, sentimentos).

Ao mesmo tempo, “corpo pessoal” é usado em substituição do termo “consciência”, que também costuma ser entendido “primeiramente em termos de mente” (NAGATOMO, 1992, p.202). Corpo pessoal pode ser substituído por “a

---

<sup>129</sup> Tradução da autora para o texto original: “The somatic region is to be distinguished from the body qua body in that is made into an object in order to be understood the latter”. (NAGATOMO, 1992, p.182).

pessoa”, demonstrando novamente que é uma visão integralizada, construída fora do dualismo que constitui o pensamento moderno ocidental.

Isso se dá porque sua articulação das proposições dos filósofos japoneses Ichikawa, Hasuo Yuasa e Dogen leva a concluir que “existir significa existir corporalmente.” (DOGEN, apud NAGATOMO, 1992). Uma clara distinção do “Penso, logo existo”, que ilustra o pensamento de Rennè Descartes. Segundo Nagatomo, Ichikawa apresenta a compreensão fenomenológica do corpo, ou seja, o corpo como vivido, e defende que o corpo é espírito, portanto, que não há separação entre os aspectos materiais (corpo) e espirituais (mente). Tanto o corpo como sujeito e o corpo como objeto são perspectivas parciais vivenciadas fenomenologicamente, mas que escondem a verdadeira unicidade (*onesses*) entre ambos.

Ampliando a proposição de Ichikawa, Nagatomo analisa a contribuição do filósofo Yuasa Yasuo que apresenta uma visão transformativa do esquema corporal, composto por circuitos, alguns dos quais não se apresentam para a consciência humana a não ser através de estados de conexão profunda.

O que Yuasa propõe, de acordo com Nagatomo, é que é possível variar em níveis de compreensão partindo de uma experiência de dualismo provisório para uma experiência não dualista. Portanto, que o corpo pessoal não é um aparato fixado como objeto, mas construído e passível de transformação. Mais ainda, o corpo pessoal se transforma em função da relação como é vivido. Como Ichikawa e Yuasa baseiam-se na filosofia budista japonesa, Nagatomo se aprofunda na análise do mestre Zen Dogen, que produziu sua filosofia zen no séc. XII, para apontar como nesta filosofia prática se opera a transformação da experiência dualista para não dualista, através da prática de meditação.

Dogen depreende que “o corpo que objetificamos através do aparato sensorial externo é sintetizado ou apropriado dentro do corpo que vivemos de dentro, perdendo assim sua resistência como um objeto material para a mente.<sup>130</sup>” (NAGATOMO, 1992, p. XXII) Portanto, a prática de meditação, ao permitir um acesso a camadas quase-inconscientes e inconscientes que formam o corpo pessoal, permite uma vivência na qual o dualismo experimentado no corpo cotidiano desaparece na prática.

---

<sup>130</sup> Tradução da autora para o texto original: “The body we objectify through the external sensory apparatus is synthesized ou appropriate within, the body we live from within, thereby losing its resistance as a material object to the mind.” .<sup>130</sup>” (NAGATOMO, 1992, p. XXII)

Dessa forma (através da prática de meditação e atenção à respiração), percebe-se que “o corpo pessoal é um ponto tangencial conectando as dimensões visíveis e invisíveis da pessoa.” (DOGEN, apud NAGATOMO, 1992, p. 204), uma compreensão que alude à composição energética dos seres animados e inanimados:

Que este é o ponto de mediação (a respiração) significa que ele pode se comunicar tanto com o aspecto psíquico da pessoa quanto com sua fisicalidade, pois, por definição, ser psicofísico significa que não é nem psíquico nem físico per se, na medida que é energia<sup>131</sup>. (DOGEN, apud NAGATOMO, 1992, p. 204)

A partir desse corpo construído para além do dualismo, compreendido em sua realidade energética, uma outra realidade se mostra e outros tipos de conhecimento são produzidos, daí o sentido epistemológico da teoria<sup>132</sup>.

Ainda observando a implicação desta proposição para a compreensão do corpo pessoal, a filosofia budista identifica o self como produção do corpo e afirma que este (o self) pode ser reduzido em sua ação para que se compreenda de forma menos subjetiva. Portanto, só é possível um acesso mais direto ao mundo quando, ao se reconhecer a ação judicativa do self/ego, se trabalhar para a sedimentação de sua possibilidade de recuo.

Visto que “a inteligência corporal é escondida pela consciência do ego cotidiano” (NAGATOMO, 1992, p.182), o recuo da ação judicativa do Self realiza a possibilidade de ampliação do acesso à inteligência e ao conhecimento produzidos e corporificados pelos diferentes circuitos do corpo pessoal.

Através da investigação de Dogen nós fomos levados a acreditar que há um verdadeiro senso de conhecimento oculto no *altus* do corpo humano, oculto no sentido de que nosso modo cotidiano de consciência é incapaz de revelar ou encobrir, o verdadeiro senso de conhecimento. (NAGATOMO, 1992, p.128)

O modo cotidiano de consciência não é capaz de revelar, de vivenciar a integração psicofísica em toda sua amplitude, mas também não é capaz de

---

<sup>131</sup> Tradução da autora para o texto original: “That is the mediating point means that it can communicate to the physical aspect of the person as well as to its physicality, since by definition, being psychophysical means that it is neither psychical nor physical per se, insofar as it is energy”.  
<sup>131</sup>. (DOGEN, apud NAGATOMO, 1992, p. 204)

<sup>132</sup> Exploro o viés epistemológico no Ensaio Tremer a teoria.

escondê-la, no sentido de evitar que se manifeste. Principalmente, não impede que atue na formulação de pensamentos ou produção de ações, bem como desorganizações que se manifestam física ou psiquicamente. O senso de conhecimento que atua para além e anteriormente à consciência, se realiza através do corpo pessoal. Há, portanto, um reconhecimento da importância da valorização do corpo pessoal, pois, “Altus indica que nossa investigação é diretamente através do profundo e elevado da experiência vivida do nosso corpo” (DOGEN, apud NAGATOMO, 1992, p. 182).

Fazendo a relação com minha área de pesquisa, proponho que Nagatomo dá suporte ao entendimento da dança como área de conhecimento ao afirmar que o trabalho corporal é uma ação sobre a mente, visto que “O corpo total é mente total.” (DOGEN, apud NAGATOMO, 1992, p.168) e pode não haver obstrução entre esses circuitos.

A ação em dança que não submete o saber corpóreo aos entendimentos teóricos ou ao controle do julgamento do self, é um modo de conhecer o que está corporalizado (sedimentado no corpo pessoal) e de produzir conhecimento, transformando as relações que compõem este corpo. O conhecimento somático contrasta com conhecimento cognitivo (no sentido clássico de “relativo ao processo mental de percepção, memória, juízo e/ou raciocínio<sup>133</sup>”) por incorporar o papel do corpo na sua produção:

Ele é chamado somático para indicar sua origem: é através da transformação somática, através da meditação que um verdadeiro senso de conhecimento é adquirido. (NATAGOMO, 1992, p. 183)

E, relevante sublinhar, não é um conhecimento sobre algo pré-existente, mas é coprodutor deste mundo ao qual se relaciona, pois, “o conhecimento em questão é ambos acional e epistemológico em caráter” (NATAGOMO, 1992, p. 183). Conhecer é um agir com o meio ambiente, o que leva a um segundo elemento fundamental do conceito de corpo pessoal.

Além da unicidade, ou seja, da não dualidade corpo-mente, a filosofia de Dogen leva Nagatomo a propor que uma segunda característica fundamental do corpo pessoal é sua abertura para o ambiente, denominada engajamento.

---

<sup>133</sup> Termos do dicionário on line.

“Engajamento é a maneira através da qual o corpo pessoal vivido relaciona ele mesmo para o ambiente, através de suas atividades ou apenas sendo no ambiente” (NAGATOMO, 1992, p.188).

Dizer que “engajamento é a mais fundamental designação para um relacionamento estrutural obtido entre um corpo pessoal e seu ambiente vivido” (NAGATOMO, 1992, p.189), significa ressaltar que o corpo pessoal, ao menos desde seu nascimento, possui a capacidade de adaptar-se ao ambiente. E que “adaptabilidade requer o sentido de uma entidade aberta a outra” (NATAGOMO, 1992, p. 192). Sem essa capacidade de adaptabilidade e abertura, portanto de engajamento, o ser humano não poderia sobreviver e se colocar em relação. A evidência da abertura ao ambiente vivido, como condição de existência, co-existe com os diferentes graus e modos de engajamento vivenciados.

O grau de sintonização é correlativo com o poder de apropriação que uma pessoa específica encarna, cuja origem conceitual pode ser rastreada até a capacidade original do corpo pessoal, onde o poder de apropriação pode ser concebido como uma expressão de esforços sustentados e concentrados<sup>134</sup>. (NATAGOMO, 1992, p. 201)

Nesse sentido, a teoria de Sintonia Somática, proposta por Nagatomo, entende o corpo pessoal como uma unicidade psicofísica com amplo potencial para ampliação de sua capacidade de engajamento com o meio ambiente, através de modos de sintonização.

Se entendermos a totalidade do mundo externo como sendo a soma das coisas formadas, inanimadas ou não, incluindo uma pessoa com alma, o corpo pessoal sendo uma coisa formada pode ser o meio através do qual o ambiente vivido é conhecido e compreendido. (NAGATOMO, 1992, p.180)

Não existe a possibilidade de conhecer um mundo fora da relação, visto que o engajamento é uma forma de ação bilateral. O conhecimento não é sobre o mundo ou sobre a pessoa, mas sobre a relação que cria o que vivemos como realidade. E, “visto dessa maneira, o corpo pessoal e seu ambiente vivido são termos correlativos” (NAGATOMO, 1992, p. 189).

---

<sup>134</sup> Tradução da autora para o texto original: “The degree of attunement is correlative with the power of appropriation wich a particular person embodies, whose conceptual origin can be traced back to original capacity of the personal body, where the power of appropriation may be conceived of as an expression of sustained, concentrated efforts”. (NATAGOMO, 1992, p. 201)

A pessoa constrói formas de sintonizar com seu ambiente, ampliando a percepção dos modos de engajamento com este. O termo engajamento foi trazido em minhas experiências ao longo da investigação do doutorado e me traz uma imagem de conexão porosa e em múltiplas direções. Sintonia aponta para uma percepção energética, de forças sutis invisíveis, mas sensíveis, como a ar e o som. A coincidência entre minha percepção de movimento e a teoria da sintonização refletem um modo de vivenciar o corpo pessoal. Na minha proposição, através das diferentes Frequências Somáticas, o corpo molda-se e transforma-se, apresentando diferentes qualidades de movimento e de percepção.

De acordo com Nagatomo (1992), Modos de Sintonia refletem níveis de conhecimentos somáticos (capacidade de abertura da inteligência individual aos outros e ao ambiente), os quais foram divididos por este estudioso da filosofia oriental, em Modo Tensional, De-tensional e Não-tensional. O Modo Tensional coincide com descrições do soma cotidiano, onde há a percepção de consciência como mente e do corpo e do mundo como objetos; o Modo Não-tensional corresponde à consciência holística altamente desenvolvida em direção à integração corpo-mente-ambiente, em que há uma compreensão altamente integrada e integrante dos conhecimentos; e o Modo De-tensional, caracterizado por ser o processo de integração somática em direção ao modo Não-tensional ou consciência plena.<sup>135</sup>

Considerando minhas experiências no processo de criação, os diários de pesquisa, reflexões sobre minha prática e as discussões produzidas na área de dança, proponho entender as práticas de dança como explorações dentro do Modo De-tensional. Proponho dessa forma, que através dos movimentos, aprendemos e desenvolvemos qualidades de percepção somática que são múltiplas e variadas, mas que claramente extrapolam a visão de corpo como objeto da mente e indivíduo como separado do seu meio.

Nesse sentido, minha provável contribuição é de ampliar a descrição das possibilidades de integração somática a partir da prática de movimento, as quais não foram exploradas por Nagatomo. A base experiencial das teorias expostas por Nagatomo é a prática meditativa e, portanto, não explicitam a importância ou possibilidade do movimento neste processo. Acredito que minha abordagem amplia

---

<sup>135</sup> Mais detalhes sobre a proposição epistemológica de Nagatomo estão no ensaio Tremer a Teoria.

e esclarece a relação entre Sintonia Somática e a prática de movimento, já enunciada pela professora Ciane Fernandes (2017).

O corpo sentado da meditação é capaz, segundo a prática e filosofia budista, de promover o Modo Não-tensional de integração somática, através dos movimentos de respiração. No entanto, os movimentos de respiração são uma parte ínfima dos movimentos possíveis e necessários para a existência. Portanto, apesar das evidências da primazia do movimento para todos os processos de cognição, a filosofia de Nagatomo tem uma produção restrita em relação ao corpo em movimento. E quanto a isso, a dança é um campo bastante amplo para investigação.

Com base nas investigações desenvolvidas para o trabalho Ebulição, compreendo Frequências Somáticas como modos de organização do corpo pessoal para dançar. Conforme pode ser acompanhado no Ensaio Sobre Ebulição, o meu processo de me tornar fluente no tremor foi um processo de reconhecer que poderia encontrar uma conexão, que nomeio de engajamento, que ativasse ações de tremores físicos e que esta conexão ampliava a minha possibilidade de ser diretamente afetada por elementos do espaço onde eu me encontrasse (luz, sons, objetos e, principalmente, pessoas).

À medida que fui me tornando fluente no tremor como movimento involuntário, passei a usar o termo Frequência, para distinguir do tipo de engajamento que vivenciava, por exemplo, na prática do Movimento Autêntico<sup>136</sup>.

Relaciono estas Frequências à proposição de Shiguenori Nagatomo, que, como apontado acima, apresenta o engajamento como elemento fundamental da vida e a Sintonia Somática um modo de conhecer e co-formar a realidade vivida. Dessa forma, as Frequências Somáticas anunciam através do movimento, diferentes Engajamentos, formas de Sintonia dentro do Modo De-tensional de Sintonia Somática.

O próximo percurso apresenta alguns modos de engajar com movimento, através dessa lente que nomeei Frequência Somática, e que apontam esses modos detensionais de sintonia, que se constroem no e com o movimento.

---

<sup>136</sup> Movimento Autêntico é uma abordagem somática relacional que envolve ampliação da permissão ao movimento produzir-se com sua própria lógica. Esta abordagem está detalhada no Ensaio Meta-tese.

## **7.2 Frequências Somáticas – relações com o universo da dança contemporânea**

A questão da percepção de si configurada nas relações entre movimento, pensamento e a capacidade humana de acompanhar-se de forma consciente adentraram nesta tese devido à experiência de sentir-me movida por tremores, de forma diferente, das diferentes formas que já havia experimentado. Conforme abordado no início deste ensaio, parte significativa desta pesquisa de doutorado foi dedicada a apreensão técnica, poética e conceitual da experiência de ser tremida.

Este trajeto me fez perceber que a frase “me senti sendo movida” já havia sido experimentada diversas vezes, indicando diferentes situações de dança. Tal constatação vai ao encontro da afirmação de Annie Suquet (2008) ao analisar as transformações das experiências de dança ao longo do século XX. Ela afirma que o “movimento involuntário” é um tema que percorre sob diferentes configurações, “toda a história da dança moderna e contemporânea” (SUQUET, 2008, p. 516). Sobre as investigações no início do século XX ela afirma que “em tal contexto, o corpo se torna um palco fascinante, à medida daquilo que nele se manifesta de involuntário. Encara-se o corpo como o revelador de mecanismos inconscientes, de natureza tanto psíquica quanto física (SUQUET, 2008, p. 517).

No entanto, em contraponto a proposição de que os artistas construíram com essas investigações “ficções perceptivas” (SUQUET, 2008, p. 517), eu proponho que as afirmações dos artistas sejam consideradas mais do que ficções, e sim modos de conhecer e de aproximar, através da linguagem verbal, suas diferentes maneiras de vivenciar o movimento.

Isso se dá, especialmente, em investigações que mantêm a percepção da percepção como parte do modo de mover. Destaco o estudo de doutorado da dançarina Carolina Laranjeira, que realizou abordagem somática para aprendizado do Cavalo Marinho, em seus aspectos de movimento, imaginário e estados tônicos. Os estudos da mesma se baseiam na compreensão de que a corporalidade materializa “relações entre corpo e cultura e por meio de suas nuances de estados tônicos são passíveis de gerar afetos e sentidos” (LARANJEIRA, 2013, p. 264).

No desenvolvimento do espetáculo solo Cordões, os estados de corpo e os temas construídos como explorações das memórias e marcas somáticas da



pesquisa de campo foram levados à cena e explorados em improvisação estruturada gerando diferentes estados e percepções. Para a mesma, tais estados geram dúvidas no sentido de entender qual o motor do movimento. Ou seja, até que ponto os mesmos se realizam por sua intencionalidade. Em um dos ensaios o Mestre Inácio fez a seguinte observação: “Não é você que está fazendo o corpo, o corpo é que está te fazendo”, o que toca na sua própria dúvida sobre o motor do movimento<sup>137</sup>.

Acredito que alguns relatos de artistas são lidos como metáfora ou licença poética, quando em realidade buscam ser descritivos da sua experiência enquanto realidade vivida. Porém, os elementos da experiência subjetiva só podem ser acessados através de ponto de vista subjetivo - de quem lê e escuta. Por isso, mais do que afirmar os modos que outros artistas vivenciam a experiência de ser movido, busco neles apoios para descrever a minha própria experiência com diferentes abordagens de dança.

A experiência de mobilização corporal que denomino Frequência do Tremor, e que é o eixo do trabalho Ebulição, está consideravelmente conectada com práticas de dança e investigação somática que laboram a questão dos estados de corpo e sua influência na cena contemporânea, conforme apontado na introdução. Neste ensaio, busco relacionar a materialidade das minhas experiências com as ideias e conceitos da área de dança e práticas somáticas, as quais juntamente com o frevo também são parte da minha formação como dançarina e coreógrafa.

No entanto, se os precursores da dança moderna traziam muitas certezas e afirmações, eu danço e escrevo com minhas dúvidas e conexões, recusando a possibilidade de tratá-las como conceitos universais.

A partir deste ponto, relaciono a ideia de Frequência Somática, a cinco experiências de dança em que, ao longo da minha trajetória, experimentei a sensação de ser movida. Nomeei esses modos de sintonização de Frequência Pequena Dança, Frequências Impulso interno, Frequências Ambientais, Frequências Energéticas, Frequência Tremor.

---

<sup>137</sup> Este momento está descrito na tese de Laranjeira, mas a consideração sobre a dúvida entre ser ou não um movimento involuntário foi relatado a mim em conversa a esse respeito.

Cada Frequência é composta por combinações entre a **intencionalidade da investigação**, intencionalidade de observação do próprio movimento, entendida como **atenção**, e uma **disposição corporal** escolhida.

Nesse sentido trarei relatos de minha experiência de aprender e dançar diferentes danças, focalizando aquelas em que “a percepção da percepção” constitui elemento técnico fundante da abordagem de dança em questão. Ou seja, àquelas em que a atenção aos processos sensíveis do movimento no corpo é fundamental para sua realização. Para Thomas Hanna, um dos principais teóricos da Educação Somática, tal percepção é o que caracteriza o Soma, um conceito de corporalidade que inclui a percepção de si.

O dançarino e pesquisador Giordanni Souza, meu colaborador em diversas pesquisas e co-diretor do espetáculo Ebulição, explica que “a atenção, em si mesma, não possui um conteúdo próprio como a percepção e a memória, os objetos da atenção seriam os próprios processos cognitivos que ela investe, modula e regula o funcionamento” (SOUZA, 2018, p.66). O mesmo alude a seus processos criativos e pedagógicos para demonstrar como a atenção pode ser aprendida. A atenção é também transformadora das relações entre corpo e self e corpo e ambiente, em acordo com a Teoria Enativa que estuda. O mesmo esclarece que,

o processo atencional pode ser caracterizado por um modo de corporificação e, como tal, seria mais adequado pensarmos em diferentes modalidades da atenção de acordo com o contexto e a história de acoplamentos entre organismo e ambiente. (SOUZA, 2018, p.66)

A atenção pode variar de focada ou aberta, mais ou menos introspectiva, e se relacionar ou não com pensamentos que a direcionem ou simplesmente emergjam durante a prática. Diferentes tipos de atenção permitem que, se solicitado, sejamos capazes de narrar (traduzir em linguagem) e reapresentar etapas da experiência vivenciada podendo desenvolver precisão, seja na descrição dos movimentos, seja na enunciação de sentimentos, sensações, pensamentos e imagens que o acompanham.

A atenção pode estar presente de olhos abertos ou fechados e pode manter-se direcionada para uma parte do corpo, ou aberta, ampliando a atenção ao corpo todo, para o ambiente e para o impacto que o ambiente e o corpo efetuam-se mutuamente, chamada por Caetano (2012) de Atenção Introspectivo-receptiva. Ou

seja, simultaneamente uma atenção à vida interna do corpo e ao que acontece no meio ambiente em que está inserido.

Já do ponto de vista da realização do movimento, esse modo de atenção facilita a manifestação da consciência corpórea em diferentes possibilidades, visto que propõe uma relação mais de acompanhamento do que de controle. Com o termo Frequência Somática evidencio que os modos de atenção podem ser combinados com modos de disposição corpórea e intencionalidade que dão qualidade diferente à dança. São qualidades diferentes de acesso ao corpo/mundo e, portanto, de construção subjetiva, que afetam a materialidade do corpo e seu movimento.

Ressalto, entretanto, que em nenhuma dessas práticas de dança que passarei a descrever e relacionar com a ideia/prática de Frequências Somáticas, o termo frequência é utilizado, sendo, portanto, uma forma de compreendê-las em relação a esta investigação. Nomeei essas Frequências com termos das técnicas com as quais tomei contato com esse modo de dançar.

As duas últimas frequências descritas foram experienciadas e compreendidas neste processo de pesquisa, ou seja, não faziam parte do meu repertório de consciência corpórea até então. Sendo a Frequência Energética relacionada à prática do Movimento Autêntico e o Tremor, produzida no processo de criação Ebulição.

### **7.2.1 Frequências da pequena dança**

Pequena dança é um procedimento historicamente ligado a investigações do dançarino americano Steve Paxton, na Nova Iorque da década de 1960. Iniciei o contato com esse tipo de prática no ano 2000 em oficina com o dançarino dinamarquês Peter Dietz. É fruto de uma relação da ação corpórea de distencionamento suave, de forma que o esqueleto se mantenha em relação axial, mas que não fique imóvel. Dessa forma, o caminho do movimento, a dança visível, é feita pelas mobilizações decorrentes da diminuição do papel dos músculos na sustentação do corpo. A pequena dança é assim formulada por Steve Paxton:

Tudo que você tem que fazer é ficar de pé e relaxar e em certo ponto você percebe que relaxou tudo que podia, mas que você ainda está de pé e neste estar de pé há uma quantidade considerável de movimentos minúsculos... O esqueleto sustentando você ereto mesmo você estando mentalmente relaxado. [...] Nós estamos tentando entrar em contato com essas forças primais no corpo e torná-las mais aparentes<sup>138</sup>. (PAXTON, 1997, p.23)

Quanto à qualidade corporal (disposição corporal) dessa Pequena dança, ele explica:

enquanto você está empenhado a estar de pé e sentindo “a pequena dança”, você tem consciência de que você não está “fazendo” isso, ou seja, de certa forma, você está assistindo a você mesmo realizar a ação; assistindo seu corpo performar suas funções”.<sup>139</sup> (PAXTON, 1997, p.23)

Quanto a qualidade de atenção necessária a essa Pequena dança, vê-se a ação de atenção:

E sua mente não está descobrindo nada nem está procurando por quaisquer respostas ou sendo usada como um instrumento ativo, mas está sendo usada como uma lente para focalizar em certas percepções.<sup>140</sup> (PAXTON, 1997, p.23)

Este procedimento dá ênfase à inteligência corpórea e está baseada no desenvolvimento de habilidades de conscientização sobre o processo de mover/ser movido. Assim, o próprio processo de formulação conceitual da experiência por Steve Paxton é consequência dessa possibilidade de atenção e da capacidade física de modular o destensionamento muscular.

A pequena dança traz claramente os elementos que constituem o que eu chamo de Frequência: uma combinação específica de atenção, intenção e disposição do corpo que deflagra modos de mover e ser movido.

---

<sup>138</sup> Tradução da autora para o texto original: “All you have to do is stand up and then relax – you know – and at certain point you realize that you’ve relaxed everything that you can relax but you’re still standing and in standing is quite a lot of minute movement. The skeleton holding you upright even though you’re mentally relaxing [...] We’re trying to get in touch with these kinds of primal forces in the body and make them readily apparent” (PAXTON, 1997, P.23)

<sup>139</sup> Tradução da autora para o texto original: It was a name chosen largely because it’s quite descriptive of the situation and because while you’re doing the stand and feeling the “small dance” you’re aware that you are not “doing” it, so, in a way, you are watching yourself performing; watching your body perform its function. (PAXTON, 1997, P.23)

<sup>140</sup> Tradução da autora para o texto original: “And your mind is not figuring anything out and not researching for any answer or being used as an active instrument but is being used as a lens to focus on certain perceptions.”

Dentro das possibilidades dessa Frequência eu realizei as investigações para construção coreográfica do trabalho Pequena Subversão (2007). Como procedimento, eu defini me colocar de pé, com as características anunciadas acima, com a tarefa de manter apenas os pés em contato com o chão, observando e lidando com os deslocamentos que o desequilíbrio provocava<sup>141</sup>. Meu interesse era observar a coordenação motora como memória corpórea e perceber elementos do frevo que apareceriam como aderidos a essa memória, ou seja, nos meus padrões de pré-movimento (GODARD, 2003)<sup>142</sup>.

Com menos tensão muscular, o esqueleto se torna mais móvel e oscila de direção. Como o relaxamento é suave, a operação provoca suaves mobilizações e posso observar o caminho dessa mobilização gerando movimentos que se desenvolvem como consequência da corporalidade, materializada em suas tensões musculares, seus padrões de coordenação motora e relação com a gravidade, que conformam, sua qualidade expressiva (GODARD, 2003).

O sentido de “ser dançado” se refere aqui a uma investigação sensório motora. Da dança que se conduz a partir da redução do tônus muscular que sustenta o corpo imóvel e do acompanhamento de respostas físicas decorrentes ou instintivas. Esse movimento é produzido por uma ação física não guiada intencionalmente. A intencionalidade se refere ao modo de atenção e a ação de destensão suave.

No caso do espetáculo Pequena Subversão, os movimentos resultantes foram transformados em células de movimento para composição coreográfica daquele trabalho. No entanto, a prática de improvisação em tempo real é o foco principal das práticas de movimento iniciadas por Steve Paxton.

As possibilidades criativas a partir desse procedimento são diversas e esta é uma das bases para a prática do contato improvisação, uma cultura corporal disseminada em todo o mundo de diferentes formas. Mas nem tudo no contato improvisação se organiza como na proposta de Pequena Dança acima descrita e, portanto, são outras as frequências ativadas.

---

<sup>141</sup> Espetáculo Pequena Subversão, meu interesse era tornar visível os padrões de organização do movimento estruturados na minha corporalidade, com especial atenção a capacidade de lidar com o desequilíbrio (um dos elementos estruturantes do frevo enquanto dança).

<sup>142</sup> Hubert Godard nomeia pre-movimento “a atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe mesmo antes de iniciar o movimento (2003, p.13)” e que produz a carga expressiva do movimento tornando-o gesto.

Numa abordagem histórica é relevante notar que Steve Paxton e sua geração de criadores, desejou romper com abordagens expressivas e vinculadas a interioridade e ao inconsciente. Porém, esses elementos basilares da dança moderna nunca deixaram de ser praticados e aprofundados ao longo do século, sendo especialmente importantes para o desenvolvimento das técnicas somáticas e abordagens terapêuticas. Quando vinculados a estilos de dança específicos nem sempre são profundamente explorados do ponto de vista da experiência de relações com o movimento involuntário. Abordá-los como Frequência, pode ajudar nessa materialidade.

### 7.2.2 Frequências do Impulso Interno

Retomando a compreensão de Frequência Somática como uma relação específica entre atenção, intenção e disposição corpórea, proponho compreender as Frequências Impulso Interno da seguinte forma: A **atenção** é direcionada aos fluxos internos. A **intencionalidade** é de permitir que o movimento seja conduzido com as qualidades dinâmicas, ou seja, com a energia desses impulsos, que serão seguidas por novos impulsos; e **disposição corporal** é de manter a integração do corpo, permitindo a transição contínua entre os impulsos.

A conexão com o “impulso interno” não é exclusividade de nenhuma dança. Penso que a forma como o impulso interno é entendido e praticado difere não apenas entre pessoas, mas indica mesmo uma qualidade da dança. Helder Vasconcelos, por exemplo, define um dos princípios das danças tradicionais como a relação direta com o pulso interno e afirma que antes de expressadas, ou seja, dentro do corpo, a música e a dança são a mesma, não se diferenciam.

Todo esse fazer é um fazer do corpo, tudo acontece a partir dele e o ponto de partida é sempre dentro. Mesmo que uma motivação venha de fora, esse fazer começa no interior. E nesse interior são impulsos: som e movimento não se diferenciam nesse momento. Onde eles vão diferenciar é quando ultrapassam o limite do que a gente diz que é dentro e fora do corpo” (VASCONCELOS, 2018).

Já a americana Isadora Duncan entendia que a expressividade do movimento nascia do centro do torso, o que foi refutado posteriormente por Martha

Graham, que ressaltou a importância da bacia na produção do movimento. Essas relações com o impulso interno foram transformadas em marcas de seus estilos de movimento e de suas poéticas.

Efetivamente, a dança moderna surgida na Alemanha e nos Estados Unidos no início do século XX, coloca o impulso interno como um elemento fundamental para o movimento. Antes de Graham, outros precursores da dança moderna chamaram atenção para a possibilidade de dança que nasce de uma atenção ao impulso interno. Vinculado ao pensamento vitalista/corporalista<sup>143</sup>, o desejo de conexão com a natureza guiou uma atenção ao corpo vivenciado em sua dimensão interna. Para Laban e para Wigman, a relação com o impulso é ampla e multi-localizada. O impulso seria uma sensação interna que leva ao movimento e à organização de sua continuidade.

A dança de expressão de Mary Wigman era holística e o corpo interior estava envolvido em cada parte do movimento, o ímpeto de cada movimento derivava do seu precedente. (REYNOLDS, 2007, p.46)

Esses iniciadores da dança moderna fizeram notar que fechar os olhos e sentir a si mesmo sem os contornos da visão possibilitava uma percepção completamente diferente de corpo. E nessa percepção, perceber o que move foi um grande foco de investigação e criação. Para os iniciadores da dança de expressão moderna essa forma de atenção ao corpo e ao movimento provocava uma consciência profunda do ser e de sua conexão com o fluxo da natureza.

De forma prática, na minha experiência, seguir o impulso, significa encontrar uma sensação física que se tornou proeminente e específica em relação às demais e permitir que a movimentação flua a partir dela com sua qualidade específica. Esta qualidade é experimentada como uma lógica própria, um fluxo. Construir uma relação direta com esse elemento dá uma qualidade expressiva e significativa ao movimento.

Essa relação com o impulso não se restringe ao momento de criação de um movimento único, mas deveria, na proposição desses criadores, ser buscado para realização de coreografias ou exercícios de movimento. A sensação física que vivencio é de um engajamento com um fluxo que integraliza as partes do corpo

---

<sup>143</sup> Cultura vitalista ou corporalista, foi proposta por diferentes filósofos que buscavam um retorno a valorização do corpo para a vida humana.

como uma unidade. O fluxo gera formas de movimento vivenciadas como conduzidas por uma lógica própria.

Diferente da intenção de realizar a dança como improvisação, os precursores modernos também estavam preocupados em criar uma nova forma de dança cênica e por isso, compilavam os movimentos desses impulsos para construção coreográfica. Também buscavam conceituar suas experiências e visão de dança, ativando memória e inteligência, na retomada desses movimentos.

Aludindo à minha experiência, e usando a imagem metafórica de poros da pele, como dois polos suavemente fechados, as Frequências Somáticas que se materializam nessa relação, parecem ir abrindo a parte interna dos poros, as quais geram uma fisicalidade baseada na sensação interna; o aprofundamento no convívio com essa sensação interna vai abrindo a parte externa dos poros construindo uma relação com o ambiente de afetação mútua, cada vez mais ampla. Assim, através do movimento se constrói uma percepção aprofundada de engajamento/sintonização com o ambiente.

O que quero ressaltar é que nessas Frequências Somáticas há um exercício de engajamento entre o corpo vivido como interioridade e o ambiente vivido como exterioridade em processo de trânsito e afetação, como se parte de um só fluxo de energia. A percepção do espaço como materialidade é sentida através do movimento que se conecta ao impulso interno. Na análise de Dee Reynolds, “a Imaginação cinestésica de Wigman explora abertura e permeabilidade através de fronteiras entre corpo e espaço” (REYNOLDS, 2007, p.57).

Essa relação com o espaço foi considerada pelos contemporâneos como quase mística. De fato, diversos estudiosos a conectam ao entusiasmo de Wigman, e outros artistas do início do século, por Nietzsche e suas ideias como o “ser criativo da terra, da vida ela mesma” e “a possibilidade de uma ação de simpatia ou empatia com o fluxo do movimento da infinita corrente de vida”. (REYNOLDS, 2007, p.67)

E assim, a energia do movimento dessa dançarina proporcionou elaborações diferentes sobre a relação corpo-espaço:

A imaginação cinestésica reposicionou o espaço, não como um recipiente passivo para o corpo dançante, mas, ao contrário, como ele mesmo um corpo-espaço o qual se tornou um parceiro ativo na dança. (REYNOLDS, 2007, p. 68)



Dando prosseguimento aos estudos de Laban, através dos Bartenieff Fundamentals, a abordagem Somática Body-Mind-Centering® (BMC) aprofunda em muitas direções a percepção dos fluxos e impulsos internos. A pesquisa teórica e prática da dançarina Patrícia Caetano, aponta o BMC como um caminho para lidar com o corpo de forma semelhante ao conceito “Corpo Sem Órgãos”, de Antonin Artaud e retomado por Deleuze e Guatari. Na detalhada descrição da experiência que a mesma apresenta, reconhece-se diversas possibilidades de conexão com órgãos, tecidos, líquidos e ossos, que geram diferentes Estados de Corpo e percepções energéticas.

Nesta abordagem, captura-se as forças dos diversos materiais tais como órgãos, fluidos e ossos. Cada tecido constituindo composições de forças, verdadeiras constelações energéticas do material mesmo. Operando ao nível da própria matéria, diminuindo a ação da consciência analítica e as percepções do sujeito que experimenta (percepções estas carregadas de histórias passadas e pessoais), o encontro sensível com os órgãos, tecidos, ossos e fluidos produz sensações. [...] O corpo e o espaço, tomados como inseparáveis, entram em devires sensíveis e expressivos. (CAETANO, 2012, p.118-119)

Ainda seguindo a pesquisa de Caetano, assim como o BMC, no Bartenieff Fundamentals, foca-se em “capturar as forças da matéria-corpo”:

as qualidades dinâmicas da própria matéria corpórea e sua energia em fluxo constante são experimentadas a partir de determinados parâmetros que possibilitam a prudência. Há sempre o diálogo entre estrutura e fluxo, cognição e experiência, espaço e expressão. (CAETANO, 2012, p.102)

E essas experimentações do Bartenieff Fundamentals e BMC, fazem surgir, segundo Caetano, diferentes formas de sentir e “novas relações espaciais e gestuais sustentadas por novos estados de sensação geram novas paisagens do corpo-espaço”. Entrevistando artistas que pesquisam com o BMC, Caetano nos oferece descrições detalhadas sobre as variações de Estado de Corpo decorrentes dessas práticas somáticas, e ressalta:

Claire afirma que o seu estado de presença corpórea (*estado do corpo*) quando ela contactou o tubo digestivo era completamente diferente do estado de presença corpórea proporcionado pelo contato ao campo magnético difundido pela glândula pituitária. (CAETANO, 2012, p. 344)

Esses exemplos apresentam formas de relação com estímulos internos, que podem ser relacionados ao que chamo de Frequências Somáticas Impulso Interno. A disponibilidade do corpo para ser mobilizado pelas sensações advindas de uma atenção ao interior, com a intenção de perceber as afetações entre esta atenção e a corporalidade, seja em movimento, seja em variações tônicas e estados psicofísicos. O movimento decorrente dessa sintonia é experimentado como detentor de uma lógica própria, ativando um fluxo praticamente autônomo, uma organicidade própria, uma inteligência da carne.

### **7.2.3 Frequências ambientais**

Muito próximo às Frequências Impulso Interno, identifico também frequências que se diferem destas pelo foco de atenção. Como observado nos exemplos acima, a atenção ao corpo como interioridade amplia a percepção da porosidade dos seus limites e da relação dialógica que o corpo humano pode desenvolver com o que está além de sua pele. Em minha prática também experimento a possibilidade de trabalhar na relação entre impulso interno e impulso externo. O que chamo de impulso externo é próximo ao impulso interno: uma sensação de algo que impele o movimento a acontecer, só que no que chamo Frequência Ambiental esta sensação vem a partir da atenção à afetação do ambiente em direção às mudanças na corporalidade.

O contato feito em diferentes superfícies gera diferentes sensações de textura, temperatura, formas de aproximação. A ampliação da percepção a esse contato, gera em mim a mudança de sensação da minha percepção de mim. Sinto-me aconchegada e mais relaxada em superfícies macias, ou árida em terrenos duros e pontiagudos, fluidificada pela presença da água, se calma, ou enérgica se em um mar agitado. Como nas práticas que envolvem a investigação de estados de corpo, essa sensação não apenas é algo vivido subjetivamente como transforma a qualidade do corpo e como ele é percebido por quem o observa.

Nesse sentido também, a música costuma ser, em diferentes culturas e tempos, o principal e mais comum impulso externo para o movimento humano. Na

especificidade dessa experiência que tento descrever, há uma sintonização da pessoa com a música. Uma sintonização com seu conjunto, com algum elemento, com um sentimento que lhe provoca e que lhe leva a mover, colocando em diálogo o impulso interno e o impulso externo.

Nas Frequências Ambientais a **atenção** está voltada para a relação do corpo com o elemento do ambiente a ser sintonizado, a **intenção** é de absorver uma qualidade dinâmica dessa relação, e a **disposição corporal** é de permitir seguir o fluxo produzido.

Existem muitas formas de impulso vindos do ambiente, já que entendido como espaço, os seres animados e inanimados e tudo que os constitui. Nessas Frequências, um mundo de práticas, de formas de mover, podem acontecer, alimentadas por qualidades desse acesso ao ambiente. A presença da atenção acompanhando as escolhas realizadas pelo Soma, ajuda a gerenciar as afecções e desejos. Chamo Frequências Ambientais, já que a fisicalidade está se alimentando acentuadamente da percepção do ambiente. Aqui é possível aludir a práticas de dança através da investigação de Estados de Corpo que advém da incorporação da materialidade das coisas. Como descreve o dançarino Sylvain Prunenec:

O movimento do bailarino aprende em um lugar outro que seu próprio corpo. Ou, o seu próprio corpo estende-se para além da sua superfície visível para incluir o outro. O outro se torna uma parte de si mesmo. A porosidade do dançarino, é a sua capacidade de ser constantemente modificado, constituído ainda pela presença do outro. (PRUNENEC apud GUISGAND, 2016)<sup>144</sup>

No espetáculo “Projet de la matiere”, de Odéli Duboc, de 1993, a coreografia é a resultante da transformação do estado corporal a partir do contato com diferentes materiais, sendo este um dos marcos da tomada de importância dos estados de corpo na criação de espetáculos na França (GUISGAND, 2016). No espetáculo Segunda Pele, do Coletivo Lugar Comum<sup>145</sup>, a investigação sobre como

---

<sup>144</sup> Depoimento citado no dossiê. Tradução da autora do texto original: “Le mouvement du danseur s’initie dans un autre lieu que son propre corps. Ou bien, son propre corps se déploie au-delà de sa surface visible pour englober l’autre. L’autre devenant une part de lui-même. La porosité du danseur, c’est sa capacité à être constamment modifié, constitué même, par la présence de l’autre.”

<sup>145</sup> As dançarinas criadoras são Liana Gesteira, Maria Agrelli, Renata Muniz e Maria Clara Camaroti.

as roupas afetam a corporalidade e suscitam questões subjetivas desdobra-se em novos figurinos, pensamentos e estados de corpo.

Num outro exemplo, a professora Letícia Damasceno desenvolveu seu doutorado baseado em experimentos que exploravam o contato com objetos relacionais desenvolvidos por Ligia Clark. Tais objetos feitos para o toque e diferentes contatos, gerariam afetos que seriam posteriormente trabalhados criativamente. A sensibilização para o impacto desses contatos com o ambiente possibilitou a emergência de sensações/movimentos de forma similar à descrição abaixo de um outro experimento em contato com a natureza:

Na experiência com o contato com a terra senti deixar-me levar pelos impulsos e estímulos que se apresentavam para mim. E numa sensação de não ser eu e ao mesmo tempo saber que era um outro eu dentro de mim, deixava aflorar os movimentos que surgiam com a experimentação. (DAMASCENO, 2014, p.90)

Seu intuito é provocar a mudança dos estados corporais, “como num verdadeiro devir”, “associados a uma permissão à entrada do *outro*, a uma pele mais porosa e a abertura à alteridade, como uma outra dimensão de si mesmo”, que daria acesso, na percepção de Ligia Clarck, “a uma memória por ela designada como *memória pré-verbal ou memória do corpo*” (DAMASCENO, 2014, p.34).

Damasceno explora as possibilidades de entender a memória que se encontra na corporalidade e sua relação com os objetos relacionais e, portanto, com as afetações da alteridade. Seria uma memória ativada pelas sensações corporais do contato com objetos. Sua prática demonstra que nessa investigação somática “podem ocorrer sensações de estranhamento, isto é, nestes inéditos estados, os atores da experiência invariavelmente podem experimentar sensações ainda não codificadas” (DAMASCENO, 2014, p. 90). Como exemplo, ela aponta depoimentos de alunos que afirmaram que o movimento que assim surgia “era sem intenção”, isto é, tratava-se de “um movimento praticamente involuntário, uma vez que não se pensa nem antes, nem durante sua execução” (DAMASCENO, 2014, p.87).

É preciso sempre reiterar que tais frequências e sensações são de difícil comparação. Minha subjetividade aponta para mobilizações que não são totalmente dirigidas pela pessoa que dança. Uma parte da experiência reside em ser tão afetado pelos estímulos e de forma tão disponível que a inteligência corpórea pode

tomar decisões e ser guiada de forma mais autônoma do que numa improvisação com parâmetros do movimento.

Porém, é preciso reconhecer que, seja vindo de uma sintonia com impulsos internos, seja de sintonia direcionada para afetação pelo ambiente, há possibilidades mais profundamente autônomas de ser movida que vivencio como Frequências Energéticas. Na investigação de Caetano, o BMC se mostra um campo em que sintonias desse tipo são verificadas constantemente. Sua conclusão é que “ao diminuir a intencionalidade objetiva, uma intencionalidade da matéria advém.” (CAETANO, 2012, p.392) o que vai ao encontro de minha compreensão de Frequências Energéticas, que discutirei a seguir.

#### 7.2.4 Frequências energéticas

Numa modulação entre as Frequências Impulso Interno e Frequências Ambientais, ou talvez inserida dentro delas, eu experimento uma Frequência de movimento que dentro da abordagem da Disciplina do Movimento Autêntico<sup>146</sup> é nomeada como parte do “fenômeno energético”. Foi nesta abordagem que a vivenciei pela primeira vez no ano de 2016. Nesta, a experiência de movimento involuntário é ainda mais inusitada. Com olhos fechados, a **atenção** está voltada para a percepção física, o corpo pode estar em qualquer posição, mas **disponível a qualquer estímulo**; a **intenção** é de aguardar que algum movimento emergja.

Na presença da consciência testemunha (que dentro do Movimento Autêntico trata-se de uma consciência observadora que se trabalha no sentido do não julgamento), coloco o corpo em qualquer posição do espaço e aguardo até que algo aconteça. Diferente de procurar o impulso que me fará mover, eu espero ser movida. Tal experiência, claramente, não é a mesma experiência de deixar-se ir movida por um impulso interno ou externo, ou pela diminuição de tônus. O inusitado da experiência demandou estudo, prática e reflexão.

Minha maior ansiedade estava ligada à dificuldade de relatar tal experiência sem evocar algum tipo de dualismo corpo/mente ou o sentido de incorporação de

---

<sup>146</sup> A estrutura e organização da abordagem Movimento Autêntico está detalhada no Ensaio xx, pois foi utilizado como ferramenta metodológica no processo de criação do Ebulição.

espíritos presente em muitas religiões cristãs e não cristãs. Afinal, se não sou eu que me move, quem/o que seria? Se não acesso de onde parte a intenção do movimento, qual o papel do corpo nesta ação? E assim, uma inquietação conceitual me fez mergulhar em literaturas que pouco interessavam ao processo artístico em si, mas cujo impulso intelectual me era impossível conter.

A Frequência Energética foi o motor da busca para estudar processos de consciência e como a consciência corpórea pode ser entendida com tal autonomia.

Na disciplina do Movimento Autêntico, os fenômenos energéticos são a passagem de uma experiência artística e terapêutica para uma experiência mística. Místico é aquilo a que você se entrega sem saber o que vai acontecer (ADLER, 2002, p.218). Nesse sentido, a experiência consciente é realmente mística para mim, pois eu permito ser movida sem a mínima ideia do que vai acontecer, mas confiante de que a qualquer momento eu posso interromper essa permissão e assumir outras Frequências relacionais. A possibilidade de manter a atenção acompanhando a experiência e interromper o movimento a qualquer momento, é o que faz diferir essa Frequência de uma alucinação, e outras descrições de possessão, transe ou incorporação de espíritos.

Recuso nomeá-la como um estado alterado de consciência porque esse termo costuma estar ligado à noção de consciência apenas como mente (o que o campo epistemológico somático refuta), que poderia estar criando apenas mentalmente a experiência, como uma substância alucinógena. Além disso, o que me parece mais alterado não é a atenção, mas a consciência corpórea. O corpo entra num estado alterado, que não é visivelmente metabólico pois pode ou não haver aquecimento, palpitação, aceleração, em que é movido por afecções não claramente delineadas para a pessoa em movimento (eu).

Sobre a experiência de ser movida, trago alguns relatos de outros dançarinos que vivenciam a Frequência energética de forma aproximada à minha. Este movedor, praticante da Disciplina Movimento Autêntico, apresenta seu relato da seguinte forma:

Eu me coloco em pé e espero por direções, me tornando um campo sem fronteiras de vibrações impressionantes. A parte de cima do meu torso é empurrada de repente. Eu escuto um som muito alto na minha cabeça. A vibração se torna mais forte na minha espinha e pescoço. Meu pescoço pende para a esquerda, meus dedos se tornam paralisados numa forma específica. Minha lombar dói. Sinto

meu estômago dobrar, empurrado para trás contra a minha coluna. Eu sinto outro empurrão repentino, dessa vez mais em meus ombros.<sup>147</sup> (ADLER, 2002, p. 211 - 212)

Na continuação do relato, este movedor citado por Janet Adler (2002) afirma que não está controlando o próprio corpo e em seguida começa a perder a noção de si mesmo. Neste momento, ele abre os olhos interrompendo o movimento. Abaixo, o meu relato do diário de pesquisa, onde é possível ver a semelhança:

Meus braços estavam levantados num momento de total parada. Tudo em silêncio e me senti sugada para cima, pela cabeça, mas também pelas pernas. Três linhas verticais para cima e meus braços seguiram esta direção. Totalmente esticada andei para trás como quem anda para cima. E ainda com o corpo para cima, meus joelhos dobraram e eu fiquei de cócoras, até que a energia que me puxava pra cima se desfez e meus braços pararam sobre minha cabeça. (DIÁRIO, maio 2017)

Paula Sarger (2005) investigou como praticantes do Movimento Autêntico compreendem o papel da testemunha interna, e de posse dos questionários respondidos, os dividiu em três grupos de análise de acordo com o tempo de prática no MA - até 10 anos, de 10 a 20 anos e de 20 a 30 anos de prática (aqui não são apenas da Disciplina do MA mas das diferentes formas de praticar o MA).

A percepção de ser movido aparece como uma questão recorrente entre os praticantes do segundo grupo. Para estes que praticam o Movimento Autêntico há mais de dez anos, as questões sobre o julgamento e preocupação quanto à testemunha externa (presentes no primeiro grupo) desaparece em função de uma relação mais complacente com sua testemunha interna. O self está mais aberto e menos crítico, concordando com a visão de Adler de que o fortalecimento da testemunha interna (o self testemunha se acompanha sem julgamento permitindo que o corpo realize os processos necessários no aqui agora) é o que permite o aprofundamento da prática do MA como prática mística.

Na experiência de Adler, “cada movedor experimentando o fenômeno energético tem uma forma específica de expressar ou conter isso, respondendo a partir da singularidade do seu sistema nervoso” (ADLER, 2002, p 208). Na disciplina

---

<sup>147</sup> Tradução da autora para o texto original: I stand and wait for direction, becoming a boundaryless field of pixillanting vibrations. My upper torso suddenly jerks. I hear a high-pitched sound in my head. The vibration become louder in my spine and neck. Mi neck tilts to theleft, my fingers become locked in specific shape. My lower back aches. My stomach fells flat, pushed back against my spine. I feel another sudden jerk, this time more in my shoulders.

do Movimento Autêntico, a experiência de ser movido é uma etapa que pode ser aprofundada em direção a experiências variadas, que são entendidas como a presença de “energias transpessoais” atuando na pessoa, assim explicando a sensação de ser movida:

Se indivíduos experimentando fenômenos energéticos não têm ainda uma forte natureza intuitiva, e muitos têm, energia transpessoal aumenta a experiência de conhecimento intuitivo. Para um movedor essa forma de conhecer pode se manifestar na experiência de sentir como se estivesse “sendo movido”, tomado, penetrado, rearranjado, imbuído. Essas qualidades de sensação são experimentadas sem densidade de emoção ou pensamento, embora tais qualidades possam ser, em resposta, seguidas de plenitude de personalidade. (ADLER, 2002, p. 209)<sup>148</sup>

Através da já referida tese de Patrícia Caetano (2012), pude constatar que os praticantes do BMC oferecem diversos relatos nesse sentido, e que tais movimentos são compreendidos, neste sistema, como expressão de um acesso diferenciado à energia de tecidos, órgãos, ossos, musculaturas, fáscias e até de moléculas do corpo.

Caetano apresenta o relato de um dançarino em formação no BMC para apontar que além de refinar e amplificar a capacidade sensitiva e perceptiva, o BMC permite contato “com uma dimensão do corpo e do movimento que possui uma potência de ultrapassamento. Uma dimensão a partir da qual o corpo é mobilizado por algo que não é o Eu, em todo caso, algo que não é a vontade de um si ou da consciência ordinária. O que é ratificado em outra entrevista:

Segundo Claire quase todas as explorações guiadas nas proposições do BMC a levam a abrir portas desconhecidas no corpo e a partir do momento em que isso ocorre o corpo responde. Nestes momentos ela pode vivenciar experiências com o movimento que não são voluntárias. (...) cada sistema ou tecido permitirá o acesso a uma porta específica: “efetivamente se você está numa exploração guiada sobre o tubo digestivo, não é a mesma porta que se você estiver trabalhando sobre o ponto reflexo ao nível das glândulas da cabeça. (CAETANO, 2012, p.346)

---

<sup>148</sup> Tradução da autora do texto original: If individuals experiencing energetic phenomena dont already have a strongly intuitive nature and many do, trnaspersonal energy heightens experience of intuitive knowing. For a mover this way of knowing can be manifest in a experience of feeling as though one i " being moved"m taken, penetrated, rearranged, infused. These qualiteies of sensation are experienced without the density of emotion or thought, though such qualities can be followed by the fullness of personality in response (ADLER, 2002, p. 209).



Momentos que geram sensações de “plena carne” em que se experimenta a “*intencionalidade da matéria*” (CAETANO, 2012, p.332). Como a pesquisa de Caetano é voltada para demonstrar a possibilidade dessas práticas serem condutoras do que Artaud chamou Corpo Sem Órgãos, suas conclusões são direcionadas para essa reflexão. Seu diálogo com a filosofia da Diferença permite chegar à seguinte proposição:

Essa potência de ultrapassamento poderia ser associada aqui a dimensão inorgânica vital do corpo. Ao acessar essa corporeidade enquanto campo de forças, o que se ultrapassa no corpo é a própria dimensão do organismo enquanto instância instituída e centralizadora. Acessar o campo das forças, o Corpo Sem Órgãos, significa acessar uma potência vital criativa. Um corpo anarquista em refazimento de si que pode até mesmo “ultrapassar um estado de extremo cansaço”. A partir desta força constante no próprio corpo, talvez a *intencionalidade da matéria* ecloda. (CAETANO, 2012, p.329)

Na Disciplina do MA, o aprofundamento deste modo de consciência leva ao que é nomeado “Experiência Direta” e possibilidade de experiências extra-sensoriais, incluindo a incorporação “de entidades”.

Alguns experienciam uma rajada de energia, sem imagem ou som para organizar isso. Alguns recebem visões, escutam sons, palavras, ou claros ensinamentos. Alguns entram em outros tempos e lugares, incluindo a realidade da morte. Alguns experimentam percepções extra-sensoriais, fenômenos psíquicos ou às vezes visitas e possessões de outras entidades. Muitos conhecem ambas as maneiras com forma e sem forma de experienciar a energia.<sup>149</sup> (ADLER, 2002, p.208 - 209)

Seguindo a ideia de Frequências Somáticas, sugiro que a experiência direta, acima descrita, seja entendida como uma outra Frequência, diferente das Frequências em que se experimenta a sensação de “Ser Movido”, ou mesmo precise ser pensado fora da noção de Frequência. Ou seja, que seja possível atuar na Frequência Energética sem vivenciar esses outros fenômenos, descritos por

---

<sup>149</sup> Tradução da autora do texto original: “Some experience a raw energy, with no image or sound to organize it. Some receive vision, hear sounds, words, or clear teachings. Some enter other times and places, including the realm of the dead. Some experience extrasensory perception, psychic phenomena, or at times visitations or possessions by other entities. Many know both the formless and formed ways of experiencing the energy (ADLER, 2002, p.208 - 209)”.

praticantes com aprofundada experiência no Movimento Autêntico, os quais diferem da minha experiência. Ser movido, para estes movedores constituiria uma Frequência de “experiência direta”, para usar os termos de Adler, na qual se experimenta “a não diferença entre o ser e a ação”.

Desdobrando experiências de Frequências Energéticas, principalmente a partir de práticas do Movimento Autêntico, meu caminho se desloca para a experiência de ser movida pelo tremor. Em meus diários de campo a descrevi como uma “frequência que permite aos tremores me moverem” e que, portanto, é o núcleo conceitual para a exploração de modos de Frequências como descrito neste ensaio.

### **7.2.5 Frequência tremor**

Numa modulação bem próxima às Frequências Energéticas, acesso a Frequência Tremor que desenvolvi no processo desta pesquisa. A sensação de ser movida é semelhante pois não está claro qual o impulso que lhe dá movimento nem qual a lógica do seu desenvolvimento. O que muda aqui é a manifestação física, que assume um padrão energético, no sentido labaniano de qualidade expressiva, específica o suficiente para se diferenciar, mas aberta o suficiente para produzir movimentos de energia variada. Como relatado no processo de criação (Ensaio sobre Ebulição), os tremores aparecem como pequenos arrepios subcutâneos e emergem em diferentes partes do corpo sem uma sequência definida. A forma que acesso essa Frequência é semelhante à forma como medito:

Dentro da Meditação Transcendental (MT) fecha-se os olhos e aguarda-se que o mantra<sup>150</sup> emerja na mente como um pensamento com cadência própria e singular a cada meditação. Aqui, a percepção tem o papel de testemunha, observando os próprios pensamentos. A diferença é que na meditação seu foco é acompanhar as modulações do mantra e voltar a ele sempre que pensamentos ocuparem a mente a ponto de silenciarem o mantra. De forma semelhante, para acessar a Frequência Tremor fecho os olhos, levo a atenção para minha pele, em sua superfície interna e passo a observar onde e como o tremor vai se manifestar. A

---

<sup>150</sup> Na Meditação Transcendental o mantra é individualizado e pode permanecer o mesmo por toda a vida. Pratico esta meditação desde 1996.

experiência é de Ser Movida pelo tremor, de forma que não é uma ação de mover o músculo, mas de permitir e aguardar que algum músculo se mova, sem saber em que parte do corpo se iniciará.

Nesta Frequência, permito que os tremores aconteçam comigo e os acompanho observando suas variações dinâmicas, procurando manter a consciência testemunha o mais próximo da experiência, evitando especulações, pois o deslocamento da atenção “dessintoniza” essa Frequência, transformando a qualidade do movimento (os tremores param).

Uma característica que tenho observado nessa Frequência é que ela é extremamente afetada pelo ambiente, pois qualquer modificação externa se reflete em mudanças dinâmicas do corpo, de formas mais imprevisíveis do que na Frequência Ambiental. Se na Frequência Ambiental, eu sinto uma adesão ao ambiente, no tremor a afetação se dá de maneira ligeiramente diferente, imprevisível e com lapsos de tempo entre o estímulo e a provável resposta.

A descrição de ser tremida mais próxima ao que experimento na Frequência Tremor é a relatada por Patrícia Caetano, numa aula de BMC na qual incentivava-se a permissão do movimento a responder à vibração do som. Sobre esta experiência de tremores, ricamente detalhada em duas páginas, ela explica:

partes do corpo eram impulsionadas em movimento elétrico, espasmódico, pulsante ou circular no espaço. Eu me tornava mera testemunha destes impulsos e me permitia segui-los. Ao reconhecer e seguir as intenções e motivações de movimento e expressão das matérias, eu comecei a observar: partes do corpo em pulsação orquestrada e conectada; partes do corpo como centros geradores de movimento; movimentos sequenciados de partes do corpo em cadeias fluidas. Portanto, uma verdadeira corporeidade em sua vitalidade intensiva foi experimentada, uma corporeidade enquanto potência pulsante e vibrante. No seio desta corporeidade, ísquios, ilíacos, púbis, órgãos, pés, joelhos, articulações, caixa craniana, palato são experimentados para além do organismo e se transformam em centros vibrantes, pulsantes e energéticos geradores de movimento. (CAETANO, 2012, p.229)

Sua descrição é muito próxima de como percebo e descrevo os tremores do espetáculo Ebulição<sup>151</sup>. O que é possível ver na continuidade do relato:

---

<sup>151</sup> Para comparação ler a primeira e última parte do ensaio sobre Ebulição.

Algumas vezes uma vibração de repente explodia em impulso elétrico mobilizando regiões da minha bacia que direcionavam-se para o espaço pelo impulso da pulsação e da vibração. (...) Teve um momento que a minha bacia vibrava com tal intensidade que as minhas pernas se direcionaram ao alto (teto). A vibração de partes da bacia (púbis, sacro, órgãos, ísquios, ilíaco) se transmitia às pernas e estas vibravam muito em consequência. No entanto, toda essa transmissão de vibração e direcionamento de pernas ao alto se dava de modo involuntário. Eu não pensava: “Agora eu vou mover a minha bacia e em seguida minhas pernas”. Eu simplesmente não pensava, muito pelo contrário, eu acompanhava o que meu corpo estava fazendo. (CAETANO, 2012, p.230)

Portanto, posso verificar que neste exercício de BMC, Caetano acessou a sintonia somática que denomino Frequência Tremor. A forma como isso aconteceu em resposta às indicações da professora de “mover o ar em torno” e “mover através do sopro” que “convidavam o corpo neste primeiro momento a entrar em conexão com o ambiente que o envolve desenvolvendo *fronteiras mais porosas* na relação com o ar.” (CAETANO, 2012, p.330) e provocando “Ritmos espasmódicos”.

De fato, em pé eu sentia o corpo todo integrado e pulsante, no entanto, algumas regiões centrais como cabeça, bacia, pés, tórax pulsavam de modo orquestrado como se cada uma delas estivesse sendo regida em conjunto inter-dependente. No entanto, cada região com uma qualidade de pulsação, vibração, ritmo e intensidade própria garantia a sua autonomia em relação às demais. Estas regiões eram como verdadeiros centros geradores de movimentos vibratórios e impulsos. (CAETANO, 2012, p.330)

Diferente das minhas práticas, o exercício foi realizado com o corpo deitado no chão. Mesmo assim, acontece com Caetano, um desdobramento de movimentos que remetem a elementos de danças rituais e populares:

Às vezes parecia o movimento de dança do candomblé, o peito vibrando, o tórax reclinando à frente, a cabeça acompanhando altiva em sua conexão diafragmática. Surgem na minha mente as imagens dos corpos dançantes de nossas manifestações populares, um corpo mamulengo, um corpo folguedo, um corpo brincante, sambante, boneco desarticulado e articulado ao mesmo tempo. (CAETANO, 2012, p.230)

A leitura dessa descrição de Patrícia Caetano confirmou a minha compreensão desse tremor como a ativação de uma conexão específica (Frequência Somática), ativada por uma modulação da atenção, intenção e

disponibilização corporal. Na tese de Caetano não é possível depreender que essa Frequência do Tremor estava sendo experimentada por outros participantes do curso da mesma forma e se a mesma voltou a ativar tal conexão. No meu caso, para além de uma investigação ao que emerge, desenvolvi a capacidade de sustentação da Frequência Tremor como uma dança. Ou seja, como motor de uma experiência estética, cinestésica e relacional em que os termos “improvisação” e “dramaturgia da carne” ganham sentido radical.

Abordagens da psicologia, como Bioenergética e Experiência Somática<sup>152</sup>, compreendem tremores involuntários como uma ação do organismo para reestabelecer o equilíbrio, liberar tensões, estresses e traumas que estejam impedindo o organismo de ativar suas capacidades cognitivas e físicas de forma saudável.

Também existem inúmeras terapias e rituais<sup>153</sup> que facilitam, através dos movimentos chacoalhados, uma descarga energética, com função reestabelecedora da saúde. Portanto, apesar de o tremor ser percebido por nossa sociedade como sinal de fraqueza ou doença, este, além de uma reação biológica de recuperação, é também uma potencial ferramenta de cura do Soma. Sendo essa a relação com a qual construo a dramaturgia do espetáculo Ebulição, em colaboração com toda a equipe.

À medida que fui me tornando “fluyente no tremor”, ou seja, capaz de acessar a Frequência Somática Tremor também fui percebendo o quanto esta forma de mover promove uma renovação energética no corpo pessoal. Semelhante à experiência original desta pesquisa, na qual brincar frevo no carnaval resultou numa renovação na minha disposição psicofísica, manter a Frequência Tremor, e sustentar todos os movimentos que advém desta, resulta em uma sensação de estar cheia de energia, efetivamente com bastante disposição corporal.

Apesar de caminhos culturalmente distintos, a Frequência Somática Tremor e o Passo no carnaval se conectam na minha experiência como formas de acessar essa inteligência corporal que conecta a pessoa a sua potência de renovação das forças vitais. Compreender o frevo através das Frequências foi um modo de acessar e compartilhar sabedorias do Passo. Curiosamente, Valdemar de Oliveira descreve

---

<sup>152</sup> Ver mais detalhes no Ensaio sobre Ebulição.

<sup>153</sup> Na técnica do Renascimento e prática religiosa da Umbanda, descargas energéticas desse tipo são esperadas.

da seguinte forma a paixão do passista: “O passista se entrega de corpo e alma aos seus espasmos musculares” (OLIVEIRA, 2018, p. 122).

## 8. ENSAIO TREMER A TEORIA



Figura 47 – Cena do trabalho *Re/in-flexão*. Teatro Hermilo Borba Filho, 2017. Foto: Ju Brainer.

Neste ensaio investigo o modo como a dança produz conhecimento através do aprofundamento da compreensão da teoria da Sintonização (NAGATOMO). Assim, proponho entender a dança e o conhecimento produzido através do movimento como modos detensionais de sintonia somática. Procuro tirar consequências da proposição dos processos criativos que mobilizaram, através de uma ação somática discussões sobre decolonialidade. Assim, relaciono a atenção ao corpo em movimento como o ponto de encontro possível entre o Modo Detensional e o modo Decolonial de produção de conhecimento.

O que nomeio como “obstáculo epistemológico” é, portanto, a recusa a se engajar no trabalho reconstrutivo da epistemologia para seguir além do ceticismo crítico e reconstruir a maneira de fazer verdadeiras reivindicações responsáveis pela realidade política, assim como confiáveis e adequadas à complexidade da realidade. O projeto de “mudar a geografia da razão” requer este trabalho reconstrutivo, bem como reclama de nós o desvelamento e a reavaliação dos conhecimentos rejeitados e o esclarecimento dos fundamentos de nossas próprias demandas de adequação ou de progresso epistêmico. (ALCOFF, 2016, p.133)

Após quase três anos vivenciando e expandido a atuação dos tremores, relacionando o impacto do ambiente no movimento e investigando o que gerava a necessidade de processar desta forma (tremida) o processo cognitivo, compreendo que apenas uma mobilização profunda, na própria carne do pensamento poderia indicar um modo de pensar fora dos sistemas explicativos correntes. Como enunciei numa apresentação de Re-flexão (2018), sobre o embate com a crise política e ética no contexto brasileiro: “Só permitindo uma experiência radical de transformação seria possível encontrar um modo de andar junto”.

Ou seja, no processo de continuar dando sentido social à minha existência particular, percebi o quanto ela era ancorada no Estado de direito, na afirmação dos direitos humanos e na necessidade de redução das desigualdades. Este sistema cognitivo viu-se deslegitimado por outros discursos e práticas, com efeitos fortes e consequentes, como um impeachment presidencial. A situação do Brasil desde o processo eleitoral de 2014 não refletia o meu sistema de crenças e colocava todo o meu organismo em crise. Aprofundando no tremor percebo que a sensação de fragilidade advém da percepção de que as críticas que empreendemos dentro dos estudos culturais estariam sendo transformadas em armas para justamente favorecer o recrudescimento dos sistemas de opressão e concentração de renda.

Ao estudar as concepções de corpo mais apropriadas para lidar com a Frequência Tremor, pude reafirmar o entendimento de que o pensamento é primeiramente vinculado a um sentimento, fundado em sensações físicas (processos corpóreos). E isso ajudou a compreender por que a lógica (de direita ou de esquerda, conservadora ou progressista) não tem dado conta de organizar o caminho do social. Os discursos funcionam como um sistema de legitimação do sentimento, travestido de racionalidade e direito. Percebo que a racionalidade



política se dá em sistemas fortemente construídos com medo, ódio e raiva, e que é preciso restabelecer no organismo um modo ampliado de construção do conhecimento, de visão de mundo, de significado e necessidade do coletivo. Para isso, liberar os sentimentos que prendem a razão nas lógicas reiterativas de destruição do vivo, para isso, permitir que o tremor restabeleça novas possibilidades cognitivas.

A questão que me coloco, enquanto pesquisadora, é a validade dessa construção teórica e qual sua base epistemológica, visto que não deriva de um padrão lógico indutivo nem dedutivo, nem se pode falar de um experimento comprovável. Ou seja, como se estrutura o modo de conhecer que dá ensejo a tais afirmações?

Para articular uma reflexão sobre esta questão, proponho aproximar duas compreensões abordadas para compreender o trabalho *Ebulição: A Teoria da Sintonização* e a Teoria decolonial, pois ambas advogam um sentido epistemológico para suas proposições. Ambas propõem a produção de conhecimentos vinculados a seus pressupostos, que detalharei a seguir.

A aproximação epistemológica com a Teoria da Sintonização advém do investimento na inteligência corpórea e na investigação, através do movimento, dos modos possíveis de sintonização, nomeado *Modo Detensional*.

Para a Teoria da Sintonização é na direção do engajamento somático com o seu meio que o pensamento se constrói. Ao invés da presunção de que um sistema teórico preexistente dará conta do sentido do mundo, a compreensão da profunda implicação do mundo interno do ser humano na co-criação de seu ambiente. Dessa forma, a Teoria da Sintonização aponta uma forma de conhecer que compreende o papel do corpo pessoal nesta produção, apontando a necessidade de auto cultivo como parte da construção epistemológica.

Já a proposição decolonial propõe o investimento dos múltiplos saberes dos povos historicamente massacrados e uma atenção à implicação entre pensamento e localidade (BERNARDINO; GROSGOUEL, 2016). Se a princípio as discussões chamadas pós-coloniais versavam sobre a situação desses países e povos que sofreram a colonização no século XV e XVIII, atualmente, os estudos apontam que o sistema colonial persiste como modo de operação, apesar das independências políticas conquistadas ao longo do século XIX e XX. Assim, o prefixo “de” junto a

palavra “colonial” indica a intenção de sair da colonização, trabalhar em direção a uma situação em que a estrutura colonial seja superada efetivamente.

Nesse sentido decolonizar se encontra com o conceito de “detensionar” apresentado por (NAGATOMO, 1992), pois ambos indicam um caminho em direção a outro estado de consciência corpórea, com suas implicações cognitivas. A sintonia somática como modo de investigação que coloca a experiência corporal em proeminência se coaduna com a intenção decolonial, no sentido de trabalhar para superação das lógicas coloniais vigentes. A dança, enquanto modo de conhecer, pode atuar nesses dois caminhos.

É preciso, porém, fazer uma ressalva sobre o quanto meu estudo acessa lógicas nativas e afro-diaspóricas não coloniais, principal elemento epistêmico das investigações decoloniais.

O frevo é expressão cultural complexa. Tecido no Brasil pós-independência, se consolida após abolição da escravatura e nas primeiras décadas da república. Entendo o frevo também como uma encruzilhada, na qual a presença indígena é a mais ocultada. Tecido por múltiplas vozes, na ambiguidade deste século, num movimento constante de inclusão e exclusão, de cooptação discursiva e simbólica, a herança negra e a descendência afro indígena sempre foram alvo de um apagamento discursivo, que se condensa fisicamente em escolhas coreográficas e discursivas (VICENTE, 2009). Porém, a transformação do frevo como uma cultura de muitas classes sociais é evidente e se revela na pluralidade de mundos e compreensões da experiência desse carnaval. Além disso, principalmente no que se refere ao passista, seu desapego das matrizes religiosas dificulta a produção de relações simbióticas com as cosmologias de matrizes africanas, indígenas e mesmo católicas.

A compreensão decolonial aqui proposta é a da Intenção decolonial, como uma escolha diante da evidência da ferida colonial na carne da experiência. Por isso, mesmo com essa ressalva, exercito neste ensaio, a intenção de relacionar decolonialidade e detensionalidade como um potencial viés epistemológico da investigação em dança.

## 8.1 Epistemologia decolonial

Os estudos decoloniais surgem do amadurecimento das discussões pós-coloniais. Ou seja, de uma perspectiva crítica ao capitalismo produzida por intelectuais de origem africana, asiática ou latino-americana que tiveram acesso ao universo acadêmico eurocentrado. Esses estudiosos apresentaram pontos de vista que levavam em consideração o racismo e a estrutura colonial que opera em nível econômico e cognitivo, além da violência simbólica de oferecer uma narrativa única e eurocentrada para os diferentes contextos pós-coloniais<sup>154</sup>. Estudos pós-coloniais criticam o marxismo e o liberalismo e buscam uma produção de fronteira e alternativa a esses sistemas.

A perspectiva decolonial, apesar de historicamente situada como um desdobramento das abordagens pós-coloniais, vincula-se a história do pensamento no continente americano. Assim, localiza as práticas de questionamento da colonialidade que visaram a construção de um conhecimento situado, e, portanto, atento à história e às demandas dos povos dominados no processo de colonização das Américas. Como apontado por Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016, p.18) “Localizar o início do “sistema-mundo capitalista/patriarcal/cristão/moderno/colonial europeu” em 1492 tem repercussões significativas para os teóricos da decolonialidade”, pois demarca um ponto de vista construído desde os povos da América e em direção de seu benefício.

Sendo assim, os pensamentos e ações decoloniais procuram tomar uma posição crítica e se desvincular dos interesses e modos de pensar produzidos a partir dos interesses e história dos países europeus e anglo-americanos, incluindo os pós-coloniais e pós-modernos, pois tais estruturas podem ser também instrumentos de manutenção da colonialidade. Especialmente quando se afirmam como universais ou em busca da universalidade de suas realidades como direção do progresso. A partir dessa distância, estudos decoloniais afirmam o entendimento de que a modernidade não foi um projeto gestado no interior da Europa a partir da Reforma, da Ilustração e da Revolução Industrial, às quais o colonialismo se adicionou. Contrariamente a essa interpretação que enxerga a Europa como um contêiner – no qual todas as características e os traços positivos descritos como modernos se encontrariam no interior da própria Europa–, argumenta-se que o colonialismo foi a condição *sine qua non* de formação não apenas da Europa, mas da própria

---

<sup>154</sup> Para uma contextualização sucinta, ver artigo (ANDRADE; REIS, 2018)

modernidade. Em outras palavras, sem colonialismo não haveria modernidade, conforme fora articulado na obra de Enrique Dussel (1994). (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016, p.18.)

A colonialidade é, portanto, entendida como um modo de dominação que ultrapassa a colonização (como modo de funcionamento socioeconômico) e perdura nas Américas após a independência política dos diversos países. Enunciar e compreender como o poder colonial se mantém é um dos pontos importantes da Intenção decolonial e que não pode ser feito de um ponto de vista apenas teórico-especulativo. É no interior das práticas sociais que a colonialidade pode ser compreendida em cada contexto, com sua diferença. É preciso habitar a ferida colonial.

O compromisso com a vida social é afirmado pela pesquisadora Catharine Walsh quando aponta: “para mim, a decolonialidade não é uma teoria a seguir senão um processo por assumir. É um processo acional para andar pedagogicamente.<sup>155</sup>” (WALSH, 2013, p.67). E nisso reside uma importante diferença entre o projeto decolonial e as teorias pós-coloniais, pois,

Essas tematizam a fronteira ou o entrelugar como espaço que rompe com os binarismos, isto é, onde se percebe os limites das ideias que pressupõem essências pré-estabelecidas e fixas. Na perspectiva do projeto decolonial, as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também loci enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos. (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016, p.19)

A perspectiva decolonial é um campo de ação implicado na compreensão de formas de sustentação de cosmovisões e modos de vida que foram e são duramente oprimidos pelo sistema socioeconômico desenvolvido desde a colonização das américas. Sua produção teórica é entendida como um modo de ação sobre a colonialidade na medida que desnuda como processos de dominação tem sido construídos, transformados e camuflados e se compromete com a construção de alternativas, modos de viver, pensar, criar. Para a pedagoga Catherine Walsh,

---

<sup>155</sup> Tradução da autora para o texto original: “Para mí, la decolonialidad no es una teoría por seguir sino un proyecto por asumir. Es un proceso accional para pedagógicamente andar” (WALSH, 2013, p.67).

O próprio propósito de escrever é postular e posicionar o significado profundo e vivido da diferença afro-ancestral, não como uma relíquia ou patrimônio do passado, mas como uma existência atual enraizada no território de onde conhecimento, cosmovisão, espiritualidade e estar bem coletivo (o que os povos indígenas chamam de *sumak kawsay* ou bem viver).<sup>156</sup> (WALSH, 2013, p.65)

Um pensar-fazer que questiona e procura alternativas para a própria estrutura científica, entendendo esta como parte da estrutura colonial.

é também exercitar uma prática político-epistêmica insurgente de caráter e intenção decolonial, diante do que é a "academia" e sua geopolítica do conhecimento eurocêntrico da postura e da racionalidade moderna / colonial / ocidental.<sup>157</sup> (WALSH, 2013, p.65)

Portanto, a perspectiva colonial não deve ser reduzida a uma abordagem teórica. No interior de sua prática teórica se mantém uma tensão contra as estruturas acadêmicas que funcionam como formas de colonização do saber e tendências a transformar-se em um modismo acadêmico.

O projeto da decolonialidade não é fundado no discurso acadêmico, tampouco trata de uma inovação intelectual, mas faz emergir conhecimentos que sempre existiram e que não encontravam espaço de apreciação, invisibilizados pelos saberes acadêmicos eurocentrados. (REIS, 2018, p.6)

Neste sentido, um dos mais reconhecidos autores da proposição decolonial, Walter Mignolo, foi questionado pela pesquisadora Silvia Rivera Cuscani (2006). Esta aponta que o pensamento modernizador europeizante produziu diversos processos de recolonização ao longo da história andina e que a proposição decolonial, realizada a partir das universidades americanas, naquele momento ignorava boa parte da produção dos acadêmicos e militantes da América do Sul, constituindo um *think-tank*<sup>158</sup>, potencialmente despolitizador:

---

<sup>156</sup> Tradução da autora do texto original: El propósito mismo de la escritura es postular y posicionar el significado profundo y vivido de la diferencia afro-ancestral, no como reliquio o patrimonio del pasado, sino como existencia actual enraizada en el territorio desde donde todavía confluyen saberes, cosmovisión, espiritualidad y el estar bien colectivo (lo que los pueblos indígenas han llamado el *sumak kawsay* o el buen vivir) (WALSH, 2013, p.65).

<sup>157</sup> Tradução da autora do texto original: es también ejercer una práctica política-epistémica insurgente de carácter e intención decolonial, ante lo que es la "academia" y su geopolítica de conocimiento eurocéntrico de postura y de racionalidad moderno/ colonial/occidental(WALSH, 2013, p.65).

<sup>158</sup> Instituições dedicadas a produzir e difundir discussões temáticas e influenciar politicamente.

Sem alterar em nada a relação de forças nos “palácios” do império, os estudos culturais da subalternidade norte-americanas tem adotado as ideias e os estudos da subalternidade e tem lançado debates na América Latina, criando um jargão, um aparato conceitual e formas de referência e contra referência que têm afastado a discussão acadêmica dos compromissos e diálogos com as forças sociais insurgentes. Os Mignolo e Companhia têm construído um pequeno império dentro do império, recuperando estrategicamente os aportes das escolas dos estudos de subalternidade na Índia e as múltiplas vertentes latinoamericanas de reflexão crítica sobre a colonização e descolonização. (RIVERA, 2006, p. 7)

A crítica de Riviera deve ser continuamente considerada. A ferida colonial, proposta por Mignolo, mostra-se complexa e exigente de constante autoanálise. A ferida colonial é a compreensão de que somos todos marcados pela colonialidade e que a sua superação depende da construção de formas de pensar-sentir-ser que modifiquem as maneiras como o poder se mantém como forma de exclusão e estratificação. Como explicita o próprio Mignolo, “Todos são conectados pela lógica que gera, reproduz, modifica e mantém hierarquias interconectadas (MIGNOLO, 2017, p11).

Mais do que “incluir” de maneira multiculturalista, o esforço tem sido de construir, posicionar e procriar pedagogias que apontem o pensar “desde” e “com” alimentando processos e práticas “praxísticas” de teorização – do pensar-fazer – e de interculturalização que desafiam radicalmente as pretensões teórico-conceituais e metodológico-acadêmicas, incluindo seus pressuposto de objetividade, neutralidade, distanciamento e rigor. (WALSH, 2013, p. 66).<sup>159</sup>

Na literatura sobre a colonialidade do poder, a temática aparece tanto como descolonialidade e descolonial como decolonialidade e decolonial. Walsh justifica que a supressão do “s” é uma opção sua para marcar uma distinção com o significado do “des” em castelhano, que poderia dar a entender um simples

[...] desarmar, desfazer ou reverter do colonial. [...] Com este jogo linguístico, tento mostrar que não há um estado nulo de colonialidade, mas posturas, posicionamentos, horizontes e projetos

---

<sup>159</sup> Tradução da autora do texto original: Más que “incluir” de manera multiculturalista, el esfuerzo ha sido de construir, posicionar y procrear pedagogías que apuntan el pensar “desde” y “con”<sup>32</sup>, alentando procesos y prácticas “praxísticas” de teorización —del pensar-hacer— e interculturalización que radicalmente desafían las pretensiones teórico-conceptuales y metodológicas-académicas, incluyendo sus supuestos de objetividad, neutralidad, distanciamento y rigor. (WALSH, 2013, p.66)

para resistir, transgredir, intervir, in-surgir, criar e influenciar. (WALSH, 2013, p. 24-25)<sup>160</sup>.

Assim, o prefixo “De” – denota a intenção de ir para fora da estrutura colonial pois reconhece sua persistência, ou seja, sua existência como modo hegemônico de funcionamento. Da mesma forma De- tensionar, indica a compreensão de que o modo cotidiano de percepção-ação pessoal é um modo que pode ser superado pelo investimento em outros modos de relação da pessoa com seu ambiente.

Na teoria da Sintonização, De-tensionar significa ir em direção a um modo não tensional, a uma compreensão que ultrapasse o sujeito cindido (também este fruto da modernidade) e conduza a uma socialidade que reconhece a abertura do ser humano para o ambiente como sua característica. A reflexão com os trabalhos Ebulição e o Re/in-flexão apontam para a possibilidade de que de-tensionar a produção de conhecimento afina-se com a perspectiva de de-colonizar o pensamento, apesar de advir de um sistema de referência não americano e sim indiano e japonês. No próximo percurso apresento a teoria da sintonização no intuito de aprofundar essa compreensão.

## 8.2 Sintonia somática como epistemologia

A teoria da sintonização de Nagatomo baseia-se na filosofia japonesa budista para considerar que o corpo pessoal se constitui por sua capacidade de engajamento com o ambiente e pela possibilidade de modulação das formas como os sistemas materiais e energéticos do corpo afetam a compreensão sobre o mundo. A sintonização aborda, portanto, não apenas o que se conhece e como se conhece, mas também constrói a pessoa e o ambiente.

O conhecimento produzido advém da produção de um tipo de engajamento que gera uma relação bilateral, o ir-junto com o que se quer conhecer:

De fato, este ir-junto é uma condição necessária para o conhecimento somático, o qual refere a um modo de engajamento somático, que é, como um corpo pessoal particular se orienta para o

---

<sup>160</sup> Tradução da autora do texto original: [...] desarmar, des-hacer o revertir de lo colonial. [...]. Con este juego lingüístico, intento poner en evidencia que no existe un estado nulo de la colonialidad, sino posturas, posicionamientos, horizontes y proyectos de resistir, transgredir, intervenir, in-surgir, crear e incidir” (WALSH, 2013, p. 24-25).

ambiente vivido, e como ele ou ela tem governado sua orientação para este. (NAGATOMO, 1992, p.199)

Nagatomo explica que produzir conhecimento a partir da teoria da sintonização “significa que nós mudamos o lugar tradicional de investigação epistemológica para fora tanto da mente, como um sujeito epistemológico, quanto das coisas formadas, como um objeto epistemológico (NAGATOMO, 1992, p. 200)”.

Essa teoria de sintonização pretende articular o modo de engajamento que se obtém acionalmente bem como epistemologicamente entre a pessoa e seu ambiente de vida, onde nós, por agora, entendemos o conceito de “pessoa” como uma entidade de integração psicofísica, e o “ambiente de vida” como a totalidade das coisas formadas, ambas animadas ou inanimadas, incluindo uma pessoa com *Anima*. Engajamento nesta formulação é usado para designar uma acional e epistemológica orientação da pessoa através de ambos os mundos externo e interno. (NAGATOMO, 1992, p.179)

É através da forma como esta entidade psicofísica se engaja com seu mundo que diferentes tipos de conhecimento podem ser produzidos e “a maneira através da qual a pessoa engaja com o ambiente vivido ou a maneira através da qual o ambiente vivido engaja a pessoa depende da sua experiência de corpo e mente (NAGATOMO, 1992, p.179)”. Por isso, a compreensão de corpo pessoal é parte epistemológica da teoria da sintonização:

Nós temos presumido implicitamente que o corpo pessoal é essencialmente uma abertura para com o ambiente (openness towards). Se o corpo pessoal fosse fechado por natureza dentro de sua interioridade, a fruição que é trazida através do momento experiencial de ir-junto não poderia ocorrer na medida que se relaciona com o ambiente. (NAGATOMO, 1992, p.200)

O corpo pessoal, assim proposto por Nagatomo baseado na filosofia japonesa, coincide com entendimentos de corpo abordados contemporaneamente em diversos campos do saber. Uma formulação semelhante, apresentada por Varela, Rosch e Thompson (1991), fundamenta uma mudança na linha de investigação dentro das ciências cognitivas. Nomeada teoria enativa da cognição, tal teoria aponta diversas evidências científicas que convergem para ampliação da compreensão do corpo humano e do processo cognitivo. Tal transformação exige



uma reconfiguração da ideia de mundo, sujeito e conhecimento como pré-existentes à ação humana.

Resumimos esse ponto de vista dizendo que a cognição não é representação, mas ação corporalizada e que o mundo que cognoscemos não é pré-estabelecido, mas sim actuado por intermédio da nossa história de acoplamento estrutural (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p.261).

Sintonizar, como apresentado por Nagatomo se relaciona com o que estes autores apresentam enquanto acoplamento estrutural. Uma vez que este acoplamento é fundante para a experiência dos seres vivos, sintonizar poderia ser entendido aqui como colocar a atenção sobre aspectos específicos da experiência somática.

Assim, a cognição “consiste na actuação ou produção do mundo através de uma história viável de acoplamento estrutural” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p.267) e sua afirmação baseia-se nas evidências de que “estruturas cognitivas emergem dos tipos de padrões sensório-motores recorrentes que permitem que a ação seja guiada perceptualmente” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p. 230).

Estes padrões sensório-motores recorrentes são um dos principais aspectos investigados pelas práticas somáticas. Muitas vezes no intuito de torna-los conscientes para então repadronizá-los. Como padrões que oscilam entre regularidade e flexibilidade, e que são organizados desde a vida uterina (com alguns já existentes em nossa hereditariedade e filogênese), estes padrões são estruturantes dos processos de subjetivação.

Citando as pesquisas de Piaget (psicologia da educação) sobre a inteligência do bebê até sua estrutura cognitiva “completa”, apontam a construção de conhecimento através do movimento corporal antes e durante o aprendizado da linguagem verbal. Citando as pesquisas de Mark Johnson (ciências cognitivas) o qual defende que “os esquemas de imagem emergem de certas formas básicas de atividades sensório motoras e interações” apontam que essas atividades são “a estrutura pré-conceptual para a nossa experiência” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p.233)

Cabe notar que uma das chaves para superação dos impasses das ciências cognitivas até então, na construção da proposição enativa, é a direta influência das proposições da filosofia budista Mahayana e sua prática meditativa. Porém, como biólogos e cientistas cognitivos, Varela e seus colaboradores apresentam como

diversas pesquisas em diferentes áreas corroboram com sua proposição de construir uma teoria cognitiva tendo a investigação da experiência como parte estruturante.

No Brasil, na década de 1990, a crítica de dança Helena Katz e a pesquisadora Christine Greiner, tomando como base o entrelaçamento entre filosofia e ciência (cognitivas e neurociência) acima apontado, propuseram o conceito Corpo-mídia, apresentando uma visão comunicacional para o estudo da dança que se assemelha na visão de corpo e sua relação com o meio ambiente que estamos comentando:

O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (KATZ; GREINER, 2001, p.70)

O intuito das pesquisadoras é propor que este entendimento de corpo, que opera para além da dicotomia corpo mente e apresenta a co-implicação entre corpo e ambiente, transforme concepções no campo da pesquisa em dança.

Apresentar o corpo como mídia passa pelo entendimento dele como sendo o resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismos de produção, transformação, armazenamento e distribuição. (KATZ; GREINER, 2001, p. 73)

O objetivo das pesquisadoras era o de “combater o antropocentrismo que distorce algumas descrições do corpo, da natureza e da cultura.” (Katz e Greiner, 2001, p.74) pois, ao relacionar ambiente com cultura, as mesmas propunham a co-implicação, descredibilizando afirmações do corpo e da dança como meramente expressões culturais e simbólicas. Assim, afirmam o movimento como “informação acionadora da troca entre corpo e ambiente” (KATZ, apud QUEIROZ, 2013, p.13). Seguindo as pistas da teoria corpo-mídia, Lela Queiroz que relaciona o Body Mind Centering (BMC) com teorias das ciências cognitivas, e neurociência, afirma:

com essa compreensão, movimentos poderão deixar de ser tratados apenas como resultados de acionamentos motores, efetivamente, sob auspícios da questão do controle, passando a ser tratados como resultado da trama sensório motora. (QUEIROZ, 2013, p.17)

As pesquisas do neurocientista Antonio Damasio passaram nas últimas décadas a servir de referência para pesquisas na área de dança<sup>161</sup> devido ao fato de que suas conclusões também levam à compreensão da importância do corpo, do movimento e dos afetos nas formulações conceituais. Suas descrições do funcionamento e papel das emoções e sentimentos como atividades encarnadas e fundamento do pensamento, reforçam e ampliam a compreensão do papel do corpo nas formas de conhecer e produzir conhecimento sobre si e sobre o mundo.

De acordo com Damásio (DAMASIO, 2009), a mente surge de um cérebro que é parte do corpo e os tecidos neuronais se espalham por todo o corpo para desenvolver suas funções. “Palavras, corpo, cérebro e mente são manifestações de um único organismo” (DAMASIO, 2009, p.214). Além disso, sua análise dos padrões de transformação do cérebro a partir do movimento ou de ações do organismo apontam para a relação direta entre imagens mentais e padrões neurais, ambos produzidos primeiramente pela ação corporal. Tal compreensão é levada para a teoria da dança com a seguinte compreensão:

A noção de que o significado está enraizado na nossa experiência corporal significa reconhecer que tanto a capacidade imaginativa como a conceitual são absolutamente dependentes dos processos sensório-motores. O que chamamos razão não é nem uma coisa concreta nem abstrata, mas processos encarnados, a partir dos quais nossas experiências são exploradas, criticadas e transformadas em questões. (GREINER, 2011, p. 8)

Apontar essas diferentes abordagens que convergem com a compreensão da teoria de Sintonia Somática, proposta por Nagatomo, ajuda a perceber o contexto geral da minha pesquisa, como parte de um conjunto de visões epistêmicas que afirmam a necessidade de reinserção do corpo pessoal na produção teórica e construção de conhecimento. E assim, reivindicam o reconhecimento da produção intelectual da área de Dança. Também faz ver o impacto da linguagem, que através da escolha dos termos, gera nuances de sentido e demarcam pontos de vista.

Para além da compreensão de corpo, a Teoria da Sintonização ajuda a perceber o modo como se produz conhecimento através da dança. Seu viés epistemológico aponta para estudar uma forma de conhecer que leva em conta a condição somática e a legitima como modo de produção do conhecimento.

---

<sup>161</sup> Por exemplo, Domenicci (2011), Midgellow; Bacon (2015).

Shigenori Nagatomo (1992) analisa o trabalho de filósofos japoneses contemporâneos e do filósofo Dogen, o qual, no século XII, desenvolveu sua perspectiva a respeito da relação corpo mente na construção do conhecimento. Nagatomo pretende com isso demonstrar que a compreensão da separação corpo mente e a percepção que constrói a ideia de sujeito cindido se baseiam numa experiência incompleta e superficial do ser humano. O principal elemento que sua análise traz à tona é que na maioria dos sistemas teóricos há uma subvalorização do papel do corpo na estrutura do pensamento. Isso acarreta diversas distorções e falsas dicotomias, com as quais os filósofos modernos do ocidente se debatem “sem achar solução satisfatória”.

Através da filosofia comparada, Nagatomo aponta que, de acordo com a tradição filosófica japonesa, tal compreensão é fruto de uma consciência cotidiana (Modo Tensional de Sintonia Somática), a qual pode e deve ser ampliada para compreender a estrutura fundamentalmente relacional do corpo pessoal. Dessa forma, propõe a necessidade de uma mudança epistemológica que inclua o corpo e a estrutura relacional do ser humano na produção do conhecimento. E isso se dá através da ampliação das capacidades de sintonização somática, ou seja, de engajamento entre o corpo pessoal e o ambiente em que vive.

Na filosofia japonesa abordada por Nagatomo tal mudança é possível através de uma prática de autoconsciência e auto cultivo, o que foi milenarmente desenvolvida através de práticas meditativas. A partir da sedimentação da integração das formas de conhecimento da pessoa (saberes físicos, saberes inconscientes e saberes mentais) o corpo pessoal pode estabelecer uma abordagem sobre o mundo externo não afetado pela consciência-ego que é limitante e não percebe amplamente sua conexão com o mundo que o circunda.

Baseando-se em sua revisão da filosofia Japonesa, Nagatomo propõe que a sintonia somática é condição de existência do ser humano, visto que nossa sobrevivência enquanto espécie sempre dependeu de algum nível de abertura da individualidade para efetivar conexões com outros seres e com elementos do meio ambiente (NAGATOMO, 1992).

O ser humano não pode ser conceituado como um indivíduo completamente isolado do ambiente em que vive. E, dessa forma, a perspectiva somática como epistemologia se realiza em investigações baseadas na ampliação da integração

entre as formas de conhecimento do corpo pessoal para ampliação de sua conexão com o ambiente em que vive.

Mas, se o corpo pessoal tem como característica sua abertura ao mundo, qual a diferença entre o conhecimento produzido pela sintonia somática e as outras formas de conhecimento? Nagatomo explica que existem diferentes modos de sintonização que refletem os graus de sintonização somática da pessoa. Uma sintonização produzida por uma pessoa fechada em sua interioridade seria mínima, “deixando a pessoa no mundo do pensamento imaginativo”. Aponta, por exemplo, que a integração psicofísica cotidiana é fraca e não permite propriamente selecionar o que conduz à saúde. “Nós só identificamos uma disfunção psicossomática quando ela se torna muito avançada” (NAGATOMO, 1992, p.192-193). Nessa sintonia a pessoa assimila tudo indiscriminadamente, sem transformar elementos negativos do ambiente em elementos positivos, o que seria possível para pessoas com maior grau de integração somática.

Para a discussão epistemológica interessa entender a implicação entre a sintonia somática e os modos de produção de conhecimento baseados na separação entre sujeito e objeto. Para Nagatomo (1992, p.201), “Essa dicotomia (sujeito-objeto) ocorre primeiramente porque nossa consciência-ego cotidiana como sujeito epistemológico tem sido considerada o lugar do conhecimento”, o que faz da abordagem ocidental uma epistemologia unilateral. E em contraste com esses modos tradicionais de abordar epistemologia, a teoria da sintonização toma como fundamento epistemológico a bilateralidade obtida entre a pessoa e o seu ambiente vivido, enquanto toma em consideração o profundo (ou percepção interna) do corpo humano vivido, pois

Esta separação é motivada na tradição filosófica ocidental pela pressuposição de que a teoria sempre precede sobre a práxis, relegando o teórico à epistemologia e o prático para a ética da ação ou conduta. Esse tipo de pressuposição, quando aplicado para um exame do conceito de self, eventualmente leva para a formação do “self dividido” ou “personalidade cindida”, porque o teórico ou o intelectual sempre corre adiante, deixando a prática para trás, a práxis que inevitavelmente envolve o engajamento corporal e uma modificação corporal como as emoções, desejos e paixões. O self dividido ou personalidade cindida indica um desequilíbrio entre a modalidade da mente (i.e, o teórico e o intelectual) e a modalidade do corpo ( i. e. o prático, o afetivo). Em contraste com essa atitude a teoria da sintonização propõe um entendimento ao mesmo tempo

teórico e prático, ao mesmo tempo acional e epistemológico, sob um fenômeno singular de sintonização obtido entre a pessoa e seu ambiente vivido. (NAGATOMO, 1992, p.180)

A constatação de que a epistemologia moderna ocidental se baseia na depreciação do corpo tem sido bastante explorada em vários campos de saberes. Os limites da abordagem fenomenológica foram apontados no campo da filosofia, das ciências sociais e nas abordagens recentes em neurociência e psicologia cognitiva. Reconhece-se a importância da fenomenologia por enunciar a experiência corporal como parte do conhecimento, mas também seu limite ao manter a construção<sup>162</sup>: sujeito que investiga e objeto investigado.

Nesse sentido, de acordo com a análise de Nagatomo, tanto as correntes ligadas ao idealismo, ao empirismo e ao materialismo, se desenvolvem sobre a falsa suposição de separabilidade entre corpo mente e entre sujeito e objeto. “A posição subjetiva idealista “absorve” tudo dentro da mente, dentro da sua subjetividade.” (NAGATOMO, 1992, p.163) pois,

Kant ignora que a mente funciona na ação corporal”, explica. E por isso a Sintonia Somática enquanto epistemologia “serve como uma alternativa para o chamado dualismo corpo-mente, quando visto como uma teoria metafísica. (NAGATOMO, 1992, p.179-180).

Como uma epistemologia que integra a sabedoria corpórea, do corpo pessoal, como parte estruturante, a teoria da sintonização não conflita com os modos de produção de conhecimento com os quais a dança, enquanto produção artística, se desenvolve. Ao contrário, incentiva uma produção teórica que se mantenha atenta a essa bilateralidade, bem como às implicações entre movimento e pensamento.

Ao aprofundar o estudo na teoria da sintonização, na qual a integração das consciências e ampliação dos modos de sintonização se dão através da prática meditativa e de respiração, observei a necessidade de lidar com o termo sintonização de forma mais ampla, acompanhando a proposição de Nagatomo de três Modos de Sintonia. E, assim, manter o termo Frequência para nomear formas específicas de sintonização na prática do movimento, dentro do que o mesmo descreve como Modo Detensional de sintonização.

---

<sup>162</sup> VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1994 e GIL, 2004, estão entre os que formulam essa discussão.

De acordo com Nagatomo (1992), Modos de sintonia refletem níveis de conhecimentos somáticos (capacidade de abertura da inteligência individual aos outros e ao ambiente), os quais foram divididos por este estudioso da filosofia oriental, em Modo Tensional, De-tensional e Não-tensional. O Modo Tensional coincide com descrições do soma cotidiano e a percepção de consciência como mente e do corpo e de mundo como objetos; o Modo Não-tensional corresponde à consciência holística altamente desenvolvida em direção à integração corpo-mente-ambiente, em que há uma compreensão altamente integrada e integrante dos conhecimentos; e o Modo De-tensional, caracterizado por ser o processo de integração somática em direção ao modo Não-tensional ou consciência plena.<sup>163</sup>

Considerando a implicação do movimento na cognição e os diferentes conhecimentos produzidos no âmbito da dança, dos quais esta tese é um exemplo, e as discussões produzidas na área de dança, proponho entender as práticas de dança como explorações dentro do Modo De-tensional de Sintonia Somática. Proponho dessa forma, que através dos movimentos, aprendemos e desenvolvemos qualidades de percepção somática que são múltiplas e variadas, mas que claramente extrapolam a visão de corpo como objeto da mente e indivíduo como separado do seu meio.

O termo engajamento foi a palavra que usei para descrever a sensação de ativar uma relação significativa em que o movimento manifestava uma lógica própria e dialogava com elementos presentes no espaço. O engajamento me trazia a qualidade de organicidade própria do movimento, de que havia uma “lógica” não claramente consciente, mas claramente sensível no que eu estava improvisando. O termo Frequência, também usado em meus diários de pesquisa, descrevia o modo como eu ativava o corpo para ser afetado pelos tremores.

Como é possível acompanhar no Ensaio Frequências Somáticas, vários trabalhos em diferentes áreas dão suporte a essa experiência de corpo que vivo ao dançar, mesmo que usando diferentes nomenclaturas. O termo Forma Animada (SHEET JOHNSTONE, 2011) e inteligibilidade da carne (CAETANO, 2012) e forças primais no corpo (PAXTON, 2003) são alguns desses termos.

Para além de ampliar o espaço e papel do corpo na produção epistemológica, a teoria da Sintonização aponta, a meu ver, para a pluralidade de modos de

---

<sup>163</sup> Mais detalhes sobre a proposição epistemológica de Nagatomo estão no ensaio Tremer a Teoria.

conhecer e produzir conhecimento. Reconhecer que diferentes modos de sintonização geram diferentes modos de conhecer e constroem diferentes mundos, formas de vida e perspectivas teóricas, aproxima essa epistemologia de abordagens perspectivistas as quais defendem a coexistência de modos de vida implicados em modos de compreender o mundo.

Por exemplo, o filósofo sulafricano Mogobe Ramose (RAMOSE, 2001), defende a utilização do conceito de pluriversalidade ao invés da busca por proposições universais. Pluriversalidade refere-se a um conjunto de sistemas policêntricos no qual os conhecimentos possuem semelhante valor epistemológico.

Atribuo a esta proximidade a coabitação entre a abordagem somática e a intenção decolonial como modos de compreender e agir na minha existência e criação artística. Porém posso afirmar que a detensionalidade é um vés decolonial da investigação em dança? Há alguma proposição que este processo pode indicar sobre decolonizar a pesquisa em dança?

### **8.3 Detensionar pode decolonizar?**

Apresentei a teoria decolonial, como um ponto de interlocução atual sobre os desafios de produção de uma perspectiva própria condizente com interesses de países como o Brasil, que sofreram o processo de colonização e ainda estão a este vinculados. Esta discussão, presente em minha trajetória intelectual, ganha espaço na investigação artística pela relação que estabeleci entre os tremores (que desenvolvidos direcionam o trabalho Ebulição) e a necessidade de reformulação da compreensão da esfera política no contexto brasileiro e mundial.

Os aspectos sociais e as tensões políticas se apresentaram como significado inicial, atribuído por mim aos tremores involuntários que geraram o trabalho Ebulição. Compreendi esses tremores como reações aos traumas que estava vivendo, diretamente relacionados ao contexto de fragilização da estrutura democrática, crescimento do autoritarismo e inclinações fascistas na política do Brasil. Assim, trabalhei artisticamente para construir o que chamei Frequência Somática, um modo de ativar os tremores involuntários intencionalmente.

Por isso, relacionei a atenção ao corpo como um ponto de encontro possível entre o Modo Detensional e o modo Decolonial de produção de conhecimento. Foi



no investimento da percepção somática que a ferida colonial se tornou mais clara. Na leitura de Luiz Rufino, habitar a ferida colonial é perceber que

As formas de organização da vida na banda ocidental do Atlântico não são fiéis ao regimento de contratos sociais, aqueles modelos que dimensionam a sociedade política como um constructo humano. O que versa são outros modelos de contrato. Somos terras regadas pelo sangue daqueles que durante séculos são marcados pelo desvio existencial, pelo insistente investimento em suas desumanizações. (RUFINO, 2016)

Reconhecer que os trabalhos que desenvolvi ao longo do doutorado apontam para uma intenção decolonial, de decolonização da estética, da teoria e do ser, configura um contexto histórico em que as democracias dos continentes colonizados produziram brechas para a análise crítica de sua história. Produziram também intelectuais aptos a questionar os processos coloniais implícitos e explícitos tanto na esquerda quanto na direita, criticando os processos de dominação na própria forma como a teoria crítica se constrói e é assimilada nesses continentes.

No diálogo com Nagatomo (1992), apresento a proposição de que a dança propõe e produz Modos Detensionais de sintonização. Modos através dos quais o conhecimento produzido “no althus do corpo humano” pode ser trazido a evidência e atuar transformando o modo como compreendemos e construímos nossa realidade. Dessa forma, a pergunta epistemológica para localizar a dança enquanto área de conhecimento no contexto da universidade se dá pelo reconhecimento de que produzimos Modos Detensionais através das modulações físicas e do movimento, que permitem compreensões diferenciadas. São essas compreensões que podemos explorar no campo da produção teórica.

Assim, o modo detensional de sintonia somática engloba os modos de sintonização no processo de ampliar a possibilidade de engajamento com o ambiente e produzir conhecimento a partir desse modo mais amplo e integrado. A diferença não é pequena pois permite sair da pergunta ontológica “o que é o corpo?” para assumir que uma ontologia para o corpo é uma imposição discursiva, o que muitas vezes foi feito na área de dança e das abordagens somáticas.<sup>164</sup>

Essa perspectiva que proponho permite tratar os conhecimentos como “verdades entre parênteses” (MIGNOLO), no sentido decolonial do termo.

---

<sup>164</sup> No ensaio sobre ebulição e no ensaio encruzilhada de danças aponto algumas dessas imposições.

Reconhece que todo conhecimento é uma verdade entre parêntese produzida por um certo modo de conhecer.

A partir do estudo das religiões da diáspora africana, os autores brasileiros Eduardo Oliveira (2012) e Luiz Rufino (2016) apontam a atenção ao corpo como caminho para decolonização do ser e do saber. “Para um revés epistêmico haverá de credibilizarmos os corpos como suportes de múltiplos saberes e produtor de outras textualidades”, A corporalidade, compreendida como um modo de produção e transmissão de saberes historicamente negados, torna-se caminho de produção decolonial.

Tendo a considerar, a partir das práticas aqui pesquisadas e dos argumentos lançados, que a decolonialidade, enquanto perspectiva que mira a transgressão dos limites da colonialidade (Walsh, 2009), haverá de credibilizar as corporeidades como lócus principal de suas ações. A minha defesa se dá nesse sentido, na medida em que é no território corporal que se vive a colonialidade e é, a partir das potências do corpo, enquanto resiliência e transgressão, que se lança mão de ações decoloniais. (RUFINO, 2016)

É sobre as potências do corpo que investigamos no campo da dança. Sobre e com o corpo, compreendendo e expandido o papel do corpo e do movimento na produção de conhecimento e ação. Porém, a investigação somática é suficiente para decolonizar?

Observando que a reflexividade e a intenção são chaves fundamentais para a produção de movimento e de pensamento, aponto que assumir uma intenção decolonial na construção artística, a meu ver, traz para a tese ( e pode ser estendida a investigações de viés somático) a necessidade de questionar o próprio processo, habitar a ferida no sentido de questionar de que modo essas formas de conhecer e pensar também não são expressões da reincidência das colonizações do ser e saber.

Em vários momentos, ao longo deste processo, me perguntei se atuar a partir de uma sensibilização somática não seria também um modo colonial de lidar com o frevo. A imposição de um corpo universal através das abordagens somáticas também faz parte das inquietações recentes de Isabelle Ginot e Joanne Clavel. De acordo com elas,

Assim, como isso pôde ser descrito a respeito de numerosas práticas e usos corporais da mesma época (FOSTER, 2011), o paradigma

biológico de Feldenkrais produz efeitos diretamente sociais e ideológicos, naturalizando e universalizando a experiência de um grupo dominante. (CLAVEL; GINOT, 2015, p.95)

Em minha proposição, o aprendizado somático não foi tomado como um padrão de corpo nem de movimento. O meu investimento somático, apesar das semelhanças com as proposições de Mary Wigman (1886 – 1973) e Rudolf Laban, na abordagem da relação do Espaço e da Energia, caminha para longe do discurso sobre expressividade da dança moderna. Falo especificamente da noção de que a conexão com a natureza leva à forma fluida e interligada como um todo orgânico, sendo este um retrato da própria natureza. Como analisa Dee Reynolds, os artistas modernos da dança tendiam a ver seus modos de viver o movimento e sua compreensão de energia como universais, porém refletem os pensamentos de seus contextos socioculturais.

Os pioneiros da dança moderna frequentemente expõem uma ideologia de “naturalidade” do corpo, mas é hoje amplamente reconhecido que o corpo inclui reflexos inconscientes e é profundamente “inculturado”. O jeito de cada pessoa mover e experienciar seus corpos é formado por seu passado, inscrito em uma “memória muscular” que produz hábitos, e é ele mesmo embebido de contextos socioculturais. (REYNOLDS, 2007, p.9)

Explorando este tema ela explica que “a compreensão de ritmo de Duncan era a que seguia a ideia de ondas, com harmonioso controle que era ao mesmo tempo brancos e de classe média. (REYNOLDS, 2007, p.37)”

Herdamos desses sistemas culturais a compreensão de que a integração do organismo se dá por um fluxo de continuidade entre os seguimentos. Já os tremores são policêntricos e com pulsos acentuados e mesmo assim resultam de uma atenção ao organismo em estado de integração psicofísica e abertura para o espaço.

Os tremores e a teoria do Ebulição não querem afirmar um modo universal para o ser humano, mas permitir a existência dos mundos possíveis. Caminho contrário ao que foi percorrido pelos precursores da modernidade da dança e que tende a ser replicado com diferentes variações ao longo do séc. XX, em que uma

geração procura negar a outra advogando para si o atributo do novo e do contemporâneo.<sup>165</sup>

Em estudo sobre a relação de Rudolf Laban com o nazismo, as pesquisadoras Marion Kant e Nina Karina apontam que seu desejo de universalização do movimento revelava uma visão evolucionista da cultura. Ao colocar o europeu como o ápice da evolução humana compreendia as outras culturas, mesmo aquelas que o inspiravam, como ultrapassadas.

Quando os atributos rítmicos são considerados como raciais e ou definidos biologicamente ao invés de apropriados pela cultura, eles são essencializados e predicam exclusão de elementos estrangeiros” (Daly, Karina, 2003). Escritos de Laban definem negros como uma espécie menos desenvolvida. E por isso sua crítica, junto a outros dançarinos modernos, do Jazz como “dança negra, judia e degenerada pela americanização.” (REYNOLDS, 2007 p.36)

Isadora Duncan, no contexto americano repete pensamentos semelhantes, porém para rejeitar o trabalho de Mary Wigman, visto por ela como um retorno ao primitivo:

Como Ann Daly discutiu, Isadora Duncan também insultou o jazz e o ragtime, os quais ela associou com “primitivos africanos”. Os espasmos “descontrolados” ou “paroxismos” das danças modernas de inspiração africana eram incompatíveis com a ordem moral proposta por Duncan, que era ostensivamente “natural”, mas de fato era um ideal harmonioso de natureza colhido da Grécia de Botticelli e a teologia natural de Haeckel. O corpo natural de Duncan era um construto, que excluía o que ela descrevia como “a convulsão sensual do negro”. (REYNOLDS, 2007, p.36 - 37)

Essa revisão recente das ideias totalitárias subjacentes a compreensões universalizantes da dança, aponta a necessidade de recusar teorias de corpo natural e afirmações biológicas e experienciais como universais. Contribuem no sentido decolonial de compreender as forças de dominação que podem estar implicadas nas teorias e práticas corporais e suas configurações de dança.

Aponto que, mesmo sem corresponder ao foco de atenção das pesquisas decoloniais, as quais advogam o pensar desde e com as formas de compreensão das etnias nativas da América (TUCK; YANG, 2012), o papel do carnaval nesta

---

<sup>165</sup> Os livros de História da dança de Paul Boucier e Antônio Faro, exemplificam esta compreensão tradicionalizada pela historiografia da dança.

investigação deve ser considerado nos caminhos que levam a investigação somática à reflexão decolonial.

Arte de encruzilhada, composto na complexidade do início da república e construído ao largo de redefinições discursivas e restrições de suas práticas, o Frevo pode ser tomado como um locus de saberes decoloniais? Acredito que esta pergunta merece várias pesquisas para construir ponderações. Porém, é possível afirmar que o tipo de carnaval com frevo do qual esta investigação se alimenta é locus de saberes que impulsionam a restituição da potência do corpo, por lógicas disruptivas que ensinam força, flexibilidade, potência, liberdade, alegria e esquivas. Exercícios de afetividade, interação social, construção de vínculos, confrontos, limites e deslimites.

Pondero que algumas generalizações das práticas somáticas podem levar a hierarquizações entre saberes que cultivam ou não cultivam a percepção da percepção como modo de vivenciar o corpo pessoal e o movimento, como o frevo, por exemplo. A relação entre decolonial e detensional deve ser examinada a cada caso e não tomada como um a priori. Assim, a intenção decolonial deveria fazer parte da análise das compreensões das práticas somáticas, principalmente quando colocadas como políticas de ação nos contextos de crítica e ensino.

A perspectiva decolonial aponta para a impossibilidade de universalização do conhecimento. Neste sentido, nenhuma proposição pode ser compreendida como não-tensional e, portanto, mais legítima e apta a se sobrepor a outras. Mesmo que seja articulável um modo não afetado pela consciência-ego, este será auto referencial pois não temos a capacidade sensorial e cognitiva para abarcar a totalidade da realidade. Nossa percepção já em si é estrutura parcial e provisória, mediada pelo corpo pessoal. Porém a abertura para a experiência vivida no presente, na qual a atenção é colocada nos aspectos somáticos da experiência, pode ampliar (complexificar) os sentidos e significados que podemos acessar com ela.

Por este motivo, uma ação decolonial sobre e com o corpo solicita um investimento experiencial, uma compreensão vivida do corpo pessoal como uma pluralidade, no qual as contradições do mundo também estão encarnadas. Isso exige abrir mão de certas idealizações sobre as culturas que se toma como modo de encontrar lógicas decoloniais.

Aqui aponto que não se trata apenas de aprender com as sociedades indígenas, mas de criar formas de relação que torne possível o respeito aos diferentes modos de vida. É preciso reconhecer que a imensa inteligência ecológica e biológica dessas comunidades não encontra ainda um modo de se impor soberanamente diante da estrutura econômica e bélica construídas pelo aparato moderno Euro-estadunidense, mas também de outras potências internacionais. No momento, na mesma medida que se repudia o caráter universalizante dos direitos humanos, recorre-se a este como possibilidade de mediar a barbárie.

A ênfase de vários pesquisadores das Américas de que a proposição decolonial precisa ser uma teoria acionada e construída pela prática com as comunidades e grupo sociais, aponta o risco de que um desdobramento puramente teórico-discursivo retire a força transformadora da proposição decolonial.

Neste diálogo, acredito, a perspectiva da Sintonização acrescenta esclarecimento à teoria decolonial sobre como esses modos de conhecer se constroem no e com o corpo pessoal e os elementos do seu ambiente. E como as danças são modos de mobilizar aspectos do que compõe a colonialidade do ser e saber.

Para a compreensão das Frequências Somáticas identifiquei que estes modos de produção de movimento, baseados em modulações da inteligência corpórea, se dão através da combinação de Intenção, Atenção e Disposição corpórea<sup>166</sup>. A relação entre Intenção, Atenção e Disposição do corpo desencadeia um modo de mover/conhecer e assim proponho que a decolonialidade através detensionalidade, e vice-versa, depende de uma intenção, uma atenção e uma disposição corpórea para refazer-se-com.

É nesse sentido que convido ao Ebulição, como experiência dos possíveis que emergem quando nos dispomos a construir um espaço e uma ética aberta aos múltiplos encarnados na nossa compreensão do mundo.

---

<sup>166</sup> Este é o tema do Ensaio Frequências Somáticas.

## 9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para produzir essa tese eu precisei compreender que doutorado é processo de amadurecimento enquanto ser.

Precisei me explicar que a dor do conhecimento é a amplitude da dúvida ocupando a existência, o imenso vazio que se abre e expande a respiração ao limite das fronteiras corporais, num ponto que de dentro pra fora a pele se estica num dor fina de alongamento.

Dizer que esse vazio criado pela dúvida profunda é o palco por onde dancei. Dancei as palavras de outros autores como memória minha: profundas, contraditórias, desnecessárias, ridículas, edificantes, enraizadoras, flutuantes. Nesse vazio, espremida entre corpos desconhecidos, percebi o mais óbvio e simples e indizível: eu danço para viver, eu frevo porque vivo, eu danço porque não existe sentido maior para a existência do que ser com outros.

Precisei dizer tudo isso pra poder dizer da outra forma, a forma cuja lógica é possível ser testemunhada, alguma lógica em que, ao rastrear as bordas desse vazio, pessoas como eu possam acreditar, não no que vivi, não no que acredito, não não não: possam acreditar que é possível, do imenso vazio explodir uma célula potencialmente viva, potencialmente cruel, potencialmente relacional e antes de sucumbir à redundância do que existe, confiar que um movimento lhe dirá o que é necessário ser e saber.

Escrever assim, no silêncio de uma consciência móvel, que os rastros dessas palavras são como sombras, são como um rio, aparentemente fixo, mas completamente movediço, no qual se deveria mergulhar.

Precisei dizer que tudo que aqui está, talvez seja apenas a resposta a um impulso profundo de uma palavra Clarice que li há 20 anos atrás. Aquele impulso ao mistério como fonte de vida talvez tenha sido o choque de onde emanam as energias de todos os movimentos que me impulsionam.

Impulsionam para uma conexão com a vida que é inteiramente voltar para casa no meio do carnaval e chorar de gratidão pela oportunidade de viver o entendimento; e tudo deixar de importar e por isso ganhar toda importância.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFF, Linda Martín. Uma epistemologia para a próxima revolução. **Revista Sociedade e Estado**. v.31 n.1 jan.- abril. 2016.

ANDRADE, Marcilea Freitas Ferraz; REIS, Maurício de Novais. O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas. **Revista Espaço Acadêmico**. v. 17, n. 202. 2018.

ADLER, J. **Offering from the conscious body**. The discipline of Authentic Movement. Rochester: Inner traditions, 2002.

ADORNO, Theodor. O Ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p.15-45.

AMOROSO, Daniela. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de Cachoeira e São Felix. tese de doutorado defendida em dez. 2009.

AMOROSO, Daniela. O lugar do passo popular em processos de criação como pesquisa em dança ENICECULT. Disponível em: [https //:enicecultufrb.org](https://enicecultufrb.org). Acesso em: 12 Jan. 2019

ARAÚJO, R. C. B. **Festas**: máscaras do tempo; entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996.

BACON, J. M.; MIDGELOW, V. L. Processos de articulações criativas (PAC). In: SILVA, Charles R. Et al. Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5. São Paulo. **Resumos...** São Paulo: PPGAC- ECA/USP, 2015. p. 55-71.

BACON, Jane. **Authentic movement**: a field of practices. Journal of Dance & Somatic Practices. v. 7, n. 2. Intellect Ltd Editorial: 2015. p. 205 - 216.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitech, 1994.

BARDAWIL, Andrea. Um avesso possível do olhar. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como Praxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 45-51.

BARTENIEFF, I; LEWIS, D. **Body movement** : coping with the enviroment. Netherlands: Gordon and Breach Publishers, 1997.

BAYONA, Suzana Beiersdorff. **Entretecendo bordas em um fazer dançante**: contribuições do Movimento Autêntico para a dança contemporânea. Campinas,



Instituto de Artes da Universidade Federal de Campinas, 2017. Dissertação de mestrado.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**. v. 31, n. 1. Jan./Abril 2016.

BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: **Etnocenologia**, textos reunidos. Salvador: Edufba, 2009.

BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUSCUSSI, Alessandro Aquino. **Introdução ao conceito de energia**: texto de apoio ao professor de física. v.17, n.3. Porto Alegre: Instituto de Física da UFRGS, 2006.

CAETANO, P.L. **O corpo intenso nas artes cênicas**: procedimentos para o corpo sem órgãos a partir dos Bartenieff Fundamentals e do Body Mind Centering. Salvador, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2012. Tese de doutorado.

CANÇADO, J. **Do-in para crianças**. São Paulo: Ground, 2000.

CAPIBA, Lourival Oliveira. **Juventude Dourada**. Recife, 1976. (música)

CÂRDENAS, Carmela Oscanoa de. **O uso do folclore na educação**: o frevo na didática pre-escolar. Recife: ed. Massagana, 1981.

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

CARNEIRO, M.C.G. **Mucíná wa Maputz**, aquela que dança em Maputz: um estudo do método etnográfico na pesquisa em prática artística em dança contemporânea, em Maputo. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2016. Tese de doutorado.

CARRERA, A. Um ator e as veredas filosóficas. In: FERRACINI, R. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho (org). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006. (memória abraça; 9)

CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabelle. Por uma Ecologia da Somática? **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 85-100, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 01 out. 2018.

CURI, A. S. **Traços e devires de um corpo cênico**. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

DAMASCENO, Letícia. **Dança e subjetividade**: constituição e manifestação da memória do corpo. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Memória Social, 2014. Tese de doutorado.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DOMENICI, E. L. Estados corporais como parâmetro de investigação do corpo que dança. **Memória Abrace Digital**, v. 01, p. 1-5, 2011.

\_\_\_\_\_. O encontro entre a dança e educação somática como interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-posições**, Campinas, v. 21, n. 2. maio/ago. 2010.

\_\_\_\_\_. **A experiência corpórea como fundamento da comunicação**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

EBULIÇÃO In: **Dicionário de significados**. Disponível em: <https://www.significados.com.br/ebulicao/>. Acesso em: 05 mar. 2016.

EDY, Martha. A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. **Journal of Dance and Somatic Practices**. v.1 n.1. Intellect Ltd Article, 2009.

FABIÃO, E. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br//seer/index.php/rc>. Acesso em: 09 out. 2018.

FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. 7.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FELDENKRAIS, M. **Consciência pelo movimento**: exercícios fáceis de fazer, para melhorar a postura, visão, imaginação, percepção de si mesmo. São Paulo: Summus, 1977.

FERÁL, J. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

FERNANDES, C. Princípios em Movimento na Pesquisa Somático-Performativa. In: Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5. São Paulo. **Resumos...** São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.1 p. 73-87.

\_\_\_\_\_. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas da pesquisa com prática artística. In:\_\_\_\_. **Dança**, Salvador, 2013. v.2, n.2.

\_\_\_\_\_. Sintonia somática e meio ambiente: pesquisas de campo do laboratório de Performance do PPGAC/UFBA. **Repertório**, Salvador, n.18, p.175-183, 2012.1.

\_\_\_\_\_. Culturas e ritmos do corpo. In:\_\_\_\_. **Perspectivas em informação visual: Cultura, Percepção e Representação**. Salvador: EDUFBA, 2010, v.1, pp. 225-248.

\_\_\_\_\_. Sobre corpos vivos: pulsões de uma autenticidade em movimento. In:\_\_\_\_. **Revista Encontro Teatro**, ed. 3, no prelo.

\_\_\_\_\_. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006.

\_\_\_\_\_. Corpos co-moventes. **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004. v.4, p. 35-80.

\_\_\_\_\_. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRACINI, R. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FOCUSIN INSTITUTE. Disponível em: [http://www.focusing.org/bios/gendlin\\_bio.html](http://www.focusing.org/bios/gendlin_bio.html). Acesso em: 13 fev. 2017.

FORTIN, S. Educação somática: Novo ingrediente da formação prática em dança. In:\_\_\_\_. **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança**. n. 1, nov. 1998. Salvador: UFBA/ PPGAC, 1998.

\_\_\_\_\_. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo: educação somática como Praxis**. Joinville: Nova Letra, 2011. P. 25-44.

\_\_\_\_\_. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena 7**. Inst. Artes UFRS. n.7, 2009.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte**. ABRACE, ANPAP, ANPPOM em parceria com UFRN. Brasil, v.1, p. 1 – 17, jan./jun. 2014.

GALDINO, Christianne Silva. **Balé Popular do Recife: a escrita de uma dança**. Recife: Bagaço, 2008.

GANDOLFO, Luciana. Eutonia: a flexibilidade do tônus muscular na dança. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo: educação somática como Praxis**. Joinville: Nova Letra, 2011. P. 111-126.

GASPAR, Lúcia. **Troças carnavalescas de Olinda**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 09 set. 2018.

GENDLIN, E. **Focusing**. 2 ed. New York: Batam Books, 1982.

GERALDI, Sílvia. Aprendizagem orgânica: a contribuição do método Feldenkrais à educação da dança e do movimento. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como Praxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 97-110.

GIL, J. Abrir o corpo. IN: FONSECA, Tania M e ENGELMAN, Selda. **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

GINOT, I. Para uma epistemologia das técnicas de educação somática. In: \_\_\_\_\_. **O Percevejo on line**. Rio de Janeiro, v.2, n.2, p. 1-17, jul./dez. 2010. Disponível em: [www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline](http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline). Acesso em: 08 out. 2018.

GODARD, H. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (Org.). **Lições de Dança**. n.3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 11-35.

GOMES, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas e opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GREINER, C. Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa. In: \_\_\_\_\_. **Do corpo: Ciências e Artes**, Caxias do Sul v.1, n.1, jul/dez.2011.

GUERRA-PEIXE, C. Música e os passos no frevo. **A Gazeta**, São Paulo, 26 de dez.1959.

GUISGAND, F. **Etat de corps**: a propôs de léxpression etat de corps. Lille: Université de Lille 3, 2012.

HANNA, Thomas. Selections from... Somatology: Somatic Philosophy and Psychology. Somatics. In: \_\_\_\_\_. Magazine-journal of the bodily arts and sciences, v.8 n.2, Spring/Summer 1991, p.14-19, 1991. Disponível em: <https://somatics.org/library/htl-somatology>. Acesso em: 22 ago. 2018.

HASEMAN, B. Manifesto pela pesquisa performativa. In: Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5. 2015. São Paulo. **Resumos...** São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v.1, p.97-102.

HANSEMAN, B. A necessidade da pesquisa performática ou a melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada (Machado de Assis)!. In: Seminário de Pesquisas em Andamento da USP, 5. São Paulo, 2015. Conferência Online. Disponível em: <http://iptv.usp.br/porta/vide.action?idItem=31203>. Acesso em: 05 dez. 2018.

ISAACSSON, M. O desafio de pesquisar o processo criador do ator. In: CARREIRA, André; CBRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho. (org) **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

JORGE, S. **A arte de mover e ser movido**. Instituto Junguiano do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://jung-rj.com.br/artigos/movimentoautentico.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2016.

JORGE, S. **O pensamento movente de um corpo que dança ou a necessidade de se criar um estilo para falar de Movimento Sensível**. Especialização em Terapia através do Movimento, Corpo e Subjetivação. Rio de Janeiro: Faculdade Angel Vianna, 2009.

KAEPLER, Adrienne L. Dance and the Concept of Style. **Yearbook for Traditional Music**, v. 33, 2001, p.49–63. *JSTOR*, JSTOR, Disponível em: [www.jstor.org/stable/1519630](http://www.jstor.org/stable/1519630). Acesso em: 09 out. 2018.

KATZ, H.; GREINER, C. Corpo e processo de comunicação. **Revista fronteira**. Estudos midiáticos. v.3 n.2, dez 2001.

Katz, H. Prefácio. In: Queiroz, Clelia Ferraz Pereira de. **Corpo, mente, movimento e contato**. BMC e dança, arte e ciência. Fortaleza: expressão Gráfica Editora, 2013.

KEALIINOHOMOKU. Joan. Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como uma forma de dança étnica. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

KUYPERS, Patricia. Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard. In: **O Percevejo On Line**. Rio de Janeiro: v. 2, n. 2, p. 1-21, jul./dez. 2010.

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

LAKOFF, George ; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh** — the embodied mind and its challenge to Western Thought. New York: Basic Books, 1999.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho**: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2013. Tese de doutorado.

LARANJEIRA, Carolina Dias. Os Estados Tônicos como Fundamento dos Estados Corporais em Diálogo com um Processo Criativo em Dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 596-621, set./dez. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> . Acesso em: 20 set. 2018.

LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança In: \_\_\_\_\_. **Lições de Dança I**. PEREIRA (Org.) Rio de Janeiro: Univercidade, 1999. p.73 – 88.

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: \_\_\_\_\_. **Cartografia da Dança 2009-2010**, Sônia Sobral, Christine Greiner (eds.), São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LEVINE, P.; FREDERICK, A. **O despertar do tigre: curando o trauma**. São Paulo: Summus, 1999.

LEVINE, Peter. **Uma voz sem palavras: como o corpo libera o trauma e restaura o bem-estar**. São Paulo: Summus, 2012.

LIGIÈRO, Z. (org). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

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

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Orfeu Negro: Lisboa, 2012.

LOWEN, A. **O corpo em terapia: a abordagem bioenergética**. São Paulo, Summus, 1977.

MAGEE, E. B. **As ideias de Popper**. São Paulo: ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais**. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Olinda: Editora Associação Reviva, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, S. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

MATURANA, H. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MIDGELOW, Vida; BACON, Jane. Processo de Articulações Criativas (PAC). In: Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5. São Paulo. **Resumos...** São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v. 1. p. 55 – 72.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v.32, n.94, 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092017000200507&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000200507&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 02 out. 2018.

MIGNOLO, Walter D.. Novas reflexões sobre a "idéia da América Latina": a direita, a esquerda e a opção descolonial. **Cad. CRH**, Salvador, v. 21, n. 53, p. 237-250, Ago. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-49792008000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792008000200004&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 02 out. 2018.

MIGNOLO, Walter D.. Democracia liberal, camino de la autoridad humana y transición al vivir bien. **Soc. Estado.**, Brasília, v. 29, n. 1, p. 21-44, Abr. 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922014000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000100003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 02 out. 2018.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**. Dossiê: Literatura, língua e identidade. Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008.

MINÓSO, Y.; CORREAL, D.; MUÑOZ, K. **Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

MINOZZI, Carolina Nicolino. **Estados corporais: catalisadores de experiência na criação em dança**. 2015. Dissertação. (Mestrado em artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

MONTEIRO, Marianna. F. M. **Dança afro: uma dança moderna brasileira**. In: NORA, Sigrid e SPANGHERO, Maíra. (Org.). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, v., p. 51-59. Disponível em: [https://www.academia.edu/34326753/Dan%C3%A7a\\_Afro\\_uma\\_dan%C3%A7a\\_moderna\\_brasileira](https://www.academia.edu/34326753/Dan%C3%A7a_Afro_uma_dan%C3%A7a_moderna_brasileira). Acesso em: 20 jan. 2019.

MONTEIRO, Marianna. Balé, tradição e ruptura. IN: PEREIRA, Roberto, SOTER, Sílvia (org). *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: ed. UniverCidade, s.d.

MORAES, Juliana M. R. de. **Dança: frente e verso**. São Paulo: SJT, 2013.

MOREIRA, V.; TORRES, R. B. Empatia e redução fenomenológica: possível contribuição ao pensamento de Rogers. In: \_\_\_\_\_. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, 2013. v.65, n.2.

NAGATOMO, S. **Attunement through the body**. New York: State of New York Press, 1992.

OITICICA FILHO, César (Org.) **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. IN: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.154 - 168.

OLIVEIRA, Afonso. **Método canavial: introdução a produção cultural**. Olinda: Associação Reviva, 2010.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira**. In:\_\_\_\_. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE. n.18, maio/out. 2012.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, 2005.

OLIVEIRA, F. É frevo. **Super interessante**. 113 ed., fev. 1997, p. 55-59. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/e-frevo/>. Acesso em: 16 de janeiro de 2019.

OLIVEIRA, M. G. R. de. **Danças populares como espetáculo público no Recife: de 1979 a 1988**. Recife: O Autor, 1993.

OLIVEIRA, M. G. R. **Frevo: uma apresentação coreológica**. Recife: Richard Veiga, 2017.

OLIVEIRA, M. R. T. Arthur Lessac: um ensaio sobre as energias corporais no treinamento do ator. **R. bras. est. pres.**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 582-600, maio/ago. 2013. Disponível em: [seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/25713](http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/25713). Acesso em: 08 out. 2018.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo capoeira e passo**. Recife, Companhia editora de Pernambuco, 1985.

OLIVEIRA, Alexandre Alberto Santos de. Teologia da jurema. Existe alguma?. In: **Anais Eletrônicos do V Colóquio de História “Perspectivas Históricas: historiografia, pesquisa e patrimônio”**. Luiz C. L. Marques (Org.). Recife, 16 a 18 de novembro de 2011. Disponível em: <http://www.unicap.br/coloiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.1083-1106.pdf>. Acesso em: 12 out. 2018.

OZANAM, Israel. **Capoeira e capoeiras entre a guarda negra e a educação física no Recife**. 2013. Dissertação. (Mestrado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAXTON, Steve. Drafting interior techniques. In: ALBRIGTH, Ann Cooper; GERE, David (Ed.). **Taken by Surprise**. A dance improvisation reader. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2003.

PAXTON, Steve. **There is some controversy in Canadá: is contact improvisation a performance art?** Contact quaterly’s Contact improvisation Sourcebook I, Northampton MA: Contact editions, 1997.

PEREIRA, Roberto. **A formação do bale brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2003.



PINTO, M. T. F. S. **Criação em dança movida por trânsitos culturais nos entrelugares Bahia-Portugal**. Tese de doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Salvador, 2015.

PORATH, V. P. C. **Dançando como peixe vermelho**: encontro entre o processo viewpoints e a improvisação estruturada de Anna Halprin na composição cênico-coreográfica. Brasília: Programa de Pós graduação em artes da UNB, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/12586>. Acesso em: 07 out. 2018. Dissertação de mestrado.

PRADIER, Jean-Marie. O etnocentrismo nominal e as artes do espetáculo vivo. **R. bras. est. pres.**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 16-41, jan./jun. 2012.

QUEIROZ, C. F. P. **Corpo, mente, movimento e contato**. BMC e dança, arte e ciência. Fortaleza: expressão Gráfica Editora, 2013.

QUEIROZ, L. A. **Guerreiros do passo**: multiplicar para resistir. 2009. Faculdade Frassinetti do Recife: Recife, 2009. Monografia de especialização.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Coleccin Sur Sur. CLACSO: Buenos Aires, 2005.

QUINTERO, Pablo. Posdesarrollo y Buen Vivir en América Latina. In: WALSH, Catherine. **Pedagogias decoloniales**. Prácticas insurgentes de resistir e (re) existir e (re) vivir. t. 2. Quito, Ecuador: Abya-Yala, 2017.

RAMOS, Luiz Fernando. Pesquisa performativa: uma tendência a ser bem discutida. In: Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5. São Paulo. **Resumos...** São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v. 1. p. 89-96.

RAMOSE, M. B. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. IN: Ensaio Filosóficos, v.4, out. 2011.

RANCIERE, Jaques. **A partilha do sensível**: estética e política. ed.34. São Paulo: EXU experimental, 2005.

RANGEL, S. **Trajetos criativos**. Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2015.

RÄSÄNEN, M. **Multiculturalism and arts-based research**. Themes in Finnish studies 1995-2006, 2012. Disponível em: <https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792381/rasanen.pdf?version=1&modificationDate=1348580940000>. Acesso em: 07 jun. 2017.

REICH, Wilhelm. **The function of the orgasmo**. New York: Orgone Institute Press, 1942.

REIS, Maurício N; ANDRADE, Marcilea F. O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas. **Revista espaço acadêmico**. v. 17, n. 202, mar. 2018.

REYNOLDS, D. **Rhythms subject**. Hampshire: Dance Books Ltd, 2007.

RIVERA Cusicanqui, Silvia. **Chhixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**". In: YUPI, Mario. Modernidad y pensamiento descolonizador. Memoria del Seminario Internacional. La Paz: U-PIEB – IFEA. 2006. p. 3-16.

RODRIGUES, Graziela. **O método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado nesse método. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino pesquisador intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

ROLNIK, S. Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. In:\_\_\_\_. **Nietzsche Deleuze Que Pode o Corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 269-279.

ROLNIK, S. **Geopolítica da cafetinagem**. Austria: Transversal Webjournal, set. 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em: 15 set. 2018.

RUFINO, Luiz. **Performances afro-diaspóricas e decolonialidade**: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. Revista Antropolítica, n. 40, Niterói, 2016. p. 54-80.

RUFINO, Luiz. Exu e a pedagogia das encruzilhadas: sobre conhecimentos, educações e pós-colonialismo. In:\_\_\_\_. **Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias**, 8.: Movimentos Sociais e Educação, Jun. 2015. Disponível em: [http://www.academia.edu/17491602/Exu\\_e\\_a\\_Pedagogia\\_das\\_Encruzilhadas\\_Sobre\\_co\\_nhecimentos\\_educa%C3%A7%C3%B5es\\_e\\_p%C3%B3s-colonialismo](http://www.academia.edu/17491602/Exu_e_a_Pedagogia_das_Encruzilhadas_Sobre_co_nhecimentos_educa%C3%A7%C3%B5es_e_p%C3%B3s-colonialismo). Acesso em: 15 out. 2018.

SAGER, Paula. Journey of the inner witness: a path of development. **Journal of Dance & Somatic Practices**. Intellect: Reino Unido, v. 7, n. 2, p. 365 - 376. 2015.

SALLES, C.A. **Rede de criação**: construção da obra de arte. São Paulo: editora Belo Horizonte, 2008.

SANTOS, Eleonora Campos da Motta. **Produção de conhecimento acadêmico em artes cênicas no Brasil**: um exame de teses disponíveis entre 2007-2009. (tese de doutorado). Salvador: Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2013.

SANTOS, I. F. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Juana Elbein. **Os Nagô e a morte**. Pàde, Àsèsè e o culto egun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

SERRANO, Leonardo Sebiane. **Corporeidades Mestiças**: Pesquisa SomáticoPerformativa como uma opção descolonial. Conceição/Conception. Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 21-32, jan./jun. 2013

SHEETS-JONHSTONE, Maxine. **The primacy of movement**. Filadelfia-USA: Johns Benjamins BV, 2011.

SILVA, Hugo Leonardo. **Desabituação compartilhada**: contato improvisação, jogo de dança e vertigem. Valença: Selo, 2014.

SILVA, L. A. D. **Carnaval do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife; Fundação de Cultura do Recife, 2000.

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas**: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea. Campinas: Programa de PósGraduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? *In*: CARY, Nelson; GROOSBERG, Lawrence (org). **Marxism and the interpretation of culture**. London: Macmilian, 1998.

SUCENA, Eduardo. Dança teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

SUGATE, L. **Give us our daulty dance**. Disponível em: <https://projectbonedust.com/give-us-our-daily-dance/>. Acesso em: 20 maio 2017.

SUQUET, Annie. O Corpo Dançante: um laboratório da percepção. *In*: COURTINE, Jean-Jaques; CORBIN, Alan; VIGARELLO, Georges (Org.). **Histórias do Corpo**: as mutações do olhar, vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 509-540

TERRA, ANA. Saberes sensíveis no trânsito somático-dançante. *In*: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como Praxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p.163-184.

TLOSTANOVA. Madina. La aesthesis trans-moderna em la zona fronteiriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. *In*: GOMES, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas e opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p.53- 99.

TORRES, Vera. Dança, história e memória: na pesquisa e no palco. *In*: PEREIRA, R., MEYER, S., NORA, S. *In*: \_\_\_\_\_. **Seminários de dança, Histórias em Movimento**: biografias e registros em dança. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

TRIGO, Clara F. Conexões criativas entre abordagens somáticas e criação autoral em dança: acesso à intimidade de um corpo que se constrói pela pesquisa criativa,

reciclagem e poesia. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como Praxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p.53-60.

TRIGO, I. Estranhando-se ao entranhar-se: a posição do ator como personagem e pesquisador, contribuições à academia. (Mimeo) In: \_\_\_\_\_. **Festival Canavial**. Nazaré da Mata, 2013. Palestra apresentada no Seminário Pequena Subversão.

TRIGO, Isa. Meu nome é legião: o sujeito, o sentir e o conhecer nas Artes. **Anais[...]** Congresso de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, 6. São Paulo: ABRACE, 2010.

TUCK, E; YANG, K. W. **Decolonization is not a metaphor**. Decolonization: indigeneity, education & Society, v.1, n. 1, p. 1- 40, 2012.

VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **A mente corpórea**. Ciência cognitiva e experiência Humana. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

VASCONCELOS, Helder. **A dança do que somos**. TEDx UFPE. 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=F\\_YfxNRoals](https://www.youtube.com/watch?v=F_YfxNRoals). Acesso em: 01 jun. 2018.

VELARDI, Marília. Pensando sobre pesquisa em Artes Cênicas. In: Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5. São Paulo. **Resumos...** São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.1. p. 97-102.

VELLOSO, Marila. Modos de ver e vivenciar o mundo: invertendo lentes no ensino da dança. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como Praxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 133-147.

VICENTE, A. V.; SOUZA, G. G. Q. **Traçados musculares**: saúde corporal e ensino do frevo. Recife: Editora Associação Reviva, 2011. DVD.

VICENTE, A. V.; SOUZA, G. G. Q. **Frevo para aprender e ensinar**. Recife: Editora da UFPE, 2015.

VICENTE, A. V. **Errância passista**: construção coreográfica com frevo em diálogo com as questões da contemporaneidade. (anteprojeto de pesquisa submetido ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Salvador, 2014.

VICENTE, A. V. Por dentro do passo. **Revista Continente Multicultural**. p. 50 – 54, fev. 2017.

VICENTE, A. V. Pesquisa de campo como prática de criação: uma possibilidade metodológica. In: Congresso Nacional de Pesquisadores de Dança, 4., 2016. Goiana. **Anais[...]** Goiania: ANDA, 2016.

\_\_\_\_\_. **Entre a Ponta de pé e o calcanhar**: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Olinda: Ed. Associação Reviva, 2009.

\_\_\_\_\_. Dança, vestígio e história: teoria e prática no Acervo RecorDança. IN: PEREIRA, R., MEYER, S., NORA, S. **Seminários de dança – Histórias em Movimento**: biografias e registros em dança. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

\_\_\_\_\_. **Pequena Subversão**. São Paulo: Programa Rumos Itaú Cultural Dança, 2007. (Programa de espetáculo)

\_\_\_\_\_. **Maracatu rural**: o espetáculo como espaço social. Olinda: Associação Reviva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Por dentro do passo**. Revista Continente Multicultural. Recife: CEPE, ed. 197, fev. 2017.

WASH, Catherine. Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. In:\_\_\_\_. WALSH, Catherine (Ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como Praxis. Joinville: Nova Letra, 2011.