



EBULIÇÃO: Aprendizados de uma errância passista

ANA VALÉRIA VICENTE

Passista, performer, artista da dança. Formada em Comunicação Social (UFPE) com mestrado e Doutorado em Artes Cênicas (PPGAC/ UFBA). É Docente do Departamento de Artes Cênicas da UFPB e integrante do Acervo Recordança.

RESUMO

A pesquisa de doutorado Errância Passista objetivou a produção de um trabalho artístico baseado na imersão no carnaval de passista de frevo, em Recife e Olinda, no ano de 2016. A partir da imersão atenta à sensopercepção, a autora, também passista e artista da dança, constrói um percurso técnico, cognitivo e dramaturgical para o desenvolvimento de um espetáculo de dança baseado em tremores involuntários, nomeado Ebulição. A metodologia processual foi construída em diálogo com o conceito de encruzilhada (Martins, 1997), a Pesquisa Somático Performativa, o Processo de Articulações Criativas (PAC) e estudos decoloniais. A investigação foi conduzida de modo a valorizar os saberes corpóreos e tradicionais implícitos às práticas estudadas, dando ensejo a reflexões sobre ancestralidade e percepção energética. O presente artigo enfatiza o processo de compreensão dos tremores involuntários como material para um trabalho artístico e as reflexões sobre decolonialidade implícitas à construção dramaturgical.

PALAVRAS-CHAVE:

Frevo.

Frequência Somática.

Processo criativo.

ABSTRACT

The PHD research Errância Passista aimed the production of an artistic work based on the immersion in the Recife and Olinda's Carnival, in the year 2016. From the immersion attentive to the sensoperception, the author, also frevo dancer and dance's artist, constructs a technical, cognitive and dramaturgical route for the development of a dance spectacle based on involuntary tremors, named Ebulição (Boiling). The procedural methodology was constructed in dialogue with the concept of crossroads (Martins, 1997), Somatic Performative Research, the Creative Articulation Process (CAP) and decolonial studies. The research was conducted in order to value the tangible and traditional knowledge implicit to the practices studied, giving rise to reflections on ancestry and energy perception. The present article emphasizes the process of understanding the involuntary tremors as material for an artistic work and the reflections on decoloniality implied to the dramaturgical construction.

KEYWORDS:

Frevo.

Somatic Frequency.

Creative process.

RÉSUMÉ

La recherche doctorale Errância Passista visait la production d'un travail artistique basé sur l'immersion dans le carnaval du danseur frevo, à Recife et Olinda, en 2016. De l'immersion attentive à la perception du sens, l'auteur, également danseuse frevo et artiste de la danse, construit un itinéraire technique, cognitif et dramaturgique pour le développement d'un spectacle de danse basé sur des tremblements involontaires, nommé Ebulição (Boiling). La méthodologie procédurale a été construite en dialogue avec le concept de carrefour (Martins, 1997), la recherche performative somatique, le processus de création d'articulations (PAC) et les études décoloniales. La recherche a été menée dans le but de valoriser les connaissances tangibles et traditionnelles implicites dans les pratiques étudiées, donnant lieu à des réflexions sur l'ascendance et la perception énergétique. Le présent article met l'accent sur le processus de compréhension des tremblements involontaires en tant que matériau d'une œuvre artistique et sur les réflexions sur la décolonialité impliquées dans la construction dramaturgique.

MOTS-CLÉS:

Frevo.

Fréquence somatique.

Processus créatif.

RESUMEN

La investigación de doctorado Errância Passista objetivó la producción de un trabajo artístico basado en la inmersión en el Carnaval de passista (bailarín de frevo), en Recife y Olinda, en el año 2016. A partir de la inmersión atenta a la sensopercepción, la autora, también pasista y artista de la danza, construye un recorrido técnico, cognitivo y dramático para el desarrollo de un espectáculo de danza basado en temblores involuntarios, nombrado Ebulição (Ebullición). La metodología procesal fue construida en diálogo con el concepto de encrucijada (Martins, 1997), la Investigación Somática Performativa, el Proceso de Articulaciones Creativas (PAC) y estudios de colonización. La investigación se llevó a cabo para valorar los saberes corpóreos y tradicionales implícitos a las prácticas estudiadas, dando lugar a reflexiones sobre ancestralidad y percepción energética. El presente artículo enfatiza el proceso de comprensión de los temblores involuntarios como material para un trabajo artístico y las reflexiones sobre decolonialidad implícitas a la construcción dramática.

PALABRAS CLAVE:

Frevo.

Frecuencia somática.

Proceso creativo.



O processo de criação do trabalho *Ebulição*, que será discutido neste artigo, é parte da tese de doutorado *Errância Passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo*, desenvolvida no PPGAC/ UFBA, sob orientação da prof. Dra. Daniela Maria Amoroso. A pesquisa teve início com uma imersão no carnaval de Olinda e Recife no ano de 2016, acompanhando o grupo de amigos e passistas (dançarinos de frevo) *Brincantes das Ladeiras*. O objetivo da imersão era, através da atenção à sensopercepção, compreender caminhos para uma criação artística vinculada à contemporaneidade.

Em diversos estudos realizados em todo o 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 (RODRIGUES, 1997, SANTOS, 2002, LIGIÈRO, 2011).

Enfocando o estudo de danças brasileiras, a professora Eloisa Domenici (2010) defende que as abordagens somáticas podem 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. (LARANJEIRA, 2015, p.608)

Também em consonância com a perspectiva que adoto em minhas investigações artísticas, o pesquisador da Pesquisa Somático-Performativa Leonardo Sebiani Serrano aponta que

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



FIGURA 1
Ebulição, 2018. Foto:
Michelly Pessoa e
Tatiana Coelho da Paz.



com diversas cores (...): é prioritário mostrar tais possibilidades para poder aceder a elas como fonte de produção de conhecimento. (SERRANO, 2013, p.30)



Sabe-se, porém, que o investimento e a valorização das culturas populares brasileiras estão ligados desde o início do século XX a um projeto de construção de uma cultura nacional integrada e univocal (MARQUES, 2012). E que essa valorização serviu para a manutenção da desigualdade, mediante a manutenção das forças oligárquicas e da não redistribuição de terras.

Dessa forma, para apontar distância dessas perspectivas homogeneizantes, ao invés de mestiças, 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)

A encruzilhada, conceito baseado na cosmologia afro-brasileira, integrante dos rituais de candomblé, Umbanda 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 o espiritual. Materializa o tecido complexo de negociações culturais que se construíram na invasão europeia nas Américas, nos três séculos de diáspora africana e nas tentativas de aniquilamento das etnias nativas.

É nesse 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 à 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 as texturas dessa encruzilhada, desde o ponto que me é possível alcançar.

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 atividade profissional de dança, cujas matrizes afro e indígenas são fundamentais; o frevo, dança popular urbana desenvolvida entre Recife e Olinda no final do século XIX e ao longo do século XX, ao qual me dedico especialmente há 15 anos.

PERCURSO CRIATIVO

Acompanhar Wilson Aguiar, Francis Souza e Ferreirinha¹ brincando o carnaval significa entregar-se a uma experiência física exigente e entusiasmante. Entre as ladeiras de Olinda e os focos do carnaval do Recife, abrimos rodas para “fazer o passo”, ou seja, dançar o frevo, durante os quatro dias de carnaval, com poucos intervalos para o sono.

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.

¹ Passistas e integrantes do Grupo Brincantes das Ladeiras, mencionado inicialmente.





A proposta foi reproduzir os áudios com registros da experiência de carnaval, fechar os olhos e observar que padrões de movimento, imagem e memórias apareceriam e tomariam meu interesse.

Nesses ensaios percebi uma série de arrepios sutis que mexiam na minha barriga e na minha respiração, solicitando respirações mais profundas. Em outro momento senti o impulso de chacoalhar, percebi como choques que me sacudiam caoticamente no espaço. Mas reconheci que essa experiência não poderia ser confundida com a incorporação de espíritos ou orixás, em práticas religiosas.

Compreender, sustentar e relacionar os tremores com questões significativas do ponto de vista artístico e intelectual guiaram a pesquisa que gerou o trabalho *Ebulição* e boa parte da tese de doutorado a este vinculada.

Uma das primeiras relações que fiz desses tremores sutis foi com a descrição das sensações físicas de liberação do trauma na bibliografia da Experiência Somática (SE)², fundada por Peter Levine. Esse estudioso 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.

Com essa literatura em mente, perguntei-me que relações poderiam ter com as situações que tenho vivido e minha condição emocional. 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. Levine reconhece pontos de semelhança de sua abordagem com rituais xamânicos que constroem situações que favorecem a expressão e a vivência de movimentos espasmáticos, chacoalhados. Seria possível que minha experiência no carnaval efetivasse a mesma lógica de autorregulação em sociedades que não perderam a compreensão e a 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?

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 que faz lembrar que esse corpo que esperneia, torce e se agita é de grupo social excluído, vivenciando a intensa transformação social trazida pela abolição e pela concentração urbana. Pessoas que carregavam no corpo memórias de cativo, de arbitrariedade, medo, luta e submissão.

2 A Sensopercepção aprendida na SE foi um dos elementos diferenciadores desta imersão no carnaval e consiste numa atenção e numa permissão a sensações e expressões físicas, observando sua relação com os pensamentos e os sentimentos.



Historicamente, faz sentido relacionar tanto o 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 outra forma de responder às situações do seu cotidiano.

Além da relação com o carnaval, passei a fazer uma conexão direta entre os tremores e o contexto político social que vivia, pois os tremores reapareciam 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: “me sinto movendo o ódio” e, ainda, “o sistema nos capta para o pessimismo”.

O processo de Impeachment, no ano de 2016, impulsionava o tremor. Fazer parte desse 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 também impulsiona o tremor.

Ao conhecer na prática a abordagem somática Movimento Autêntico³, encontrei um caminho de aprofundar a inteligência somática que os tremores solicitavam. Na prática de Movimento Autêntico (MA), os tremores aconteciam de forma involuntária, como nos primeiros ensaios. Assim me foi possível ir criando um lastro de experiência sobre tremer da forma que me interessava, ou seja, ser movida por tremor. Por isso, passei a aproximar meu trabalho de ensaio com a estrutura do MA: constituindo uma câmera como testemunha⁴, mergulhei em entender que condição psicofísica facilitava a ativação e a permanência dos tremores.

Observando os vídeos, é possível identificar que cada tentativa de ativar os tremores é diferente, mas mantém alguns padrões. Estes sempre começam como um tremor involuntário em alguma parte do corpo (em geral ombros, peito, estômago ou quadril) e tomam diferentes direções. Não é possível seguir completamente o caminho que se faz através do corpo. Às vezes é como se ele se dividisse em muitos tremores. 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 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.



3 Movimento Autêntico (MA) é uma abordagem somática relacional (JORGE, 2016) utilizada por várias linhas de Prática como Pesquisa, incluindo a Abordagem Somático-Performativa e o Processo de Articulações Criativas, com as quais dialogo.

4 Na pesquisa Somático Performativa (FERNANDES, 2018), essa forma de trabalhar com o MA chama-se variações autênticas.



Algumas vezes o tremor se torna tão forte, que impulsiona todo o corpo de forma igualmente forte, exigindo esforço muscular. Essa vibração pode se tornar muito forte e me sinto sendo levada a um limite físico. No entanto, raramente esse trabalho me leva ao esgotamento físico. Ao contrário, em geral, após as apresentações e os ensaios, a sensação é de energização e disposição física.

Entender como sustentar os tremores e como falar sobre essa experiência sem recorrer a dicotomias corpo-mente direcionaram o foco da pesquisa na Middlesex University sob a supervisão da professora Vida Midgelow, entre maio e agosto de 2017.

Ao utilizar as ferramentas do Processo de Articulações Criativas – PAC (BACON; MIDGELow, 2015), 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 rhythms – ser guiado por uma inteligência corporal que é um plano humano de existência cotidianamente negado”.

“Me sinto movendo arquétipos, conhecimentos ancestrais”, escrevi 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”.

Ao longo do percurso compreendi que esse modo de disponibilizar o corpo para o movimento, que denomino Frequência Somática do Tremor, amplia a capacidade de afetação do movimento pelos elementos energéticos do ambiente.

A proposição de Ciane Fernandes (2018) de que acessamos uma sintonia somática⁵ (Nagatomo, 1992) para mover dentro do Movimento Autêntico vai ao encontro da minha experiência. 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 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

5 O conceito de Sintonia Somática aponta para formas de engajamento psicofísico em relação com o ambiente.



nessa pesquisa é reduzir o papel do ego. Essa vontade de domínio, de controle e inclusive de entendimento.” (Diário de pesquisa, 2017)

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. Movimentos que me ligam tanto à ancestralidade quanto à presentidade da performance e do encontro.

EBULIÇÕES ESTÉTICO- POLÍTICAS – UM OLHAR POSSÍVEL

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, relaciono-o com a prática estética de intenção decolonial, a qual, ao viver a ferida colonial, propõe formas alternativas às sensibilidades e aos modos de perceber vigentes.

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).

No entanto, é preciso ressaltar que tal conexão não era o centro do processo criativo, haja vista que este esteve sempre aberto ao fluxo do próprio processo, às errâncias cognitivas, sensíveis, e ao





que as improvisações de movimento apontavam. O desejo de não restringir o processo a princípios conceituais anteriores incluiu as teorias culturais, decoloniais, de gênero ou de preconceito racial.

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 descrevi no tópico anterior.

O processo de transformar essa pesquisa em um trabalho artístico gerou novas camadas de dúvidas e compreensões. Quais conexões gostaria de apontar para condução cognitiva⁶ do público? Havia 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 aceitar-me na construção de um espaço para o sensível e múltiplos significados?

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.

Considero que o tremor se consolida como centro dramático do trabalho de dança no momento em que, no meio de um ensaio, me vem à mente uma ideia: “A arte é sempre ampliar a percepção”.

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

⁶ Aqui cognição toma o sentido enativo de uma complexidade sensível e intelectual.



ebulição para que possam se descolar da experiência e permitir que a cognição se movimente na busca de um outro estado.⁷



Assim, 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*.

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. Dessa forma, o sentido dramaturgico 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 principais elementos de movimento, delineiam a indicação de que o espetáculo não conduzirá a um significado nem a um tema exterior ao encontro.

Ou seja, a concepção dramaturgica não desejava construir representações sobre a dança e sim constituir um espaço de partilha cinestésica a partir dos movimentos apresentados. A procura por uma configuração espacial mais propícia ao encontro e à 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 dos clubes carnavalescos em que quem se mostra e quem vê fazem parte de um todo intercambiável. A fantasia, enquanto figurino, traz uma espetacularidade para ser 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.

Esta proposta me leva 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

⁷ Citações dos diários de criação.



a cultura. 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 coconstrução da experiência artística, o artista busca se inscrever como parte do seu tempo presente.

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 ao objeto e às proposições coletivas, uma “volta ao mundo” (OITICICA, 2006, p.165).

Nesse sentido, o encontro com Oiticica me mantém ligada aos dois impulsos desta 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 dar 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, ranhos, 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, 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 incentiva a desterritorializar as hierarquias. 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.

Aderir ao carnaval com as abordagens somáticas me leva a um contato diferenciado com esse ambiente, mas, espero, não subordinado 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 à visão de corpo nem aos elementos formais que caracterizam muitas práticas somáticas e de dança moderna e contemporânea.

Nesse sentido, a composição dramática - a liberação do espaço, do performer como única centralidade - amplia o campo do que faz a dança e do que ela realiza. Acredito que essa 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" (GOMES; MIGNOLO, 2012, p.44).

O caminho dramático 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 para o tipo de audição possível após o constante caos sonoro⁸. 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. Confrontam-se 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.

⁸ A proposição sonora foi desenvolvida pelo músico Caio Lima; o trabalho é codirigido pelo artista Giordanni Souza (Kiran).



Um dos elementos mais inquietantes do *Ebulição* é a ausência de ápice, pois na estética da dança ocidental a repetição é vista com depreciação, como uma ausência de novidade, monotonia, falta de criatividade.

No campo da coreografia estuda-se como manter um tipo de tensão expressiva, composta por variações de esforço que mantêm a conexão com o 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 se mantêm 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.

A atenção se volta para a percepção de ciclos de afetação, que não retornam para o mesmo ponto, mas também 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.

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 geo-política e seu corpo-política de conhecimento.” (TLOSTANOVA, 2012, p.63)

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. Movimentos que refletem cruzamento de energias, trânsito ancestral e afetação mútua.





Porém, 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 existem 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.



REFERÊNCIAS

- » AMOROSO, Daniela. **O lugar do passo popular em processos de criação como pesquisa em dança** ENICECULT. Acesso em: 12 jan. 2019
- » 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.
- » DAMASCENO, Leticia. **Dança e subjetividade**: constituição e manifestação da memória do corpo. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Memória Social, 2014. Tese de doutorado.
- » DOMENICI, E. L. **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.
- » FERNANDES, C. **Dança Cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.
- » FERNANDES, C. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas da pesquisa com prática artística**. In: Dança, Salvador, 2013. v.2, n.2.
- » GOMES, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p.53-99.



- » 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.
- » 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.
- » LEVINE, P.; FREDERICK, A. **O despertar do tigre: curando o trauma**. São Paulo: Summus, 1999.
- » LIGIÈRO, Z. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- » 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.
- » MINÓSO, Y; CORREAL, D; MUÑOZ, K. **Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.
- » MORAES, Juliana M. R. de. **Dança: frente e verso**. São Paulo: SJT, 2013.
- » NAGATOMO, S. **Attunement through the body**. New York: State of New York Press, 1992.
- » OITICICA, Hélio. **Esquema geral da nova objetividade**. Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.154 - 168.
- » OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo capoeira e passo**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.
- » RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino pesquisador intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- » SANTOS, I. F. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- » SERRANO, Leonardo Sebiane. **Corporeidades Mestiças: Pesquisa Somático Performativa como uma opção descolonial**. Conceição/Conception. Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 21-32, jan./jun. 2013
- » 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 Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.
- » TLOSTANOVA, Madina. **La aesthesis trans-moderna em la zona fronteiriza eurasiática y el anti-sublime decolonial**. In: GOMES, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. Estéticas y opción decolonial. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p.53-99.

