



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS - EMAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

LUNNA GOMES GUIMARÃES

DES-Fragmentação:

A experimentação em dança no processo de criação da cena Humani

GOIÂNIA
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

LUNNA GOMES GUIMARÃES

3. Título do trabalho

"DES-Fragmentação: A experimentação em dança no processo de criação da cena Humani"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 07/01/2025, às 09:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lunna Gomes Guimarães, Usuário Externo**, em 22/01/2025, às 10:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5079840** e o código CRC **DBD96A04**.

LUNNA GOMES GUIMARÃES

DES-Fragmentação:

A experimentação em dança no processo de criação da cena Humani

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Cena – Mestrado, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena

Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte
Linha de pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena
Orientação: Profa. Dra. Renata de Lima Silva
(Kabilaewatala)

GOIÂNIA

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Guimarães, Lunna Gomes

DES-Fragmentação: A experimentação em dança no processo de criação da cena Humani [manuscrito] / Lunna Gomes Guimarães. - 2024.

CXXVII, 127 f.

Orientador: Prof. Renata de Lima Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Dança. 2. Práticas Somaticas. 3. Experimentação em Dança. 4. Processo Criativo. I. Silva, Renata de Lima, orient. II. Título.

CDU 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 33 da sessão de Defesa de Dissertação de **LUNNA GOMES GUIMARÃES**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos trinta dias do mês de abril de dois mil e vinte quatro, a partir das quatorze horas, em sala virtual, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "**DES-Fragmentação: A experimentação em dança no processo de criação da cena Humani**", da autoria de **Lunna Gomes Guimarães**. Os trabalhos foram instalados pela orientadora, Professora Doutora **Renata de Lima Silva [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Marlini Dorneles de Lima [PPG AC EMAC-UFG]** e Maria Fernanda Costa Miranda [**Doutora pela Unicamp**]. Após a arguição do pesquisadora, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada **APROVADA**. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata de Lima Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, **aos trinta dias do mês de abril de dois mil e vinte quatro**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima, Professora do Magistério Superior**, em 07/01/2025, às 09:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 07/01/2025, às 09:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Fernanda Costa Miranda, Usuário Externo**, em 22/01/2025, às 10:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5079826** e o código CRC **0BEDF4E9**.

Referência: Processo nº 23070.020056/2024-38

SEI nº 5079826

AGRADECIMENTOS

Uma pausa especial para reconhecer e reverenciar a dança, que me conduz a incontáveis transformações e experiências, sempre me proporcionando sensações, sonhos e transcendências. E nesse compasso, dançar é inspiração dinâmica da vida em transPiração.

Agradeço

À minha musa inspiradora e parceira, Gabriela Neri, por caminhar e dançar comigo entre realidades e poéticas da vida, por plantar em mim a semente dessa jornada que foi ingressar no mestrado e por regá-la com sua presença, suporte, afeto e brilhantes opiniões durante todo o processo, obrigada. Te valorizo.

À minha Mãe, Claudia Gomes; por me apresentar a dança, me ensinar a mergulhar em minhas paixões e por, a cada mergulho, me ouvir, confortar, cuidar, direcionar, ensinar e abençoar, obrigada. Dançar sua música me preenche.

Ao meu pai, Eleu Guimarães; por ser meu mestre transdisciplinar que transborda conhecimento sobre a vida e por me ensinar diariamente bases e fundamentos essenciais para ser humana nesta terra, obrigada. Aprender com você me expande.

Ao Meu irmão e cunhada, Iure e Melissa Sales, por nossa parceria e constante troca, por me acolherem com carinho e estarem sempre disponíveis para ajudar, colaborar e apoiar, seja lá qual for a escolha. Vocês me inspiram.

Aos meus sobrinhos, Samuel, Oliver e minha sobrinha Ana Liat, que despertam partes de mim que eu nem sabia que existiam. Obrigada por serem essas crianças incríveis que me ensinam a simplicidade e complexidade que é *Ser*. Aprendemos juntas a sorrir e a dançar enlouquecidamente como se “o chão fosse lava”.

À minha orientadora, Profa. Dra. Renata de Lima Silva (Kabilaewatala), por pacientemente me conduzir nessa jornada acadêmica: por me instigar a sair das zonas de conforto, ampliar minhas perspectivas, questionar certas escolhas, me fazer pensar, indicar caminhos e mostrar que sempre se têm muito mais para se aprender. Obrigada, tenho por você respeito e uma enorme admiração.

À Marlini Dorneles de Lima, Maria Fernanda Costa Miranda e Elisa Abrão, que compuseram a banca de qualificação e defesa desta dissertação, por olharem com tanto afeto e generosidade para o trabalho e por contribuírem profundamente com o amadurecimento da pesquisa, obrigada.

À CAPES, pelo apoio financeiro fundamental durante o processo de dedicação à pesquisa.

Ao meu cunhado e amigo Luiz Adriano Garibaldi, por me incentivar a ingressar no mestrado, por nossas conversas sobre dança nos longos cafés da manhã e por nossa colaboração na produção do vídeo dança e artigo que foram publicados na 8ª Edição da revista Mosaico.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado é fruto de uma reflexão sobre dança, a partir do processo de criação e da execução do espetáculo solo *Humani*, que teve sua estreia em 2019, na cidade de Nova Iorque, além de ter circulado em Belo Horizonte, Brasília e Goiânia. Neste contexto, o processo de criação é abordado em termos de motivações, métodos, casualidades e escolhas que incidem no produto artístico e, sobretudo, buscando compreender as camadas de subjetividade e de experimentação em dança que o compõem. A ideia de experimentação em dança é discutida considerando: a trajetória da artista, uma perspectiva somática de corpo e dança e, também, os estudos sobre improvisação em dança. Ancorada na experiência em dança e tendo como metodologia a pesquisa guiada-pela-prática e a abordagem somática-performativa, este resultado de pesquisa artístico-acadêmica está organizada em “fragmentos” que buscam borrar as fronteiras entre dançar e escrever.

Palavras-chave: Dança, Práticas Somáticas, Experimentação em dança, Processo Criativo.

ABSTRACT

This master's thesis is the result of a reflection on dance inspired by the creative process and production of the solo performance "Humani", which premiered in 2019 in New York City and subsequently toured in three different cities in Brazil (Belo Horizonte, Brasília and Goiânia). In light of that, the creative process is approached in terms of motivations, methods, eventualities, and choices that affect the artistic product while also seeks to comprehend the layers of subjectivity and experimentation in dance. The notion of experimental dance is introduced considering the artist's journey. It is a somatic perspective of body, dance and exploration of dance improvisation. Anchored primarily in dance experience and utilizing practice-led research methodology and somatic-performative approach, the outcome of this artistic-academic research is organized into "fragments" aiming to blur the boundaries between dancing and writing.

Keywords: Dance, Somatic Practices, Experimental Dance, Creative Process.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 — Foto durante a prática guiada.</i>	37
<i>Figura 2 — Foto durante a prática livre e que, poeticamente, traduz toda a energia circulando o lugar.</i>	38
<i>Figura 3 — MODULE team</i>	40
<i>Figura 4 — Fotografia e body-paint por Anitta Nouryeh, corpa de Lunna Gomes.</i>	41
<i>Figura 5 — Fotografia e body-paint por Anitta Nouryeh, corpa de Lunna Gomes.</i>	42
<i>Figura 6 — Primeira sessão: Fotografia e body-paint por Anitta Nouryeh.</i>	43
<i>Figura 7 — Segunda sessão: Fotografia e body-paint por Anitta Nouryeh</i>	44
<i>Figura 8 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	52
<i>Figura 9 — Registro do espetáculo Humani. Brasília, 2019.</i>	55
<i>Figura 10 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	58
<i>Figura 11 — Registro do espetáculo Humani. Brasília, 2019.</i>	60
<i>Figura 12 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	62
<i>Figura 13 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	64
<i>Figura 14 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	65
<i>Figura 15 — Registro do espetáculo Humani. Goiânia, 2023.</i>	67
<i>Figura 16 — Registro do espetáculo Humani. Brasília, 2019.</i>	68
<i>Figura 17 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	70
<i>Figura 18 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	72
<i>Figura 19 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	74
<i>Figura 20 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	76
<i>Figura 21 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	78
<i>Figura 22 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.</i>	81
<i>Figura 23 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023... Erro! Indicador não definido.</i>	
<i>Figura 24 — Flyer da primeira Apresentação. Nova Iorque, 2019.</i>	98
<i>Figura 25 — Foto da apresentação em meu apartamento (NYC, 2019).</i>	99
<i>Figura 26 — Flyer do Festival Internacional Experiência-Ação, BH, 2019.</i>	100
<i>Figura 27 — Fotografia durante a apresentação no festival Experiência-Ação, BH, 2019</i>	100
<i>Figura 28 — Fotografia durante a apresentação no festival Experiência-Ação, BH, 2019</i>	102
<i>Figura 29 — Flyers para as apresentações em Brasília e Goiânia, 2019.</i>	103
<i>Figura 30 — Fotos durante a montagem de cenário e roda de bate papo em Brasília, 2019</i>	103
<i>Figura 31 — Fotos do cenário e da apresentação em Goiânia, 2019.</i>	104
<i>Figura 32 — Flyers de divulgação para os eventos online, durante a apresentação de Brasília, 2019</i>	105
<i>Figura 33 — Flyer da apresentação em Goiânia, 2023, pelo edital CLAQUE</i>	107

<i>Figura 34 — Vídeo: Captação de imagem Gabriela Neri, edição de imagem e intérprete-criadora Lunna Gomes.....</i>	<i>112</i>
<i>Figura 35 — Vídeo: Edição de imagem e intérprete-criadora Lunna Gomes.....</i>	<i>127</i>

SUMÁRIO

1. DES-FRAGMENTAR...	15
1.1 Minha trajetória de movimento.....	17
2 ... JUNTAR FRAGMENTOS	21
2.1 Sobre as metodologias	22
3. FRAGMENTAÇÃO	27
3.1 Liquidificando.....	28
3.2 improvisar... Improvisando	29
3.3 Influenciando	35
3.4 Experimentando	45
4. FRAGMENTO HUMANI.....	52
Preludio.....	53
4.1 Vem comigo?.....	54
4.2 Humani.....	55
4.2.1 Cena 1 - Memória Antiga.....	56
4.2.2 Cena 2: Primitivo	58
4.2.3 Cena 3: Sentindo-se.....	61
4.2.4 Cena 4: Sistemas	63
4.2.5 Cena 5: Entreato - Percepções mescladas	66
4.2.6 Cena 6: Haja luz.....	67
4.2.7 Cena 7: Deixa Mover	71
4.2.8 Cena 8: Entreato - Sinal de Água.....	73
4.2.9 Cena 9: Fonte de energia.....	74
4.2.10 Cena 10: Planta a seMente	76
4.2.11 Cena 11: Tempo	78
4.2.12 Cena 12: Reconexão.....	80
4.2.13 Cena 13: Humani.....	82
5. FRAGMENTO PROCESSO	85
5.1 Processo criativo	86
5.2 Contexto.....	89

5.2.1 Música	90
5.2.2 Contornos	91
5.2.3 InsPirações	93
5.2.3.1 <i>Linguagem corporal</i>	93
5.2.3.2 <i>Natureza</i>	94
5.2.3.3 <i>Nudez</i>	94
5.2.3.4 <i>Identidade de Gênero</i>	94
5.2.3.5 <i>O cérebro</i>	95
5.2.3.6 <i>Os centros de energia</i>	95
5.3 Fio Condutor	96
5.4 Trajetória.....	97
6. FRAGMENTO LÍQUIDO	111
6.1 Sobre a terra	112
6.2 Somar	115
6.3 Corpa-líquida	117
6.4 Dança líquida	121
REFERÊNCIAS.....	131

1. DES-FRAGMENTAR...

Nascida na cidade de Goiânia, minha jornada de vida é marcada pelas influências multifacetadas da minha família: meu pai, um mestre de karatê, morador da roça e pescador, transmitiu-me, além dos fundamentos das artes marciais, as técnicas corporais essenciais para a vida, sempre em profundo respeito e conexão com a natureza; e minha mãe, pianista correpetidora, cuja expressão artística, na improvisação musical, e sua participação na vanguarda da dança contemporânea da cidade não só me inspiraram, mas ainda hoje me impulsionam a dançar com plenitude e poesia.

Até o presente momento, as minhas práticas em dança foram dedicadas à busca por me reconhecer em movimento. Ao caminhar, descobri gestos, formas, passos e fragmentos — elementos que constituem encaixes para diferentes histórias da vida. Essas narrativas, em suas múltiplas camadas, ainda que aparentemente superficiais, revelam profundidades insondáveis. São contos do próprio corpo, que, ao dançar, transitam entre memórias e futuros, entre estados de consciência e de inconsciência, entre dores e alegrias — um dos interesses dessa pesquisa.

Sou corpA¹ que ama se movimentar e experimentar os segredos de SER em constante metamorfose. Por considerar o movimento como um processo vivo de sucessivas experiências, reconheço a significativa responsabilidade de ampliar e de compartilhar os conhecimentos e sabedorias adquiridos ao longo da minha jornada pelo território dança-vida.

Repenso meu contexto vivencial, tanto dessa trajetória, quanto da *experiência* específica com o espetáculo “*Humani*”, a exemplo do que Marlini Dorneles e Renata Silva discutem sobre o conceito “campo vivido”. Embora a pesquisa em si não seja uma manifestação direta do “campo vivido”, a concepção de que as experiências de pesquisa podem ser inspiradas em vivências, intercâmbios e percepções pessoais me ajudam encontrar caminhos de reflexão (Silva, Lima, 2014).

Portanto, nesse contexto, a referida pesquisa acadêmica está intrinsecamente entrelaçada às minhas subjetividades, que se somam às experiências técnicas de dança e às novidades que acompanham a participação na Pós-graduação — onde tenho o privilégio de ser orientada pela prof.^a dr.^a Renata de Lima Silva (Kabilaewatala).

¹ Peço licença para flutuar entre gêneros, ora corpo, ora corpa, ou até mesmo corpe, a fim de buscar, assim, desafiar as formas generalizadoras que em geral representam a lógica do patriarcado.

Dentre as novidades que (re)ingressar ao ambiente acadêmico me proporcionou, sobressai o desafio de integrar a expressão-escrita às sensações fluídas e dinâmicas da expressão-dança. Nessa jornada, busco capacitar as palavras a capturar e traduzir, mesmo que brevemente, alguns dos sentidos e, quem sabe, despertar outros, tanto sensoriais quanto simbólicos, para não dizer metafóricos.

Durante a escrita, uso a ferramenta *itálico* para enfatizar tanto poesias de minha autoria quanto letras de músicas traduzidas. Destaco palavras e frases específicas em **negrito** para dar ênfase ao assunto e uso hífen (-) entre palavras como recurso para jogar com diferentes intenções e conceitos. Vale ressaltar que a escrita em si se desdobra buscando dissolver o padrão binário da língua portuguesa e promover momentos de neutralidade de gênero. Para tal, ocasionalmente, utilizo o artigo “e” e os pronomes Ile/Dile, em acordo com o Manifesto Ile para uma comunicação radicalmente inclusiva.

O próprio estranhamento que esta palavra causa nos ouvidos das pessoas já é parte da mudança. Nos força a ter que lidar, lembrar e reconhecer que nossos padrões não são estáticos. Que a vida não é estática, assim como nossa língua, que aceita os neologismos para poder retratar novas realidades².

Adaptar as formas de escrever e de se relacionar com o gênero exige prática e paciência. É uma discussão nova e ainda temos muito a aprender sobre. Ainda me encontro no processo de compreensão dessas possíveis mudanças linguísticas e comportamentais, por isso, peço, mais uma vez, licença para flutuar entre as possibilidades: feminina, masculina e não-binária, durante todo o texto.

Me identifico mulher, branca, cis, homoafetiva. Consciente de que me encontro em muitos lugares de privilégio, a minha história anseia por subverter padrões sociais que limitam, definem, distorcem, subjagam e segregam. Dessa forma, procuro compartilhar meu lugar de fala, com vistas à expressão de um contexto que, embora pessoal, **não é tão particular assim**.

Rita Von Hunty diz que “o conceito de lugar de fala vem para que a gente consiga trazer uma lente que expõe de onde vem aquele discurso, qual é o lugar daquela

² Citação encontrada em: MANIFESTO ile para uma comunicação radicalmente inclusiva. Diversity BBox, [S. l.], [2014-2024]. Disponível em: <https://diversitybbox.com/manifesto-ile-para-uma-comunicacao-radicalmente-inclusiva/>. Acesso em: 9 abr. 2024.

fala”³. Ora se o movimento, por vezes, torna-se meu discurso, acredito ser pertinente compreender e apresentar-lhes fragmentos que me tecem e dançam.

1.1 MINHA TRAJETÓRIA DE MOVIMENTO

Eu respiro dança ininterruptamente desde os 5 anos de idade. Em cada etapa, percebo o entrelaçamento da dança às minhas individualidades, sempre em constante tecelagem — transformação e adaptação: filosófica, religiosa, familiar, comportamental, físico-corporal etc.

O ritmo pulsante — o contrair e relaxar — insufla, em mim, ar e mudanças. É como um trocar de pele que me desloca no Ser, no espaço e no tempo. Esse processo ora segmenta as partes e ora as conecta, de maneira a fluir entre o que passou e o que está por vir. Dessa maneira, abrem-se as possibilidades não só do retorno a mim mesma, mas também do transformar-me em outras.

Durante anos, vesti a famosa camisa: “não posso, tenho ensaio”. Menina mulher e filha de bailarina, bailarina é. E, então, as meias-calças, sapatilhas, laços, coques, cobranças, correções, realizações e uma empolgação sem fim preenchiam meus dias. Eu era uma criança diagnosticada hiperativa, sempre pronta para pendurar em qualquer barra que aparecesse na frente.

Comecei minha trajetória nos fundamentos da Dança Clássica, através da qual absorvi algumas técnicas corporais proveitosas e, infelizmente, também vivenciei uma desilusão quase que coletiva, uma vez que sentia, em minha corpa, os traumas de um método militarizado reproduzido. Além de enfrentar o seletivismo biotípico abusivo, também fui confrontada pelos padrões sociais e comportamentais impregnados nas metodologias de ensino do balé clássico, onde eu era indisciplinada e “masculina” demais para essa dança (seja lá o que isso significa).

Segui em frente, aparentemente ignorando as palavras desencorajadoras, as comparações, os rebaixamentos, as competições e as humilhações, entregando-me diariamente ao encantamento que era dançar. Digo “aparentemente” porque as impressões e memórias dessas experiências permaneceram gravadas na corpa, visto que se filtram e emergem quando me expresso — e aqui está mais um dos meus interesses

³ Entrevista com Thiago Araújo, através da plataforma virtual Youtube, no canal Pheeno TV, 2001. Ver: RITA Von Hunty: "Se 'lugar de fala' é somente 'só fala quem vive', a gente soltou a mão da ciência". Publicado pelo canal Pheeno TV. [S. l.: s. n.], 3 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CiiwsvOq8aQ>. Acesso em: 9 abr. 2024.

de pesquisa: a transformação das marcas que somos através da experimentação somática do movimento-dança.

Reconheço que o balé estabeleceu linhas, alongamentos e encaixes que se tornaram bases importantes para o meu desenvolvimento. No entanto, hoje, sou consciente de que existem métodos mais humanos e orgânicos para ensinar tais fundamentos. Compreendo que a maneira como fui ensinada, ou melhor, que me foi imposta, extrapolou muitos limites e, por vezes, acabou por limitar-me significativamente.

Mais tarde, o Jazz e o Sapateado passaram a exercer uma influência marcante na vida. Essas modalidades ofereciam metodologias que, em comparação ao balé clássico, eram menos rígidas. Fui imersa nesses movimentos de raízes negras, nos quais aprendi outros tipos de movimentos — agora, havia novas formas de dobrar os joelhos para além do *plié* em determinadas posições, os pés podiam criar sons e o quadril podia se movimentar livremente. Além de brincar com a musicalidade e a diversidade de expressão, o discurso passou a ser sobre a alegria de dançar.

Na adolescência, fui cativada pelo fascínio das Danças Urbanas (conhecidas naquela época como *Street Dance*). Decidi imergir e explorar profundamente essa cultura, a qual estudei e ensinei por muitos anos, com foco nas modalidades *House*, *Dancehall* e *Freestyle*. A capacidade de isolar partes do corpo, o ritmo vibrante dos movimentos, a expressão em harmonia com a música e a atmosfera de diversão coletiva dessa forma de dança são verdadeiramente contagiantes. Além do movimento em si, suas ramificações, histórias e lutas sociais se tornaram temas consistentes no meu dia a dia.

Apesar de me identificar mulher, a simples possibilidade de manifestar minha identidade de maneira mais “masculina” nesse estágio da vida me conferiu uma reconexão e maior identificação comigo mesma e com as pessoas ao meu redor, especialmente durante a compreensão e aceitação da minha homoafetividade. Com o tempo compreendi a importância de desmistificar o que ser feminina e masculina significava para mim⁴.

A influência do discurso cultural e a expressão das danças urbanas permeavam minha corporalidade, pois se refletiam em minhas vestimentas e gestualidades. Em 2010, esses elementos se tornaram o foco da minha pesquisa de conclusão de curso para

⁴ Dançar *Humani* fez parte dessa compreensão.

a Licenciatura em Educação Física, intitulada “Danças POP-ulares: co/transformação da história e estilos das Danças de Rua”, sob a orientação da Professora Luciana Ribeiro. Esse trabalho aprofunda a investigação sobre a cultura *Hip Hop* e as dinâmicas de movimentações presentes nesse contexto.

Há anos imersa nessa trajetória com a dança, deparei-me com a arte da dança contemporânea. Suas sutilezas e representações abriram caminhos para novas formas de expressão, as quais me fizeram experimentar, através do movimento, fluidez, liberdade, conexão com o chão, ativação muscular consciente e orgânica, amadurecimento, desenvoltura, e, sobretudo, expansão dos padrões de pensamento e comportamento.

Surge uma indagação intrigante: será este o resultado natural do amadurecimento da ser-corpa, que, ao crescer, torna-se receptiva a novas informações, ou seriam as novas experiências e modalidades de dança que impulsionam o amadurecimento da corpa-ser? Talvez os dois.

Ingressei-me no universo das companhias de dança contemporânea⁵, onde me delonguei por anos. Durante esse período, encontrei oportunidades significativas para o aprimoramento da prática em dança: participei de aulas de sensibilização corporal baseadas nas práticas somáticas, conheci o “*Anatomy Ballet*”⁶ e mergulhei nas diversidades da dança contemporânea: a experimentação, deslocamento, níveis, estrutura corporal, investigação do movimento, contato e improvisação, processos criativos, performances, entre outros aspectos.

Sob tais influência, explorei também as técnicas de contato e improvisação, nas quais o movimento é afetado pela interação com o outro, de modo a despertar sensibilidades na comunicação e expressão. Além disso, minha incursão nas danças de salão ampliou a compreensão dos comandos corporais em parceria, o que enriqueceu a consciência sobre deslocamento, condução, escuta e sensibilidade ao toque.

O caminho se faz caminhando, e cá estou.

Ao longo dos anos, tenho acumulado palavras, técnicas, nuances, filosofias, argumentos, regras, padrões, traumas e mudanças. Como artista em constante movimento, brinco com esses elementos de maneira criativa, mesclando técnicas de diferentes estilos para compor uma expressão singular que me alimenta de forma integral.

⁵ Tais como: Cia Rhema, Cia Fohat, Cia Giro 8, Cia Quasar jovem, Cia Nega Lilu e Cia Quasar na cidade de Goiânia, e também Cia Anderson Couto na cidade São Paulo.

⁶ Com a professora e criadora do método, Tassiana Stacciarini. Para detalhes sobre o seu método recomendo a leitura: “Outros Olhares para o Ensino do Ballet Clássico” (2010).

O encerramento do ciclo como integrante das companhias de dança marcou o início de uma nova jornada como artista independente, que me impactou e me inspirou a investigar mais profundamente o movimento-dança. Têm sido um percurso desafiador e, muitas vezes, solitário. Nesse período de introspecção, pude reconhecer as dores do passado e encontrei na experimentação em dança os meios para flexibilizar articulações tensionadas e fortalecer musculaturas adormecidas — e mudar.

Considero este momento como o ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa, que me levou a retornar à universidade, a partir do ingresso no programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC-UFG). Meu objetivo foi o de investigar a ideia de experimentação em dança em sua profunda relação com o movimento vida.

Como mencionado anteriormente, minha jornada, embora brevemente descrita aqui, **não é singular**, pois muitos artistas do movimento compartilham trajetórias e experiências semelhantes com a dança. No entanto, apresento-lhe este breve histórico como uma partitura de movimento que reflete a pluralidade dos caminhos, obstáculos e momentos de beleza que encontrei ao longo do percurso — esse que me conduz ao aqui e agora.

2 ... JUNTAR FRAGMENTOS

Em consonância com as contribuições de Helena Katz, Jose Gil, Ana Mira e tantas outras pesquisadoras da dança, concebo o movimento como a expressão do pensamento corporal, em que objetividades e subjetividades se expressam. Através da prática da experimentação em dança, minha abordagem visa explorar as dinâmicas orgânicas do corpo em movimento, de modo a encontrar, na improvisação, um meio para ampliar as possibilidades de expressão, a fim de mergulhar em um espaço-tempo dotado de autonomia e criatividade.

Admito que embarquei nessa jornada (que é desenvolver uma pesquisa acadêmica) cheia de conceitos anteriormente definidos e que se revelaram equivocados diante dos estudos realizados. Percebo que quanto mais estudo, leio e busco conhecer, mais compreendo o quanto ainda tenho a aprender (e, então, dois anos de investigação acadêmica passam a ser pouco tempo). Dito isso, sem a pretensão de definir conceitos, no decorrer deste trabalho, compartilho momentos, histórias e reflexões que se mostraram fundamentais para o desenvolvimento do que compreendo como dança.

Como ponto de partida desta pesquisa, está minha experiência na criação e interpretação do solo de dança “*Human*”⁷, agora denominado “*Humani*”⁸, cujo movimento corporal é baseado na experimentação em dança e conduzido por um roteiro pré-estabelecido que desencadeia gatilhos e sensações na corpa em movimento.

Para chegar no resultado artístico *Humani*, precisei caminhar um longo trajeto, no qual uma série de vivências e de experiências, em um primeiro momento de forma despreziosa, acabaram por se tornar o que podemos compreender como processo criativo. A fim de compreender tal entrelaçamento, precisei rever conceitos, desmistificar crenças, incorporar novos vocabulários, expandir percepções e reaprender a pesquisar. Dessa forma, foi importante repensar as noções de corpe, movimento, gestos, dança, arte, improvisação, experimentação e criação artística para, então, compreender quantas influências atravessaram e ainda permeiam as minhas práticas em dança.

⁷ Nome na língua inglesa, que foi escolhido devido à origem da história, que nasce na cidade de Nova Iorque e que foi mantido em algumas apresentações no Brasil devido à dificuldade de tradução sem que gerasse definições de gênero.

⁸ *Humani* surge como uma adaptação poética de “*Human*” para o português, uma vez que o espetáculo agora atua no Brasil. Essa escolha inclui a substituição do “i” pelo “o/a” para preservar a intenção de não binaridade no título da obra.

Ao garimpar memórias, percebo o mosaico de vivências e atravessamentos que sou, e é na busca por desfragmentar as partes, buscando a integração do todo, que nasce esta pesquisa: um mergulho poético na experiência somática em dança, em especial no espetáculo *Humani* e seu processo criativo, bem como uma reflexão sobre a ambivalente relação entre a corpa e a dança, sempre em co-transformação.

2.1 SOBRE AS METODOLOGIAS

Atualmente, os paradigmas da pesquisa em arte nas instituições acadêmicas estão em constante desconstrução e (re)construção, ou seja, ampliam-se consideravelmente em termos de abordagens e de categorias de investigação. Esse movimento abarca os diversos processos desencadeados pela arte e as propostas de pesquisa artística, como observado por Ciane Fernandes (2014, p. 78), defendendo que “as artes, hoje, têm meios de estabelecer seus próprios métodos e abordagens, atualizando contextos e desmontando preconceitos ultrapassados de pesquisa”.

Nesse contexto, Julio Plaza (1997, p. 23) destaca que “a sensibilidade artística se inventa e constrói como objeto em si, enquanto a linguagem científica codifica seu objeto, sendo um discurso sobre um fenômeno (mesmo virtual)”. Isso evidencia que as abordagens tradicionais de pesquisa buscam descobrir respostas para problemas por meio de métodos científicos com etapas estruturadas e padronizadas. Entretanto, esses processos, muitas vezes, não abraçam as singularidades do campo simbólico da arte.

Quando se reconhece a arte como conhecimento, surge a necessidade de novos paradigmas de pesquisa, em que a criatividade e a sensibilidade orientam o processo, de modo a permitir a atenção às sutilezas de forma integrada. Isso ressalta a importância de valorizar o processo, não apenas os resultados. Ao unir a palavra “pesquisa” à prática artística, questionamos a possibilidade de a arte se tornar a linguagem para desenvolver processos que geram novos conhecimentos e, por vezes, comunicá-los (Fernandes; Lacerda; Sastre; Scialom, 2016, p. 10).

Considerando a especificidade metodológica no campo das artes, baseio-me na abordagem Multi-Método Guiado-pela-Prática: a Pesquisa Performativa, conforme apresentada por Brad Harseman (2006). Segundo o autor:

Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a ‘mergulhar’, começar a

praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático (Harseman, 2006, p. 44).

Apesar de compartilhar certos valores com a pesquisa qualitativa,

muitos pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de ‘um problema’. Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como ‘um entusiasmo da prática (Harseman, 2006, p. 44).

A permissão para conduzir uma pesquisa impulsionada pelo desejo de se envolver em uma prática atribui valor ao processo, o que o integra à ampla gama de opções para se demonstrar resultados. Assim, na pesquisa guiada pela prática, certas noções e conceitos também podem ser revelados de maneira criativa, subjetiva e performativa.

Esta pesquisa também se inspira na abordagem metodológica Somático-Performativa, da Dra. Ciane Fernandes (2014) que, fundamentada na pesquisa-a-partir-da-prática, visa integrar o pensamento com a experiência corpórea do indivíduo que vivencia e comunica sua vivência através da arte. Nessa perspectiva, a liberdade artística se expressa a partir de uma construção corporal-social, o que resulta em uma sinergia entre corpe, mente e ambiente, fundamentada na Educação Somática. Essa, por sua vez, reconhece o meio interno — ser corpe em movimento — como um pulsar da vida em constante comunicação com o meio externo.

Essa abordagem de pesquisa em movimento promove a integração entre objeto e método, pesquisa acadêmica e experiência vivencial, escrita e prática, indivíduo e ambiente. Como ressaltam as autoras Fernandes, Lacerda, Sastre e Scialom (2016):

A simultaneidade entre mover criativamente, pesquisar, escrever, interagir com palavras, símbolos, elementos variados (da natureza ou urbanos, tecnologias, figurinos etc.) implica na integração dinâmica entre os vários níveis somáticos, como sensação, sentimento, pensamento, intuição, na criação de conhecimento em e a partir da prática em movimento relacional. É esta ênfase na prática em movimento que nos permite extrapolar a dança apenas como processo e obra artística, para modos efetivos de pesquisar e viver, isto é, modos de criar conhecimento no universo acadêmico e para além dele (Fernandes, Lacerda, Sastre e Scialom, 2016, p. 7).

Portanto, por meio dessa combinação metodológica, intento, neste estudo, estabelecer uma interrelação entre conceito, movimento e texto, como forma de

expressar, em palavras, as memórias, experiências e construções de um percurso no campo da arte, principalmente da arte do movimento.

A Arte do Movimento e suas premissas enfatizam inteligências somáticas plurais, existentes tanto no pesquisador quanto nos temas, obras e campos pesquisados, pulverizando forças criativas e determinantes de processos de pesquisa eminentemente relacionais e imprevisíveis. Neste contexto, pesquisador e obra de arte, bem como arte e pesquisa, *tornam-se duetos de transformação mútua* (Fernandes, Lacerda, Sastre e Scialom, 2016, p. 6, grifo meu).

Nesse dueto, busco aporte teórico sobre os assuntos levantados em conexão à biblioteca das minhas experiências para trilhar um caminho de pesquisa plural, em que realizei a leitura de pesquisadoris de referência, assisti vídeos e entrevistas que interessavam a pesquisa, dialoguei com colegas de trabalho sobre os temas, analisei os materiais audiovisual do trabalho cênico *Humani*, reli as minhas próprias anotações de ensaios e práticas, encontrei momentos de experimentar dança e relatar a experiência, busquei, na memória, sensações vivencias no passado para descrevê-las etc. Essas foram algumas das estratégias de investigação que se mostraram pertinentes durante a elaboração deste material. Mais uma vez, devo ressaltar que foi um desafio transpor, para os códigos da escrita, tantas simbologias sinestésicas presentes na poética do movimento.

Diante desse desafio, sinto-me cativada pela adoção das ferramentas criativas de expressão que têm ganhado crescente reconhecimento nas produções acadêmicas, incluindo a escrita performativa, proposta por Ciane Fernandes (2008) e Luciana Lyra (2020). Inspirada por essas possibilidades, busco aqui explorar e conectar subjetividades que permeiam o movimento, a fim de conferir poeticidade à escrita acadêmica. Segundo Lyra (2020)

Este processo combinatório, ou, digamos, alquímico, talvez, à primeira vista, pudesse me afastar da produção de um discurso de cunho estritamente formal, entretanto, exercitou a livrar-me de mim poeticamente, por que dar irrealdade à imagem ligada a uma forte realidade, coloca-nos no alento da poesia (Lyra, 2020, p. 4).

A autora sugere que a escrita acadêmica pode vir a ser algo que nos envolve ou que nos transporta para o domínio da poesia, no qual os sentidos são aguçados e há uma conexão profunda com a criatividade e a expressão artística. Em toda a escrita, procuro transitar entre conceitos do aporte teórico escolhido e relatos de experiências pessoais.

A partir dos interesses citados anteriormente, mobilizo o seguinte aporte teórico: Renata de Lima Silva (Kabilaewatala), Elisa Abrão, Ana Mira, Ciane Fernandes, Gabriela Di Donato Salvador, Jussara Miller, Bonnie Bainbridge Cohen, Helena Katz, Steve Paxton, Jose Gil, entre outras. A escolha de ter predominantemente mulheres pesquisadoras neste trabalho, além de ressoar com mais intimidade e identificação, é também uma escolha política.

Dito isso, proponho, nesta dissertação, alguns fragmentos, sem a intenção de defini-los, a fim de evitar estabelecer ordens ou números sequenciais. Dessa forma, a leitura pode ser feita com a liberdade de escolha dos próprios caminhos a serem percorridos. Todavia, apresento cada um dos quatro fragmentos.

Quanto à **Fragmentação**, é proposto iluminar alguns percursos da dança que se transformaram significativamente ao incorporar na prática processos experimentais e de improvisação, de modo a agregar, à arte, a liberdade substancial de ser híbrida. Tais processos são características essenciais tanto no processo de criação quanto na apresentação do espetáculo *Humani*, o que me leva a compartilhar momentos de práticas de dança que se desdobram a partir das influências e referências que encontrei pelo caminho.

Sobre o **Fragmento Humani**, trata-se de um exercício de escrita poética, a partir da descrição detalhada das dinâmicas e movimentações da corpa-artista, bem como algumas intenções e sensações que a cena provoca, a fim de atribuir, à obra em si, um aspecto integralizado de todo o processo. Como um convite, a escrita, ora na primeira pessoa, ora na terceira pessoa, busca misturar nuances entre “eu” e as personagens da dramaturgia. Assim, o convite se faz para que você (que lê) também participe e seja reverberação dessa dança-escrita, ao se identificar com “eu”.

Já o **Fragmento Processo** busca compreender noções sobre processo criativo, mesclando-as aos relatos de experiência da criação do espetáculo de dança *Humani* — suas inspirações, transformações, reflexões, trajetórias etc. O aspecto detalhista desse fragmento busca organizar e analisar a obra a partir das impressões que a corpa-artista absorveu e ainda está a absorver da *experiência*. Aqui também analiso as sobressalências do espetáculo apresentado em 2023 em comparação com o espetáculo dançado em 2019.

Por fim, o **Fragmento Líquido** é uma composição molhada por perspectivas somáticas, que fomenta reflexões em torno de corpe e dança, de forma integrada, com foco nas vivências e nas dinâmicas de movimento enquanto ferramentas para a construção do saber. O aspecto aquoso faz jus à constante mudança que corpes *experienciam* ao se movimentarem e se relacionarem, tanto com o meio interno (suas próprias questões) quanto com o meio externo (tudo o que lhe atravessa).

As imagens do Fragmentação e do Fragmento Processo possuem audiodescrições, as quais me aventurei roteirizar, sob orientação de Renata Ghizzi. As imagens do fragmento Humani possuem audiodescrições roteirizadas por Renata Ghizzi e consultadas por Fátima Martins Eugênio.

FRAGMENTAÇÃO

*Como um barco solto,
Sem destino definido,
Preenchida pelo espaço líquido e fugaz
A Corpa vibra noções de SER.
Intencionalmente à deriva do fazer,
Permanece experimentando.
E no presente: ação contínua,
constante, mutante.*

3.1 LIQUIDIFICANDO

Por muitos anos, a minha trajetória com a dança foi padronizada em sistemas: fazer aulas, decorar coreografias e, durante as apresentações, “errou ou esqueceu, improvisa!”. Com o tempo, a improvisação tornou-se, também, uma ferramenta técnica que acontecia em aulas de estilos específicos (danças urbanas, dança contemporânea). O momento era especial, pois podíamos **escolher** e **mudar** a sequência de movimentos aprendidos anteriormente. Além disso, naquele momento despretenso, existia uma tolerância maior ao “erro”, o que retornava a dança para o lugar de diversão.

Mais adiante, percebi que aquilo que rotulávamos como “erro” era, na verdade, uma oportunidade para explorar novos movimentos e que podíamos não só escolher ou mudar a sequência de movimentos, mas também **liquidificá-los**. Compreender isso despertou outras dinâmicas às minhas práticas de improvisação que, gradualmente, transformaram os hábitos e padrões de movimento que havia acumulado ao longo do percurso — desfazendo uns, construindo outros.

Honestamente, ainda estou aqui buscando compreender as definições e os termos que melhor descrevem os momentos — ora coreografados, ora improvisados, no entanto, sempre experimentais. Independente das metodologias utilizadas, percebo que arriscar embarcar nessa jornada-experimentação, através de movimentos dançados-vividos, reafirma a prática como principal impulso de pesquisa e de construção de conhecimento e que, conseqüentemente, reafirmam “o corpo como lugar de saber”, conforme salienta a professora e pesquisadora Elisa Abrão (2022, p. 17), docente do curso de Dança da UFG.

Acrescentando ao diálogo, Cássio Eduardo Vianna Hissa e Mônica Medeiros Ribeiro (2017) afirmam que

O saber é feito de sentir, pensar, experimentar, repensar e, sobretudo, caminhar para a permanente transformação do que se faz; mas, principalmente, feito do desejo de se transformar, expondo-se sempre ao risco de se transformar [...] (Hissa; Ribeiro, 2017, p. 94).

A abordagem de Abrão (2022) destaca o corpo como um espaço intrínseco ao processo de aprendizado e ressalta que a compreensão do saber não está limitada à parte do intelecto, mas, sim, integrada ao corpo como um todo. Nesse contexto, Hissa e Ribeiro (2017) enriquecem a discussão ao enfatizarem que o saber é um processo

dinâmico. A ideia de permanente transformação do que se faz destaca a natureza somática⁹ do conhecimento, que, segundo tais autoris, não apenas se constrói, mas também se reinventa continuamente.

Perceber tais noções de forma integrada reforça a compreensão do corpo não apenas como um recipiente passivo de conhecimento, mas como um agente ativo e participante no processo contínuo de construção e reconstrução do saber. Na experimentação artística, **es corpes** não apenas executam movimentos ou produzem sons, mas também se tornam canais diretos para a aventura que é o investigar do movimento e o expressar através dele.

Corpe, nesse contexto, é simultaneamente *Lócus* do saber e veículo para a criação contínua. A transformação constante, característica do saber proposta por Hissa e Ribeiro, manifesta-se de maneira palpável na improvisação, onde a artista está constantemente repensando e experimentando, expondo-se ao risco de novas possibilidades.

A ideia aqui é liquefazer movimentos, experiências, saberes e sensações, a fim de mergulhar em um processo experimental pessoal que culminou no espetáculo *Humani*, no qual a Improvisação-em-Dança é ferramenta que se desdobra como um aporte para a experimentação ampla e somática de movimentos-vidas. Compreendo todo o processo como um processo vivo, a qual tenho me deleitado, experimentado, brincado e que ainda busco compreender.

3.2 IMPROVISAR... IMPROVISANDO

A improvisação é uma arte que abre portas.
Cria uma nova compreensão da anterioridade e
futuro para explorar possibilidades ocultas
(Lipsitz, 2014, p. 11).

Diferente de como acontece no cotidiano, no campo da arte, improvisar não acontece por falta de algo, ou por despreparo, menos ainda por inexperiência, pois diz respeito a ação a partir de escolhas que, conscientemente ou não, emergem à superfície.

A palavra “Improviso” deriva do latim *IN PROMPTU*, “em estado de atenção, pronto para agir”, que vem de *IN*, “em”, mais *PROMPTUS*, “prontidão” que, por sua vez, origina-se de *PROMERE*, “fazer surgir” (Salvador; Oliveira, 2013, p. 10).

⁹ Conceito que emerge com maior destaque no *Fragmento Líquido*.

Nesse sentido, improvisar passa a ser improvisação: momento em que o ser-corpe se entrega, imergindo em um estado de criação espontânea, a partir das relações estabelecidas entre corpe e mundo. Dessa forma, corpe é capaz de acessar suas sabedorias e conhecimentos, isto é, estabelece profunda comunicação com o ambiente ao redor, em tempo presente. Assim, a improvisação, nesse contexto, não deve ser vista como um despreparo, mas, sim, compreendida enquanto fenômeno de expressão que fomenta conhecimento e que, portanto, demanda experiência, repertório e técnica.

Aqui, “partimos do pressuposto de que técnica é uma compilação de procedimentos e elementos organizados de maneira particular” (Colla, 2013, p.46) e não significa padronização, enrijecimento, reprodução, nem impessoalidade, pelo contrário, no quesito arte, em que as expressões são singularidades em movimento, olhamos para técnica como conjunto somático de métodos, procedimentos, competências, habilidades, conhecimentos e saberes incorporados através da prática.

Verônica Teodora Pimenta (2021) destaca tais aspectos ao explorar o conceito de saber-improvisação, definindo-o como:

(...) o que evidencia a dança em pura construção, o que sempre está a mover-se rumo a novas possibilidades inventivas, de modo que comportar multiplicidades corrobore o fato de o saber-improvisação emergir na habitação de fronteiras (Pimenta, 2021, p. 125).

Conforme sugere a autora, as diversas dinâmicas e técnicas da improvisação artística são fluidas e vibrantes, assim, transcendem fronteiras e dissolvem limites rigidamente estabelecidos. Longe de seguir padrões fixos, torna-se uma linguagem flexível, uma pele porosa e permeável, que permite que o movimento em ação transite entre todas as formas de expressão artística. Isto é, imprime, no fazer, as sabedorias de quem faz. Sandra Chacra (2007) vai além, ao afirmar que o processo improvisacional é uma presença constante na trajetória da humanidade, de modo a constituir-se como um instrumento fundamental para a evolução. **Então que se evolua.**

Evoluir, aqui, não tem a pretensão de qualificar; mas, sim, de compor, aglomerar, somar, avançar, ramificar e continuar. IR. Por onde já passamos, sabemos. Onde estamos agora é uma descoberta — a integração de onde passamos e onde estamos pode vir a ser um **vislumbre do próximo passo, que rasga, inaugura novos fazeres.**

Enquanto linguagem artística, a improvisação não tem formas definidas. Sem rosto, possui múltiplas nuances e caminhos. Como uma nascente do rio-arte, suas práticas desenvolvem técnicas não estáticas — mutáveis, abertas, que se articulam de maneiras interdisciplinares e, portanto, deslocam-se constantemente, de modo a ressignificar padrões, metodologias, espaço-tempo, histórias etc. A improvisação em arte: I) envolve a criação espontânea de sons, melodias e arranjos musicais (música); II) abrange práticas como o desenho, a pintura, a fotografia ou a colagem — criados com materiais diversos (artes visuais); III) configura cenas, diálogos, narrativas e jogos (teatro); IV) projeta repentes, versos e estrofes, citadas ou escritas em tempo real — explorando a sonoridade, ritmo e imagens poéticas de forma espontânea (poesia); por fim, V) manifesta movimentos, permitindo que o corpo corresponda intuitivamente ao espaço, à música, a outros corpos e ao momento (dança). Em tais e em todas as outras formas de expressões, a improvisação acontece no/e através do corpo e evoca movimento-espontâneo.

Ao observar as microtexturas da improvisação em arte, testemunha-se que cada área artística citada acima se subdivide em muitas outras (e assim sucessivamente). Nesse sentido, a improvisação parece se desdobrar nos pontos de intersecção, de onde irrompem novas dinâmicas. São rupturas que não necessariamente encerram ciclos, mas abrem outros — ciclos que coexistem e se influenciam, organicamente. Uma liquidificação. Tais intercâmbios, inevitavelmente, interferem nos novos caminhos.

O interstício/poro dessa linguagem oportuniza a interdisciplinaridade, em que *e corpe* soma, embaralha e integra elementos de outras experiências para, a partir dessa liquefação, exprimir suas individuações. Assim, no momento presente, sem planejamento, movimentos que quebram o padrão de uma modalidade se espalham e acabam se tornando novos ramos — todos da mesma árvore. Interconectados e (co)evoluindo.

Ao abrir caminhos, novos movimentos surgem, tanto por corpes motivadas pelo prazer em descobrir novos acessos, quanto por corpes motivadas pela aversão/resistência à repetição da tradição e/ou reprodução de opressões. **Subverter** é um impulso presente nas práticas de improvisação que, ao ampliar as percepções — sobre si e sobre o mundo ao redor — despertam, fortalecem, sensibilizam e instigam artistas a se movimentarem em/por outras perspectivas. Como propõem Mundim, Meyer e Weber

Fazer arte talvez represente realmente o momento da desorganização, da desarrumação, do incômodo, não percebida de modo negativo, mas positivo. É olhar e sentir o mundo de vários ângulos, de vários modos. É deixar o vento farfalhar ideias e ações para que novas proposições tomem lugar a partir dessas memórias, se construindo e reconstruindo. É a busca de reconfigurações por meio de um contato poético com a vida, de maneira tão prática quanto subjetiva. É enxergar o padrão de modo crítico ou, até mesmo, subvertê-lo. (Mundim, Meyer e Weber, 2013, p. s/n)

Buscar reconfigurações através de uma abordagem poética do movimento, ao desafiar padrões de maneira crítica e criativa, promove uma atitude aberta e inovadora diante da vida. Na música, Lipsitz (2014) denuncia o caráter disruptivo da improvisação na história do blues e do jazz, quando, inspirado na bibliografia de Johnny Otis, compartilha a importância desse movimento que fortaleceu a luta da comunidade negra norte-americana, impulsionando novos caminhos para maior visibilidade, expressão e respeito. Diz ele:

A improvisação afro-diaspórica é uma arte de interrupção. Ensina os performers a se prepararem para a ruptura e a responderem a ela. Não é simplesmente uma prática estética, mas sim um imperativo epistemológico e ontológico. A improvisação implica modos distintos de saber e modos de ser. *Ela emerge de espaços insubordinados e cria temporalidades emancipatórias.* Tocar música improvisada permitiu a Otis discernir múltiplos futuros latentes dentro do presente restrito de maneiras secretas e poderosas (Lipsitz, 2014, p. 10, grifo meu)¹⁰.

Apesar do recorte específico, o autor engloba a potencialidade da prática e ressalta suas origens em contextos não conformistas, o que evidencia momentos de autonomia e de independência. Por ser uma prática que cria experiências ou instantes de liberdade e que desobriga as pessoas de suas restrições usuais, a improvisação em arte oferece uma sensação única de autenticidade e inovação.

Segundo o autor e de acordo com ele, tal prática acentua modos distintos de saber e ser. Nascendo da espontaneidade do indivíduo em conexão com o mundo ao redor — suas vivências —, a improvisação em artes expõe, para além do conhecimento adquirido, sabedorias — individualizações que, impregnadas das experiências, modificam-se no caminho, enquanto se faz. Como microfraturas corporais, as transformações rompem tecidos, sistemas e tradições.

Nas danças, uma das modalidades que também irrompe dentro dos conflitos sociais são as Dança Urbanas, em que os diferentes contextos culturais, somados aos distintos ritmos musicais, tornaram-se inspirações para novas formas de se comunicar,

¹⁰ Tradução minha.

dançar e viver. A princípio, tinha um aspecto improvisacional forte, que transformava cada corpe-movimento na voz de toda uma comunidade que lutava por justiça, respeito, direitos e alegrias — dá-se para ver a história impregnada no *feeling* que cada estilo carrega.

O movimento partia sempre de alguém que ansiava comunicar com honestidade suas vontades e revoltas, antes mesmo de dar nome aos passos. Pessoas se juntavam em comunidades para compartilhar humanidades — celebrar, conectar e revolucionar. Com o tempo, um a um, os estilos foram se organizando em “*steps*”, desenvolvendo suas próprias técnicas.

Multiplicada a partir de improvisações, as Danças Urbanas hoje se segmentam em muitos estilos e não cabe aqui mergulhar nos detalhes deles, mas vale ressaltar que esse movimento é novo, pois ganhou potência em meados de 1970 e, já sob a influência da *internet*, popularizou-se absurdamente rápido (Guimarães, 2010). Hoje, ainda carrega a improvisação como um elemento fundamental para suas movimentações, no entanto, esse aspecto não se faz tão presente nos métodos de ensino. Na maioria das vezes, focados em coreografias, os corpos aprendem e reproduzem os passos e reservam a improvisação para as “*Jams*” e para as famosas batalhas — tema amplo que mereceria uma dissertação inteira para si.

Segundo Salvador e Oliveira (2013), o próprio Balé Clássico em sua origem uma ramificação dos balés de corte no século XV, o ato de improvisar, apesar de estar presente no início, gradualmente foi perdendo espaço e posteriormente, com realidades completamente opostas às danças urbanas, foi sistematizada em movimentos matrizes, que hoje reconhecemos como as técnicas do Balé Clássico (tal modalidade que ainda hoje carrega consigo muitas representações do seu tempo). Enrijecida por códigos de movimentos e de conduta, a espontaneidade foi se distanciando dos corpos dançantes dessa modalidade.

Segundo as autoras, da inquietude de corpos que não queriam se deixar totalmente adestrados, conduzidos pela corrente expressionista, surge a Dança moderna — um movimento que, por contrariar a lógica do balé, tendia a valorizar mais o indivíduo enquanto artista e a devolver, em certa medida, liberdade de movimento, de modo a dar espaço à experimentação. Assim, no início do século XX, em diversas localidades, surgiram figuras significativas para a dança moderna, como Isadora Duncan, Rudolf Laban, Martha Graham, Merce Cunningham, Klauss Vianna, entre outros.

Esses coreógrafos e pesquisadores do movimento buscavam abordagens expressivas e humanizadas na dança, isto é, experimentavam movimentos mais alinhados com o que, talvez, possamos chamar de naturalidade do corpo e rompiam com as convenções rígidas do balé clássico e de seus métodos tradicionais de reprodução (Salvador; Oliveira, 2013).

Para além de transpor as estruturas clássicas, tais artistas transgressores (cada um em sua época e lugar) parecem fundamentar suas pesquisas sobre *e corpe-em-movimento*, ao desenvolver técnicas de investigação e inaugurar conhecimentos fundamentais para os artistas atuais. Por meio de suas práticas experimentais, métodos se formaram e, apesar de possuírem estruturas definidas, incorporavam a improvisação como um processo para somar conhecimento e de expressar suas individualidades.

O sistema Laban/Bartenieff é um exemplo de metodologia fundamentada na experimentação em dança, especialmente na improvisação. Em suas pesquisas, observa-se formas híbridas de se movimentarem, com a atenção plena nos gestos-dançados e a sistematização de conteúdo. Assim, suas pesquisas inauguram o início de novas formas de pensar-dançar: dança livre, movimento livre, movimento consciente, dança espontânea, dança experimental, dança contemporânea (Fernandes, 2006).

Tais técnicas nascem sob influência não somente de corpes que buscavam desenvolver suas danças, mas também indivíduos que buscavam *muDanças* — pessoais, culturais e políticas. Houve ali a busca por uma dança que fosse mais inclusiva e representativa das questões sociais e que permitisse uma maior diversidade de corpes, identidades e perspectivas culturais. A arte contemporânea, em si, é um campo em constante atualização, no qual os artistas exploram movimentos, conceitos e temáticas que refletem os desafios correntes da sociedade, a fim de buscar atuar na transformação — pessoal, cultural e política.

No *fragmento Líquido*, abordamos aspectos da dança contemporânea, sob influência das perspectivas Somáticas. O intuito em iniciar o assunto aqui neste fragmento é de ressaltar que suas dinâmicas de pesquisas e práticas expandiram as possibilidades para que a improvisação em dança fosse percebida como ferramenta para investigação de movimento, método de criação nos processos criativos e composição cênica (Miller, 2021).

Independente de tais formas de utilização da improvisação ou das modalidades de danças que a incorporam em suas práticas e produtos cênicos, fica evidente que

Os saberes construídos e cultivados por improvisadoras e improvisadores correspondem aos seus afetos, contextos e parcerias que interferem diretamente na invenção de suas poéticas. Do mesmo modo, o saber-improvisação se faz em processo e pede a abertura para constantes transformações. Ele envolve estabilizações, brechas e suspensões, tanto das certezas como das incertezas. Assim como as continuidades, as rupturas e estrias também são relevantes (Pimenta, 2022, p. 77).

A autora ressalta a natureza dinâmica e fluida do saber-improvisação, bem como enfatiza a continuidade do trabalho como um processo intrínseco à somatização e ao enriquecimento constante da prática, e essa última é completamente entrelaçada à experiência pessoal da artista, sua trajetória bem como as suas atualizações.

3.3 INFLUENCIANDO

Muitos artistas deram continuidade aos processos de experimentação em dança ao fundamentarem seus trabalhos parcial ou totalmente na improvisação. Cunningham, Ana Halprin, Erik Hawkins e outros continuaram a desenvolver dinâmicas de movimentos, na busca por desvendar as possibilidades do corpo e por desenvolver pesquisas pessoais criativas.

Por meio de suas investigações, a improvisação passou a facilitar a interação entre as subjetividades individuais, o que promoveu a integração entre o espectador e o processo de criação da obra. Tornar o processo visível ao público dessa forma, inaugurou abordagens inventivas no praticar-pensar dança (Salvador; Oliveira, 2013).

Steve Paxton é um artista relevante nesse processo, “a quem é creditada a criação de uma importante Técnica de Dança – o Contato e Improvisação” (Salvador; Oliveira, 2013, p. 30). Ao lado de outros artistas¹¹, Paxton foi um dos fundadores do *Judson Church Group* — coletivo de pesquisa e experimentação que revolucionou a dança na década de 60, em Nova Iorque. O grupo era composto por artistas que se reuniam com frequência, em busca de criar coletivamente “circunstâncias mais flexíveis de atuação cênica que possibilitassem esse caráter experimental” (Salvador; Oliveira, 2013, p. 27), de modo a redefinir os tipos de movimentos que poderiam ser considerados dança.

O coletivo teve uma influência significativa em todas as áreas artísticas na segunda metade do século XX, pois desenvolveu uma visão diferente sobre os

¹¹ Alguns participantes do *Judson Group*: Trisha Brown, Lucinda Childs, Philip Corner, Bill Dixon, Judith Dunn, David Gordon, Alex Hay, Deborah Hay, Fred Herko, Robert Morris, Steve Paxton, Rudy Perez, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Elaine Summers.

movimentos ordinários e comuns, transformando-os também em dança durante suas práticas coletivas e autênticas exposições artísticas. A igreja se tornou um centro artístico de subversão política, em que artistas (de diferentes modalidades de artes) pesquisavam formas inovadoras de se movimentar e apresentar publicamente, nas famosas “*Live Performances*” (performances vivas), conforme mencionou *Simone Forti* durante uma entrevista, na plataforma digital Youtube, no canal Museu de Arte Moderna – MoMa¹².

Para mim, falar sobre esse espaço (*Judson Church*) é especialmente significativo, pois, durante meu tempo vivendo em Nova Iorque, tive a oportunidade de visitar esse local várias vezes, inclusive para conduzir uma aula em uma ocasião específica. Ainda hoje, *Judson Church* é palco do evento chamado “*Ecstatic Dance*”, no qual indivíduos se reúnem para dança livremente.

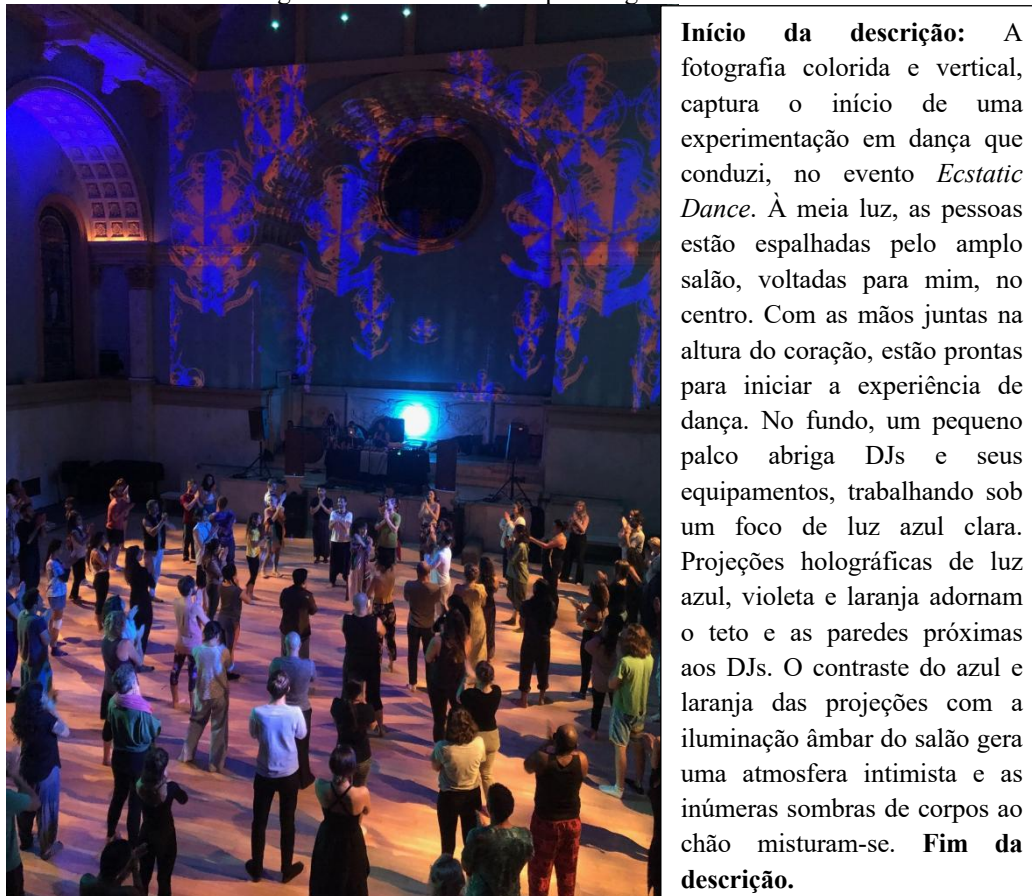
A experiência é única: todas as terças-feiras, sem falta, inicia-se com uma hora de alongamento e aquecimento conduzida por diferentes profissionais, seguida de três horas de exploração e dança totalmente desimpedida, desinibida, livre. Cerca de 400 pessoas, orientadas por DJs, embarcam juntas nessa jornada dançante. O evento também inclui intervenções vibrantes de tambores, que invadem o centro do salão em momentos específicos.

O que me chama a atenção nesse lugar — que faço questão de chamar de mágico — é a organização que os artistas desenvolvem para manter a harmonia da prática, sempre cultivando o respeito, o cuidado e a liberdade.

Ali, é proibido o consumo de bebidas alcoólicas e de substâncias ilícitas e, desde o começo, orientam a evitar conversas paralelas na pista de dança e a respeitar os limites pessoais de cada pessoa ali presente durante toda a experiência. Outro aspecto que me salta aos olhos é a completa inexistência de julgamentos — ninguém está ali para olhar, apontar ou julgar, mas, sim, para compartilhar movimento. Participar é lindo e libertador.

¹² Ver: JUDSON Dance Theater: The Work Is Never Done | MoMA LIVE. Publicado pelo canal The Museum of Modern Art. Nova Iorque, 12 set. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sVoKGowME8Q>. Acesso em: 9 abr. 2024.

Figura 1 — Foto durante a prática guiada.



Início da descrição: A fotografia colorida e vertical, captura o início de uma experimentação em dança que conduzi, no evento *Ecstatic Dance*. À meia luz, as pessoas estão espalhadas pelo amplo salão, voltadas para mim, no centro. Com as mãos juntas na altura do coração, estão prontas para iniciar a experiência de dança. No fundo, um pequeno palco abriga DJs e seus equipamentos, trabalhando sob um foco de luz azul clara. Projeções holográficas de luz azul, violeta e laranja adornam o teto e as paredes próximas aos DJs. O contraste do azul e laranja das projeções com a iluminação âmbar do salão gera uma atmosfera intimista e as inúmeras sombras de corpos ao chão misturam-se. **Fim da descrição.**

Foto: Lunna Gomes (8 out. 2019).

Percebo que a integração de experiências como essa, na *Judson Church*, foi um estímulo importante no processo de criação que inspirou esta pesquisa. Deslumbrada por aquele universo, eu participava da “*ecstatic dance*” sempre que podia (enquanto morei em Nova Iorque). Experimentar dança, ali, naquele mar de influências, foi um gatilho de transformação que, aos poucos, libertou em mim imanências¹³ — **dançando pensamentos e pensando movimentos.**

Eu estava ali, onde muitos processos revolucionários na dança nasceram e não sabia. Hoje, ao descrever essa vivência e estudar os acontecimentos anteriores, as peças se encaixam. Completas INFLUÊNCIAS que, agregadas no caminho, transformam as formas de dançar e existir.

¹³ Assunto abordado por Platão, recorrente no “Plano de imanência” de Deleuze e que reverbera no trabalho de muitos teóricos da dança.

Figura 2 — Foto durante a prática livre e que, poeticamente, traduz toda a energia circulando o lugar.



Início da descrição: Esta imagem horizontal mostra o mesmo ambiente descrito na Figura 1: o amplo salão da igreja durante a prática de dança no evento. A iluminação predominante agora é azul. No centro do salão, o movimento das pessoas cria um efeito borrado na foto, como se elas estivessem se misturando. É possível perceber através do borrão as pessoas juntas, de mãos dadas, seguindo um fluxo circular. A atmosfera sugere uma sensação de unidade e comunhão, com os participantes envolvidos em uma experiência coletiva de dança e conexão. **Fim**

Fonte: Lunna Gomes (8 de out. 2019).

Nesse mesmo período da vida, enquanto explorava minha trajetória como artista independente, tive o privilégio de conhecer a pesquisadora, coreógrafa e professora Sidra Bell (NYC)¹⁴ — artista contemporânea que se destaca por seu trabalho disruptivo com a dança contemporânea, a qual chama de *Contemporary Systems – an interior & material approach to movement* (Sistemas Contemporâneos – uma abordagem material e interior para o movimento). Sua metodologia incentiva o pensamento provocativo e crítico concentrado nos assuntos sobre corpe, improvisação e performance.

Sidra realiza duas vezes por ano o MODULE (*Movement Observed During Unique Laboratory Experiments – Movimento observado durante experimentos únicos de laboratório*)¹⁵. MODULE é um espaço para pesquisa imersiva de 42 horas, em que artistas profissionais participam por uma semana da cultura de improvisação que Sidra

¹⁴ Ver: BELL, Sidra. ART DIRECTOR | sidrabelldancenyc. Sidra Bell Dance New York, Nova Iorque, [2011-2017]. Disponível em: <https://www.sidrabelldancenyc.org/artdirector>. Acesso em: 9 abr. 2024.

¹⁵ Ver: BELL, Sidra. MODULE. Sidra Bell Dance New York, Nova Iorque, [20--]. Disponível em: <https://www.sidrabelldancenyc.org/module>. Acesso em: 9 abr. 2024.

cultiva como momentos não competitivos, voltados para investigação de movimento e experimentação.

Ter participado duas vezes dessa imersão foi um divisor de águas na minha prática e pesquisa de movimento. Durante as seis horas diárias de laboratório, Sidra usa a voz¹⁶, o toque e o próprio movimento para conduzir artistas em movimento, no espaço que, atentos, embarcam juntas em uma jornada-experiência, na qual a intenção não está em mostrar um determinado repertório técnico, mas experimentar conceitos, estéticas, conexões, padrões e ações através do movimento. Durante a prática, disparos verbais (comandos-convites) impulsionam a criação instantânea da comoção e das tomadas de decisões (pessoais e coletivas) de movimento.

É como adentrar um labirinto de verdades e se ver em espelhos. Histórias começam a aparecer de acordo com as conexões que naturalmente acontecem entre corpos. Sidra observa, interfere, influencia e faz as colagens das cenas e sempre relembra a importância em pesquisar “*the self*” (a si mesma) e de se relacionar com o que faz sentido naquele momento, que pode ser com tudo e todes no espaço, inclusive com nada nem ninguém¹⁷.

As sincronicidades das perguntas/afirmações de Sidra me davam a sensação de que muitas histórias que aconteciam naquela cena de improvisação eram minhas próprias narrativas e, naquele espelho, em auto-observação, as minhas escolhas refletiam algo sobre mim. O último dia do MODULE, ainda guiado por Sidra, é sempre aberto a espectadores e, ali, criamos, em tempo real, um espetáculo de individualidades que se interconectam, confluem e, muitas vezes, se desestabilizam — colisões que geram mudanças.

Lembro-me de sair daquele espaço enxergando o mundo ao redor como um grande laboratório de pesquisa, ainda reverberando movimento. Ao caminhar na rua, pegar metrô, chegar em casa, abrir a porta, cozinhar, limpar o chão, trocar de roupa... tudo se tornara pesquisa de/em movimento. Dando continuidade ao trabalho de Sidra, estava minha própria voz-interna, que questionava, sugeria, conduzia minhas escolhas, sensibilidades e perspectivas.

¹⁶ Na condução de processos experimentais na dança contemporânea é muito comum os coreógrafos, professores, artistas, utilizarem a voz (palavras chaves, imagens, textos) como ferramenta para propor movimentos.

¹⁷ Ver: BELL, Sidra. MODULE. Sidra Bell Dance New York, Nova Iorque, [20--]. [Vídeo]. Disponível em: <https://www.sidrabelldance.org/module?pgid=jl8jjjgs-95a5f740-b89d-4297-bc97-df5c789c9778>. Acesso em: 9 abr. 2024.

Figura 3 — MODULE.



Início da descrição: A foto colorida e horizontal retrata o recorte de uma sala de dança com paredes brancas e chão com linóleo de cor cinza, onde bailarines participam do MODULE. Ao fundo, 4 bailarines se encostam na parede, sentados ombro a ombro, assistindo outros 5 bailarines improvisarem: de um lado, dois deles em um abraço emotivo e intenso. Ao centro, um bailarino em pé, com as mãos juntas para trás, segurando as mãos de 2 bailarines deitados no chão, ao redor dele. Todos estão com roupas com tons pastéis, ou preto/branco/cinza, assim como a parede e chão, contrastando com a movimentação intensa dançada.

Fim da descrição.

Fonte: Alice Chacon

Inspirada pelo trabalho, eu não só buscava o domínio do movimento durante as práticas em dança, mas também durante os gestos cotidianos, mundanos — dançando a cada movimento, lavando pratos, varrendo a casa etc. Prossegui com a experimentação de liquidificar os movimentos dançados aos movimentos cotidianos, a fim de desvendar métodos fluidos pessoais de investigação — uma vivência **nada** diferente do que chamamos de arte contemporânea.

No entanto, um pouco singular, pois, ao invés de levar os movimentos cotidianos para o palco, trazia-se os movimentos dançados para dentro de casa. Esse diálogo entre as nuances de movimentos gerou repercussões significativas no desenvolvimento da produção artística independente “*Humani*”.

E, por falar em diálogos, desses que tocam e geram movimento, faço questão de compartilhar também um outro encontro especial, dessa vez, com a artista Anitta Nouryeh, maquiadora e fotógrafa norte-americana que, com seus pinceis, experimenta cores, texturas e pele. Anitta convida artistas da dança na cidade de Nova Iorque para

experimentações do *body paint* (pinturas corporais) e, logo em seguida, fotografa a obra de arte em movimento. Eu tive a sorte de ser sua corpa-tela por duas vezes.

O processo é longo. Há, antes de tudo, o diálogo. Não nos conhecíamos anteriormente, então nos sentamos, tomamos um chá e conversamos. Para ela, era importante ouvir a minha história — de onde vim e como estava a minha vida naquele momento e, então, compartilhou também um pouco de si. Achei intrigante a necessidade dessa conexão para criarmos juntas. A pintura seria na corpa inteira, então me despi. Durante a pintura, o silêncio. Eu precisava me manter estável em certas posições para que ela pudesse criar e, apesar disso, em todo o tempo ela reforçava que qualquer “pequeno movimento” que surgir era bem-vindo. Ela queria as influências, o retorno. A troca.

Com suavidade e confiança, projetava sua arte ao delinear contornos em respostas à tridimensionalidade da corpa. Em estado de improvisação, percorria caminhos espontâneos com suas cores, sem planejamento ou preocupação, aceitando influências externas que apareciam durante o processo. Esse aspecto do processo deu vida ao desenho. A cada respiração ou micro movimento, novas linhas insurgiam.

Figura 4 — Fotografia e body-paint por Anitta Nouryeh, corpa de Lunna Gomes.



Início da descrição: A foto colorida e horizontal é resultado do ensaio fotográfico após uma sessão de *Body Paint*. Apresenta um fundo branco levemente marcado por impressões pretas de mãos e dedos. No centro, destaca-se o recorte artístico da exposição da corpa pintada, onde esta se transforma em corpa-tela. A artista, virada de costas, está nua, mostrando do tórax, bunda e coxas, com seu corpo inteiramente pintado. Linhas circulares pretas desenhavam contornos, enquanto tons de vermelho, amarelo, verde e branco preenchem o movimento. Não há nenhuma parte de sua pele exposta, ou seja - a artista veste a arte ou se torna a própria obra. **Fim da descrição.**

Fonte: Anitta Nouryeh (NYC, 2019)

Ao som de violoncelo, Anitta tracejava rios para que as cores pudessem escorrer sobre a pele. Minha corpa-tela, em repouso e alto nível de atenção, sentia toda a extensão do toque em movimento — do lado de fora da pele, alcançando camadas mais internas —, como um carinho nos ossos. Eu, imóvel, senti ela dançar com a arte dela.

Foi interessante como o toque na pele nua, com deslocamento, direção, densidade e textura, despertou diferentes sensações. Depois de uma hora vestindo tais cores, dancei e, a pedido de Anitta, colori a parede de seu apartamento, dançando. Enquanto ela fotografava, libertei movimentos repletos de impressões que ainda reverberavam, sentia latente a repercussão da pausa, do toque, da textura, da temperatura, do pincel que escorria na pele, do violoncelo, das conversas trocadas anteriormente. Estava tudo ali, vibrando em meus poros.

Figura 5 — Fotografia e body-paint por Anitta Nouryeh, corpa de Lunna Gomes.



Início da descrição: A foto horizontal é resultado do mesmo ensaio fotográfico após o *Body Paint*. Apresenta um fundo de parede branca com pinturas abstratas de diversas texturas. Destaca-se um grande círculo azul, preenchido com desenhos-rabiscos abstratos amarelos, vermelhos e verdes, ocupando todo o quadro da foto. À frente e no meio, está a corpa-tela, nua, virada para a esquerda com as costas arqueadas e a cabeça totalmente para trás (fazendo um cambré). O braço da frente está relaxado para baixo e o outro, com o cotovelo dobrado apontado para cima. A mão direita, pintada de vermelho, toca gentilmente a garganta. Na corpa-tela há diferentes texturas de desenho: na parte de trás, os traços das cores preta, vermelha, amarela e branca fluem de forma suave e circular, enquanto na frente há riscos e linhas das cores azul, preta e branca. A composição da parede e da corpa-tela é caótica e encontra harmonia nas cores. **Fim**

Fontet: Anitta Nouryeh (NYC, 2019)

Lembro-me de lhe perguntar durante o processo: como você sabe para onde ir? Ela respondeu: *I don't know, your body tells me* (eu não sei, sua corpa me conta). Eu a conduzia? Achei que ela estava me conduzindo. Me parece, então, que compartilhamos condução e resposta — ao confluir, coexistir, adaptar, experimentar. Estávamos receptivas tanto para nossa própria escuta quanto para a da outra, colaborando na criação de subjetividades. Sem planos, confiamos na arte abstrata e efêmera que teve a profundidade de seu processo apenas registrada através da fotografia.

Durante a experiência, tive a sensação de metamorfosear ao fazer aquela arte. Senti movimento de forças me atualizando, de dentro para fora e vice-versa, agitando moléculas, manifestando novas formas existir no mundo, com percepções expandidas, trazendo novos conhecimentos, pois, como confirma Katz (1994, p. 68): “A percepção é a porta de entrada do conhecimento”.

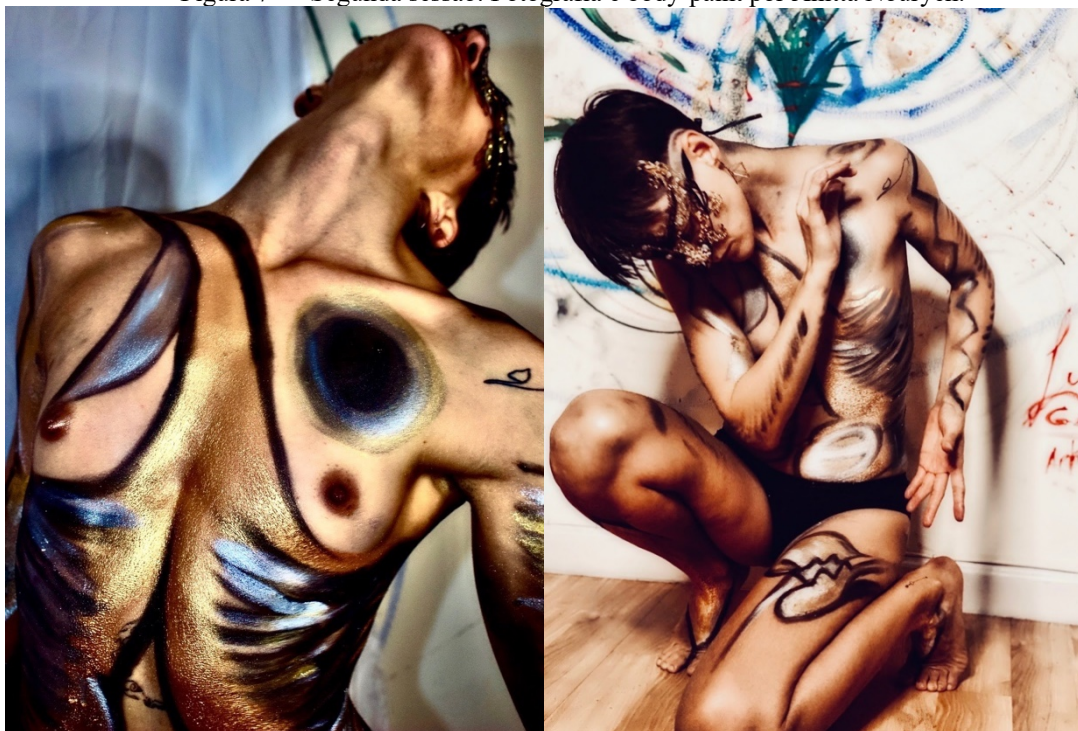
Figura 6 — Primeira sessão: Fotografia e *body-paint* por Anitta Nouryeh.



Início da descrição: A figura 6 é uma composição do mesmo ensaio fotográfico. Composta por três fotos verticais (uma ao lado da outra) com o mesmo fundo e desenhos corporais descritos na figura 5. Nas fotos, a artista se encontra centralizada, nua, em pé, virada para frente, com o recorte que mostra da cintura para cima, em três diferentes posições.

1. Posição: Corpa virada para frente, posicionada no canto direito da imagem com os braços dobrados e os cotovelos colados ao corpo, cobrindo os seios. Uma mão faz o sinal de silêncio com o dedo indicador na boca, enquanto a outra mão a segura firmemente. Os olhos estão fechados e o tônus muscular sugere insatisfação.
2. Posição: Centralizada na imagem, a corpa está levemente inclinada para frente, a cabeça levemente inclinada para cima. O braço direito está relaxado para baixo e o braço esquerdo dobrado com a mão na garganta. A tensão na mão sugere que a artista está se arranhando, como se quisesse abrir e falar tudo o que está ali entalado.
3. Posição: Centralizada na imagem, a artista está de frente, com o rosto totalmente virado para o lado direito, o braço direito está dobrado apontado para a esquerda, formando um ângulo de 90 graus entre o antebraço e o braço. O outro braço está estendido para o lado esquerdo da foto e aparece no quadro da foto apenas até o cotovelo. **Fim da descrição.**

Figura 7 — Segunda sessão: Fotografia e body-paint por Anitta Nouryeh.



Início da descrição: A Figura 7 consiste em duas fotos coloridas e verticais dispostas lado a lado, capturadas durante o ensaio fotográfico após a segunda sessão de Body Paint.

1 – A foto é um recorte que mostra da metade da barriga até a cabeça, com os braços fora do enquadramento. A artista está centralizada na imagem, de frente, com o tórax exposto, aberto e a cabeça inclinada para trás em cambré. A arte na corpa-tela é caracterizada por linhas densas pretas e brancas, contornadas por dourado, conferindo à figura um aspecto de ouro. Destacam-se um grande círculo preto acima do seio direito e linhas desenhadas como se fossem costelas à mostra. Na foto, os seios estão aparentes.

2 – Posicionada no centro da foto, a artista está agachada com joelho direito apontando para cima e joelho esquerdo tocando o chão. Contraída para frente, e levemente rotacionada para esquerda com a cabeça relaxada, cedendo ao peso da gravidade. O cotovelo direito está ao lado, dobrado em direção à parede e o braço esquerdo dobrado à frente da corpa, com a mão tocando o ombro oposto, como se tapasse os seios. **Fim da descrição.**

Fonte: Anitta Nouryeh. Nova Iorque, 2019.

Entender a improvisação em dança como processo de composição em tempo real pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e ao mesmo tempo escuta, generosidade e altruísmo. É expor o corpo para que ele exponha discussões políticas, sociais e culturais. É bater, rebater, debater, reagir, sentir, inserir, descobrir, contar, falar, explorar. É *experienciar*. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. É perguntar-se constantemente e buscar respostas tão reflexas quanto conscientes. É ser imediato e, portanto, emergente sem ser urgente, pois pressupõe escuta e espera. É fazer pensando e pensar fazendo. É causar cruzamentos, entrecruzamentos, atravessamentos. É encontrar o precipício a cada movimento. Suar frio, suar quente, suar, suar. Laborar. É decidir constantemente entre a espera, a queda e a suspensão. É o espaço de congregar as diferenças em diálogo. É o espaço das microrupturas como

microrevoluções. É abraçar-se em memórias, vestígios, ressonâncias e mutações (Mundim; Meyer; Weber, 2013).

Embora as autoras estejam referenciando uma forma específica de se trabalhar a improvisação em dança (a composição em tempo real), peço licença para que a profundidade de suas palavras possa se expandir, de maneira a englobar toda forma de experimentação em dança e, quiçá, até mesmo a experiência de viver a vida.

3.4 EXPERIMENTANDO

Uma pausa, por favor! Cansada de ficar sentada e focada nas palavras que necessito encontrar, nas referências tão necessárias e no pensar analítico da prática como pesquisa, me levantei e Dancei. Momentos como esse se repetiram inúmeras vezes durante a escrita desta dissertação, de forma não linear. Conforme as práticas foram metamorfoseando, busquei sintetizar e incorporar ao texto as minhas impressões de cada momento, como uma colagem de palavras que considero importantes.

Momentos de experimentar: começo respirando profundo.

a respiração tem a qualidade de ser transitória. Respirar é estar em relação com o meio. É um caminho para a percepção viva do corpo como território mutante. O fluxo do ar embala as trocas inevitáveis, ele reafirma a porosidade, anuncia um corpomundo no qual as fronteiras são temporárias e incertas (Abrão, 2022, p. 50).

Com atenção, procuro encontrar todas as articulações, ao perceber, aos poucos, os pontos de tensões, as barreiras em que o movimento estanca. Então, os dissolvo com **paz e ciência**. Sem pressa, procuro alargar o espaço, ao expandir vetores em oposição e dilatar o fluxo entre expansão-relaxamento-contração-relaxamento.

Abro os dedos dos pés para expandir a conexão com o chão e aterrar, no sentido de entregar-me a gravidade. Com os joelhos destravados, recebo o chão se entregando de volta para mim. Vetores opostos convergem e divergem ao mesmo tempo — em equilíbrio. Nos pés, enraizar e, na cabeça, flutuar, como no corpo instalado de Renata de Lima Silva (Kabilaewatala). A viagem do ar pelo corpo, bem como com as inquietações internas, ativa a musculatura sutilmente, **constantemente**.

A ativação começa de dentro para fora, ao buscar empurrar, sustentar, alongar em alternância cíclica com o suspender, entregar, relaxar. Desprendida da chegada, o próprio trajeto já é estar em algum lugar. Demoradamente, os músculos acordam.

Permaneço disponível com o tempo, para o espaço. Presente. Ali, à mercê do que me afeta. Fechar os olhos geralmente facilita o mergulhar para dentro do sentir. Respirando, sustentando-me atentamente, lembrando a “pequena dança” de Paxton (1978).

A música estimula curvas e retas e brinca com os fluxos de energia entre uma forma e outra, a fim de encontrar aberturas corporais, espaços entre ossos — articulações. Eu, particularmente, **gosto** de dançar com a música — ondas de sensações que viajam na corpa, e vibram. Estímulos substanciais que convidam a movimentar de certas maneiras – uma conexão ritualística. Movimentos, direções, texturas e dinâmicas nascem junto com as variações musicais, como se cada elemento sonoro apresentasse uma nova proposta à trajetória percorrida pelo movimento. Nas diferentes texturas de sons e músicas, com atenção na base (dedos-tornozelos-joelhos-quadril), gera-me alegria o brincar com os padrões que o ritmo evoca, ora entregando-me às regras, ora desafiando-me a desregrar.

Com pulsação acelerada e a musculatura quente, pesquisei diversas qualidades de movimento, à procura de acessar meu acervo de gestos, bem como as memórias corporais das modalidades de dança que já vivenciei — ali armazenadas. Geralmente, as primeiras impressões que aparecem organicamente são acessos motores mais recentes ou que pratiquei por mais tempo, como elementos de dança contemporânea, danças urbanas, zouk, *housedance*, *dancehall*, balé. No decorrer da prática, surgem também memórias mais antigas e distantes como elementos de karatê, capoeira, basquete, futebol, vôlei, patins, natação.

Em alguns momentos também aparecem alguns gestos que, desprendidos de seus símbolos cotidianos, são ressignificados. Uma dança liquidificada, tudo ali gira em um espiral, como um furacão de informações, (de)codificando-se e conectando para expressar um momento de co-moção e entrega. Por co-moção, entendemos “emoção interrelacional em movimento, forma e significado intimamente entrelaçados” (Fernandes, 2006, p. 350).

Em praticamente todos os trabalhos corporais que experimentei na vida, a grande maioria incorpora aspectos que me parecem fundamentais como: respiração, concentração, alongamento, aquecimento, articulação, tônus muscular, relaxamento, equilíbrio, musicalidade, ritmo e qualidade de movimento. Percebo tais fundamentos como pontos de intersecção em que o movimento se desdobra e através do qual experimento liquidificar competências técnicas corporais adquiridas ao longo da vida.

Somando-as, me convido a dançar: esticar, contrair, espiralar, levitar, aterrar, acelerar, pausar, cair, sustentar, desequilibrar, suar, inventar e...

Durante tal experimentação, sinto que posso entrar por qualquer porta em mim-corpa, como se eu fosse atravessada por cada movimento e esses, gradualmente, fossem me destravando, libertando, abrindo. Sinto a música vibrando nos meus líquidos e disparando nervos. Eu sinto – com atenção. As sinapses acontecem de acordo com a fluência das próprias necessidades e desejos – alongamento, contração, articulação. Desarticulando-me.

O tempo é importante. Ali, imersa em um recorte de momento, consagrado e separado para **estar-em-dança**, longe de interrupções ou preocupações, encontro passos que são mergulhos profundos. Parece que quanto mais tempo permaneço com o movimento, em experimentação, mais possibilidades se revelam, ao desafogar e desvendar pensamentos-emoções-movimentos. Permanecer na atmosfera, demorar-se.

Esta é a primeira contenção/proposta que estabeleço durante um treino: separar um tempo determinado para praticar, permanecer disponível tanto para a expressão quanto para o silêncio, atenta às variáveis: a textura do chão, os detalhes do local, os acontecimentos anteriores, as cores ao redor, a roupa vestida, o clima do dia, o estado físico, os desejos e motivações daquele instante, as músicas (escolhidas ou aleatórias). Enfim, são incontáveis variáveis que afetam a sinergia da improvisação durante a prática.

Para além de ossos, musculaturas e articulações, busco praticar também movimentar o foco de atenção (consciência) que, em fluxo contínuo, ilumina e ressalta diferentes disparos nas sensações, de maneira a filtrar, a gosto, os afetos daquele momento. Cada afeto gera uma reação: emoções, pensamentos e também o vazio, que escorrem através do movimento (micro ou macro).

“Gastar” tempo nesse fluxo interno-externo gera um processo hipnótico de rendição e vulnerabilidades, às vezes, até mesmo de desarmonia. Ora tensionando, ora desistindo. As vezes desaguando, outras explodindo e gritando. Às vezes, em silêncio. Escapando-me. “Escapar a si próprio é abrir-se a um movimento impossível de deter que vai deixar passar conteúdos inconscientes” (Gil, 2005, p. 104). Potentes movimentos.

O calor que vibra é êxtase. Na agitação, consigo me perder e, “ficar perdido é possivelmente o primeiro passo para encontrar novos sistemas. Encontrar partes de novos sistemas pode ser uma recompensa por ficar perdido” (Paxton, 1987, p. 129).

Nesse processo, quando muito perdida, o desequilíbrio vira um novo passo, uma possibilidade de observar novos limites, uma oportunidade de perceber a estrutura e reestruturar.

Em ápices como esses, a respiração me volta ao equilíbrio, desacelerando o fazer. Equilíbrio no sentido de encontrar um ponto-zero, um recomeço, uma “paragem do movimento”, de fora, porque ali dentro do silêncio o sangue pulsa ainda agitado. Na pausa **muitos** movimentos acontecem (Abrão, 2022).

Entre movimentos e pausas, percebo os cíclicos colapsos emocionais e/ou corporais e, aliviando meus próprios julgamentos, retorno a atenção às minhas bases. Me (re)estabilizo, pauso, respiro, bebo água — tudo é parte do processo de integração da corpa em movimento. Recomeço lentamente, aterrando-suspendendo, e então me entrego à próxima onda de comoção.

Sim, precisamos do chão para perceber o quanto ainda podemos expandir. Então, a partir da base, desdobram-se as técnicas de movimento, que procuram quebrar o *loop*¹⁸ criativamente e liberar energia, abrir espaço, aliviar, transformar. A força criativa exerce sua influência sobre o corpo, para que o artista seja transformado por meio do processo (McNiff, 1998).

Para mim, a versatilidade da movimentação, a liquefação de fundamentos das diferentes modalidades codificadas em minha corpa amplia a fluência e interferência de corporeidades — diferente de cada modalidade. Essa movimentação híbrida facilita o rompimento dos meus próprios *loops*. A partir dos cruzamentos de informações, desdobram-se novas dinâmicas, até que as fronteiras estejam tão diluídas que as camadas de sobreposições se transformam em pura energia; movimentos sem muita identificação, mas com muita identidade.

Processos como esse, que se configuram investigações pessoais consistentes, continuadas e permeadas por aspectos Somáticos, são treinamentos que preparam *e* corpe para atuar com organicidade, sensibilidade, vivacidade e consciência, em domínio do movimento (Silva, 2016). O estudo atencioso e detalhado sobre *e* corpe, abre os poros para sentir também com atenção de detalhes. Muitas artistas ambientam suas práticas de formas similares. Jussara Miller, por exemplo, compartilha que, em suas práticas de improvisação, busca

¹⁸ O termo se refere a movimentos que se repetem gerando certos padrões.

disponibilizar o corpo que dança, gerando espaços articulares e caminhos de movimentos que vão provocando o corpo em constante diálogo com a força da gravidade, num processo de investigação contínua, reconhecendo o que se faz enquanto se faz. O enfoque não é somente organizar o eixo corporal em relação à gravidade, mas também desestabilizar e desorganizar padrões de movimento e pesquisar os vetores e direções ósseas de inúmeras maneiras, para provocar diversos caminhos de movimento, proporcionando, conseqüentemente, um refinamento da percepção, alijando o movimento pela forma ou o movimento pelo movimento. A improvisação acontece como um processo de escuta e investigação que não separa a técnica da criação (Miller, 2021, p. 42).

A improvisação é um refinamento da percepção. Sem entrar em detalhes sobre a Zona das Percepções de Gil, ou Zona de Turbulência de Ferracini, ou até mesmo sobre o Campo de Forças Deleuziano, porém, consciente de suas influências, me atento ao fato de que o movimento insurgente, espontâneo e experimental intensifica as relações entre corpe e ambiente — em troca contínua. Dessa forma, os afetos e influências, ciclicamente, conduzem o movimento e expansão das percepções e à atualização de si.

Na intersecção dessas atualizações que o movimento provoca, desequilibrar pode ser uma forma de novos equilíbrios e, então, torna-se possível enxergar novos caminhos a partir dos ossos, músculos, nervos, fluidos, pele e tudo o que se é, pensando-dançando novidades. Comportamentos são transitórios e, aceitar que se transforma é se tornar o que se é — presença.

Esse corpo presente possibilita o estado “ao vivo”, ou seja, do corpo vivo, espontânea e atento aos acontecimentos e Sensações do tempo presente é como se pedisse em voz ativa, presente: *Desliguem o piloto automático!* (Miller, 2007, p. 61).

De cada experiência, saio diferente e, nesse caso,

A metamorfose já é uma mudança intensiva na percepção, um excesso que faz jorrar a profundidade deste corpo até a superfície: uma passagem que permite a atualização de forças expressivas que se agitam e que reivindicam sua forma no mundo. Um corpo em arte nos leva a uma mudança real no modo de ver, de perceber e de existir (Gouvêa, 2012, p. 82).

A partir dessas transformações, percepções, intersecções, afetamentos e constantes atualizações, tudo (entre o macro e o micro) acaba se tornando gatilho para a experimentação: o piso, a música, os cheiros, a arquitetura, a roupa do momento, os cheiros do lugar, o que aconteceu antes, as cores, as memórias, quem assiste etc. São interferências — o que cabe a nós, artistas, é se atentar em como nos relacionamos com

elas, ou talvez perceber a profundidade com que já nos relacionamos antes mesmo de tomar consciência e direcionar a atenção.

No curso de minhas experiências pessoais, embasadas na atenção dedicada aos sutis aspectos somáticos, e em estreita relação com as influências que provocam os movimentos corporais, iniciei uma exploração que chamo de “contenções”. Trata-se de uma delimitação previamente estabelecida para a experimentação do movimento dentro de um determinado limiar, que faz uso das oportunidades proporcionadas pelo ambiente circundante.

São posições que instigam o corpo a explorar, de maneira criativa, distintas configurações predefinidas, tais como isolamento das articulações; deslocar-se pelo espaço exclusivamente na meia ponta ou calcanhar (etc.); deslocar-se, com dois, três ou quatro apoios, nos diferentes níveis a explorar; encontrar o equilíbrio em eixos não lineares; experimentar variadas qualidades de movimentos, como deslizantes, em bloco, quebrados, fluidos, rápidos, lentos e isolados; movimentar os braços durante a locomoção, imobilizar os braços enquanto os pés estão em movimento etc.

Ao avançar nessa abordagem particular, eu gosto também de “liquidificar” as dinâmicas e os movimentos gerados pelas contenções em determinados momentos. Em adição, há a possibilidade de liquidificar as próprias contenções, de modo a introduzir, assim, uma camada adicional de experimentação, que diz respeito ao tempo de duração das propostas e das ações.

Propor dinâmicas e brincar despreziosamente com elas, convida-me a ludificar todo o processo de investigação, ao desatar certos automatismos, a fim de dilatar a partitura corporal e expandir as habilidades ao experimentar-se.

A congruência desses processos investigativos individuais, integrados à vivência do *MODULE, Ecstatic Dance* e ao *Body Paint*, somados às experiências passadas com a dança e sob influência de um contexto de vida específico e pessoal, foi, em si, a origem do processo criativo que culminou no espetáculo *Humani*. A princípio, esse processo não foi totalmente consciente, não havia a intenção inicial de criar um espetáculo de dança. No entanto, organicamente, foi se desenvolvendo.

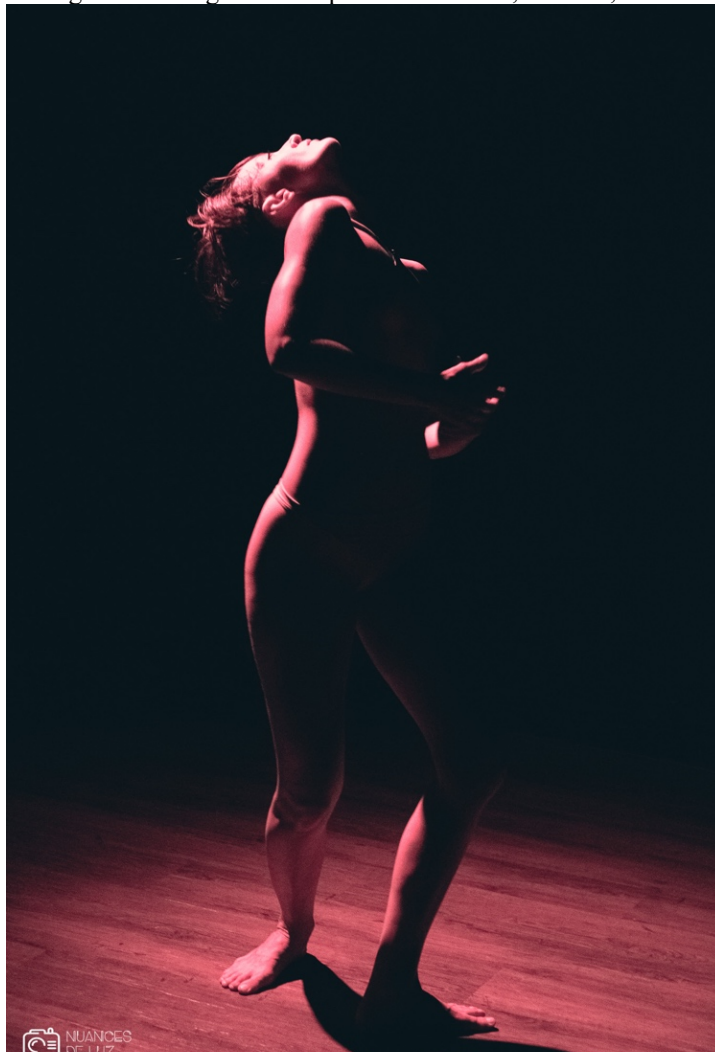
O espetáculo é um resultado artístico do que, em um primeiro momento, compreendi como práticas de improvisação intuitiva a partir do diálogo das minhas experiências em dança e na escuta dos meus desejos e necessidades de movimento. Analisar o *Humani* como foco de um estudo de mestrado gerou a possibilidade de revisitá-lo (e compreendê-lo) a partir de outras abordagens e metodologias, tais como:

práticas somáticas, estudos do domínio do movimento de Laban, fundamentos corporais de Bartenieff, práticas de Klauss Vianna, processos da instalação corporal de Renata de Lima Silva (Kabilaewatala), presença cênica abordado pelo coletivo Lume Teatro, organicidade de Renato Ferracini, Impulsões pessoais de Luciana Lyra e etc.

Embora o conhecimento dessas abordagens não tenha chegado, necessariamente, antes ou durante a concepção do espetáculo, neste momento de reflexão e de amadurecimento intelectual elas me servem, sobretudo, de subsídio teórico e, sem dúvida, convidam-me a (re)dançar Humani.

FRAGMENTO HUMANI

Figura 8 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.



Início da descrição da Figura 8: Fotografia colorida na posição vertical. Foto introdutória do fragmento Humani, onde a personagem da história, ora é *E Ser*, ora *O Ser*, ora *A Ser* e ora *Humani*, é representada pela artista Lunna Gomes, mulher branca, cis, magra, estatura média, tatuada, cabelos lisos abaixo dos ombros, presos atrás da cabeça em meio coque. Na foto, o fundo é escuro e Humani está semi nua, em pé, com o tronco levemente torcido, a perna esquerda está à frente da direita, com os braços flexionados na altura da cintura e iluminada por uma luz tênue vermelha que toca desde sua cabeça até o chão. A essência da natureza na luz: cabeça, rosto, tronco, braços, pés enraizados. O foco é esse e nada mais. **Fim da descrição.**

Foto: Rubens Cerqueira.

Teaser Do Espetáculo¹⁹

¹⁹ Ver: GOMES, Lunna. HUMAN - Lunna Gomes. Publicado por Lunna Gomes. Nova Iorque: 9 mar. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IomC_hRmje4. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

PRELUDIO

Este momento artístico tem a intenção de compartilhar, interagir, mover. Descrevo de forma poética e fragmentada a obra artística contemporânea *Humani*, me atentando aos detalhes e às sensações evocadas, que se ressignificam em palavras. Durante a escrita, acredito que algumas delas ficam pelo caminho, entre as linhas. Simultaneamente, outras comoções começam a preencher os espaços, de modo a transmutar as formas de sentir e perceber o espetáculo.

Mesclada à escrita, estão fotos, memórias, disparos e reflexões pessoais que emergiram no processo que foi relembrar as vivências e transformá-las em novas existências. Vale ressaltar que, junto às descrições de cada cena, estão disponíveis os *links* de acesso às músicas que inspiraram a ebulição de tais movimentos. Caso deseje desfrutar da trilha sonora completa, cuidadosamente editada, ou assistir ao **trabalho cênico completo**²⁰, coloco à disposição o *link*²¹ para a última edição audiovisual (com legendas).

Sinta-se livre para navegar por este fragmento de maneira fluida e multifacetada: assistindo ao audiovisual, imergindo na poesia descritiva, apreciando as melodias das músicas — tudo simultaneamente e/ou de forma não linear. Que a experiência seja livre, permitindo-se mergulhar nas sensações e percepções — e cocriar.

²⁰ A gravação do material audiovisual disponibilizado foi realizada no Festival Internacional Experiência-Ação, Belo Horizonte – 2019.

²¹ Ver: GOMES, Lunna. Human completo - com legendas. Publicado por Lunna Gomes. Belo Horizonte: 2 jun. 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5ZocII5gGSE>. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

4.1 VEM COMIGO?

A proposta é coparticipação: Um convite.

O convite é para se observar, reestruturar-se, experimentar. Procure se colocar em uma posição que seja confortável e respire. Profundamente. Talvez, encontre agora a inspiração mais profunda do dia de hoje. Alongue os espaços entre as vértebras, articulações e órgãos. Organicamente, permita o ar viajar em seu corpo. Como se pulsasse vida ao inspirar e liberasse energia ao expirar. Como se, entre ossos, existissem flutuações.

Imagine-se cercado por natureza: canto de pássaros, árvores, plantas, ar puro. Se te agrada, feche os olhos por um tempo... Respirando, presente com as sensações desencadeadas no momento.

Ao voltar, coloque uma palma da mão contra a outra e deslize-as rapidamente, até que o calor da fricção da pele seja percebido (pura energia cinética). Relaxe os dedos. Quando quente, pare o movimento e pressione uma mão contra outra, a fim de convergir a atenção ao centro das palmas e de respirar novamente profundo. Ao soltar o ar, libere também a pressão entre as mãos. Descanse os braços. Circule os ombros. Coloque os pés no chão e pressione contra a terra. Desbloqueie a mandíbula. Relaxe a língua e os olhos. Ative o centro: umbigo, plexo solar, abdome, plexo sacral, caixa torácica. Sinta, do centro, os vetores que divergem, espalham – ao descer pelas pernas, enraizar os pés e subir pelo pescoço, suspender a cabeça.

E, se sentir vontade, a qualquer momento, levante-se e dance!

HUMANI

Figura 9 — Registro do espetáculo Humani. Brasília, 2019.



Início da descrição da Figura 9: Fotografia colorida na posição horizontal. Fundo escuro. Ao centro da foto, na parte de cima, há uma porção de um grande galho de árvore e abaixo dele *e Ser*. Uma luz tênue cor vermelha, ilumina seu tronco nu: pescoço, queixo (pois sua cabeça está para trás), braços, que estão flexionados, o dorso da mão direita e a palma da mão esquerda que está aberta. Seu tronco recebe a luz que preenche *e corpe* e *ile* se expande. Seus dedos recebem a luz como as raízes dos galhos da árvore, que parecem se misturar à sua cabeça. **Fim da descrição.**

Foto: Nuances de Luz

*Este é um convite para adentrar numa outra dimensão:
 A história de um animal híbrido que se movimenta entre seus processos.
 Corpe que explora os elementos da terra para
 Incorporar-se de si e tornar-se Humani.
 Comunicando-se através do movimento,
 e corpe entrega-se a uma experiência crua de liquidez e nudez.
 Em busca de liberdade,
 se desvia das imposições estruturais da sociedade.
 Nesse conflito, 'Ser' encontra equilíbrio em
 suas experiências e se transforma através da própria reflexão.
 A dança é pura experimentação para que se torne o que se é.*

4.2.1 Cena 1 - Memória Antiga

Música: Abrete Corazon de Paky Gomez²²

*²³Abra o teu coração
Abra o teu sentimento
Abra o teu entendimento
Deixa de lado a razão
E deixar brilhar o sol
que há em teu interior
Abra a tua memória antiga
Escondida na terra, nas plantas
Sob o fogo, sob a água
Já é tempo, a hora é agora
Abra o teu coração e lembre-se
Como o espírito cura
Como o amor sara
À medida que a árvore floresce
e a vida perdura
Que para chegar a Deus
Tem que aprender a ser humano*

Como quando acorda o dia, ao som de pássaros²⁴ e árvores, ali está um corpo, entregue ao chão, respirando, em concentração e silêncio. De fato, “o silêncio, ou o vazio, permite a concentração mais extrema de energia” (Gil, 2005, p. 16). Ali no centro, a presença existe, em repouso.

Inspiro (1.2.3.4). Expiro (1.2.3.4.5.6).

São os movimentos substanciais que geram subsistência e mudanças — esses que são micros —, os ciclos de respiração a “caminho para a percepção viva do corpo como território mutante” (Abrão, 2022, p. 50). E, antes da transformação, a permanência. A iluminação da cena aos poucos revela tal *Ser* entregue ao chão.

O movimento, imerso na pulsação, ganha força, na ânsia por torna-se externo. Como se, através do movimento, as células se expandissem para trocar com o ambiente

²² Ver: GOMEZ, Paky. Abrete Corazon. Publicado por Paky Gomez - Tema. [S. l.]: 31 ago. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=crRxO-S_G7o. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

²³ Letra traduzida da música

²⁴ Parte da trilha sonora que ambienta o início da cena.

de fora. No pré-movimento está a força de “alguém” que deseja espaço para se movimentar. Progressivamente, microscopicamente, o movimento lubrifica os ossos, terminações nervosas, músculos. Molha as camadas teciduais, a fim de amolecer os espaços internos. Experimenta a elasticidade da pele e desenha calmamente os limiares de sua existência.

A música inicia ao dizer “abra o seu coração” e é isso que o corpo faz. Busca meios orgânicos e suaves para ampliar os tendões do esterno (peito interno), vulnerabilizar seu centro cardíaco e estimular o timo. Ofereço-me, ali, disponível e entregue, para qualquer emoção e movimento que queiram aparecer durante o processo.

Utilizando o chão como apoio e terra fértil, contração e expansão movimentam formas e se tornam força. Ora, o que é força se não a singela ativação muscular que trabalha para alcançar-se em movimento? Expandindo o alcance, alongo-me com a atenção nos detalhes do caminho, sem nenhum lugar para de fato chegar.

Sem pressa, no entanto, dentro da música, busca-se um relaxamento que não é “apenas a suavização do tônus muscular, mas também dos pensamentos e emoções” (Silva, 2016, p. 124). Dessa forma, me ausento das ideias e ambições, ao procurar encontrar conexão com memórias anteriores-ancestrais, profundas no território corpe, o qual se disponibiliza a manifestar novas expressões-vida.

A priori, não existem elementos de interação, somente a luz e a música iluminam a descoberta desse *Ser*. Nesse início, a vida não é julgamento, não tem um padrão, nem almeja possuir nada, deseja apenas despertar — ser estando vazio.

Aquém do grande vazio não há nada, a não ser, fora da sua esfera e como estranhas a ele, todas as espécies de forças, de energias diversas, musculares, nervosas, físicas e psíquicas. O vazio absorve-as e, a fim de as filtrar, de as transformar, de as alterar, faz o vazio dentro e em redor. No intervalo, um turbilhão talvez, o caos (Gil, 2005, p. 16).

O corpo, atravessado por todos os intervalos, entrega-se à terra, conecta-se com a natureza, pertence. Como se os elementos da natureza fossem parte do sistema nervoso. Um *Ser* terra, água, fogo, ar, éter. A partir do micro e, através da respiração, expande-se para o agora, em unicidade com tudo o que ali coexiste. Silenciosamente. E, na fronteira das percepções, a pele.

Tal pele é existência esvaziada de símbolos, presente ali — nua — com o chão, de corpo aberto para tornar-se *humani...* imerso, em um processo somático, na busca por esticar-se, alongar-se, conhecer-se. A música aponta uma condição: “Para que

chegar a Deus, tem que aprender a ser humano” e, como um sussurro, acorda o movimento, chama-lhe para fora, para as novas possibilidades de construir-se, somatizar-se, incorporar-se. Experimentar.

Figura 10 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.



Início da descrição da Figura 10: Fotografia colorida na posição horizontal. Fundo escuro. Na parte superior esquerda da foto, há um foco de luz que se estende até o chão, ao centro. Da esquerda para a direita o foco ilumina diversos ramos de um grande galho que pende do teto. No chão, há um tecido dobrado e ao seu lado *e Ser*, vestindo somente uma calça comprida colada nas pernas, na cor preta, está deitada de barriga para cima, com os pés voltados para o fundo e a cabeça voltada para a frente da imagem. Seu tronco está nu. Seus braços estão abertos e estendidos, alinhados na altura dos ombros em 180 graus, e suas pernas estão afastadas e flexionadas, com os pés tocando o chão. No centro, na parte inferior da imagem, há três velas grandes acesas alinhadas e próximas, uma ao lado da outra. Luz, chão, fogo, vida. Corpe-raiz que desperta, cresce, expande, que respira descolando do chão. **Fim da descrição.**

Foto: Rubens Cerqueira

4.2.2 Cena 2: Primitivo

Música Aurical de ATYYA²⁵

Cor: Verde

²⁵ Ver: ATYYA. ATYYA- Aurical. Publicado por ATYYA. [S. l.]: 24 jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qao0HwK9K-Q>. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

A partir do contato com o solo, começo a experimentar nuances de sustentação, a fim de ir contra a gravidade, brincando de ceder a ela. Inspirando, empurro o chão — harmonicamente — e, com paciência, articulo ossos, tendões, expirações e intenções. O chão é suporte para a experimentação de um primitivo: uma presença terrena com camadas simples existenciais, presente com o movimento e sua estrutura mecânica. A intenção desse recorte coreográfico é poetizar o desenvolvimento do cérebro reptiliano²⁶, como um primeiro estágio, que acorda progressivamente outros estados de presença e de consciência através do movimento.

O primeiro ponto de atenção nessa jornada experimental é sobre alinhamento corporal em relação à terra, observando sua própria sustentação e deslocamento. Para tal, ativam-se musculaturas específicas a fim de acordar as articulações. Considera-se que “A atenção às articulações é dada tanto a exploração de sua mobilidade quanto para conquista da estabilidade do corpo” (Miller, 2007 p. 63).

A contenção coreográfica, que aqui joga com a proposta de criação, é o peso da gravidade exercida sobre o corpo que, fundamentalmente, movimenta-se apenas no plano baixo. Essa contenção dramática tem a intenção de acessar forças e vetores musculares, bem como de estimular a criação de novos caminhos e fluxos em conexão com a terra. A contração e a expansão ativam o tônus muscular de dentro para fora e assim, o corpo desenvolve a habilidade de existir.

Sustentando-me e deslocando-me com organicidade, torno-me tal território metamórfico, que se desloca e, gradualmente, entrega-se para novos estágios de desenvolvimento. Ao transitar entre formações passadas e informações a se descobrir, confabulo a possibilidade de o corpo acessar toda a memória de sua existência e, assim, articular-se para evoluir o pensamento a partir do movimento (Cohen, 2018).

A música é instrumental, preenchida por múltiplos estímulos e cadências, o que desperta diferentes frequências de movimento em diferentes partes do corpo. Esse que se estala e expande. Reage aos ruídos como se agregassem vocabulários de movimento à medida que se manifestam. O som não conta história com palavras, mas se mostra um suporte para o corpo falar através do espaço-tempo.

Gradualmente, consolidam-se fundamentos de movimento e comunicação que, aqui, não carregam muitos sentidos e emoções. A permissão do deslocamento é para

²⁶ Termo usado pelo médico e neurocientista Paul Maclean (1990), que desenvolveu a teoria do Cérebro Trino — a qual usei como inspiração para a obra.

que esse animal descubra novas formas de pertencer ao espaço, de modo a explorar os limiares de quem se pode ser.

Em movimento, procuro percorrer outras amplitudes ao *experienciar* novas formas, imagens, objetivos, posições e possibilidades. O apoio da terra ensina sobre colher o que se planta, receber o que se doa. Ensina sobre a gravidade, os vetores, as velocidades, os fluxos. A terra é fundamento das linhas, dos círculos, triângulos, espirais... E quando se entrega a ela, devolve o crescer.

Parafraseando Klauss Vianna:

À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, acho espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção externa (Vianna, 1990, p. 78).

E, assim, em exposição, tomo consciência das minhas próprias projeções e desloco-me para novas experiências. Contraindo e expandindo, o movimento cresce.

Figura 11 — Registro do espetáculo Humani. Brasília, 2019.



Início da descrição da Figura 11: Fotografia colorida na posição horizontal. Fundo escuro. À esquerda da imagem há um tecido vermelho, que está no chão e que cobre uma luminária. Ao seu lado, no centro da imagem, e Ser, de tronco nu, que veste somente uma calça comprida colada nas pernas, na cor preta, está deitada de barriga para cima, com pouco contato entre suas costas e o chão, com as pernas voltadas para o fundo e o rosto voltado para frente. O topo da cabeça encosta o chão. Seus braços estão acima da cabeça, semiflexionados, com as mãos próximas uma da outra, o dorso de ambas está encostado no chão, formando um losango. Sua perna esquerda está estendida e seu pé esquerdo aponta para cima. Sua perna direita está flexionada. Seu corpo é iluminado por uma luz clara, vinda de cima da lateral esquerda e uma luz verde clara ilumina de frente. Sombras de um grande galho de árvore e seus ramos, cobrem suas axilas e parte de chão. **Fim da descrição.**

Foto: Nuances de Luz

4.2.3 Cena 3: Sentindo-se

Música Emily's Room (Sweet and Bitter) de Ezio Bosso²⁷

Cor: Amarela

Uma transição musical acontece e *Ser* se atina a mais uma camada de (auto)percepção: o sistema límbico²⁸. Ao permitir-se sentir, o corpo em movimento inflama seus acessos e percebe suas dores físicas-emocionais, em busca de expressar, com movimentos intencionais, seus sentimentos. Quer comunicar-se. O despertar dessas sensações revelam dinâmicas de representações intensas e diversas, considerando que

Em particular, nós, seres humanos, nos tornamos seres racionais diferentes, e pensamos, raciocinamos e refletimos de maneira diferente à medida que nossas emoções mudam. Nos movemos à deriva do nosso viver seguindo um caminho guiado por nossas emoções (Romesin; Verden- Zöller, 2008, p. 38).

De fato, as emoções afetam os movimentos; ao abrir os canais do corpo para sentir, o medo e o amor se desdobram em raiva, tristeza, alegria, paz — reações químicas que se transpõem em ações. Meus braços buscam expressar e criar sentidos para desembocar tais fluidos. E a intenção é como se fosse uma ação em si. Como se o movimento de tirar, realmente tirasse algo do corpo. Um movimento honesto e que toca o imaginário — pura intencionalidade.

Ao som do piano, a movimentação começa suave, simbólica, despida de filtros, entregue. São “gestos emocionais” (Gil, 2005, p. 123). Ainda ao se movimentar no plano baixo, a melodia conduz o corpo por múltiplos caminhos simultâneos, de modo a trazer a memória fundamentos da dança contemporânea para criar movimentos orgânicos, sutis e intensamente presentes.

Com o passar do tempo, a movimentação pelo espaço se amplia e, aos poucos, emoções intensas e densas encontram espaços para se expressarem, em harmonia, com a música. Agora, a sede de crescer e de compreender os sentimentos se transformam em uma espécie de impulso irresistível, incontrolável — exaustivo.

A exploração do movimento é um encontro com geometrias que ampliam as facetas da existência, que perpassam a materialidade do corpo e a experiência sensorial. É como se, de fato, estivéssemos abrindo os olhos pela primeira vez. O corpo se percebe

²⁷ Ver: BOSSO, Ezio. Emily's Room “Sweet and Bitter”. [S. l.]: 31 out. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ryG2UFBArTk>. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

²⁸ Paul D. MacLean (1990) chamou esse sistema de Cérebro Emocional, sendo o sistema responsável por nossas afetividades e respostas emocionais. É também relacionado aos comportamentos instintivos e aos impulsos básicos (sexo, ira, prazer, sobrevivência etc.).

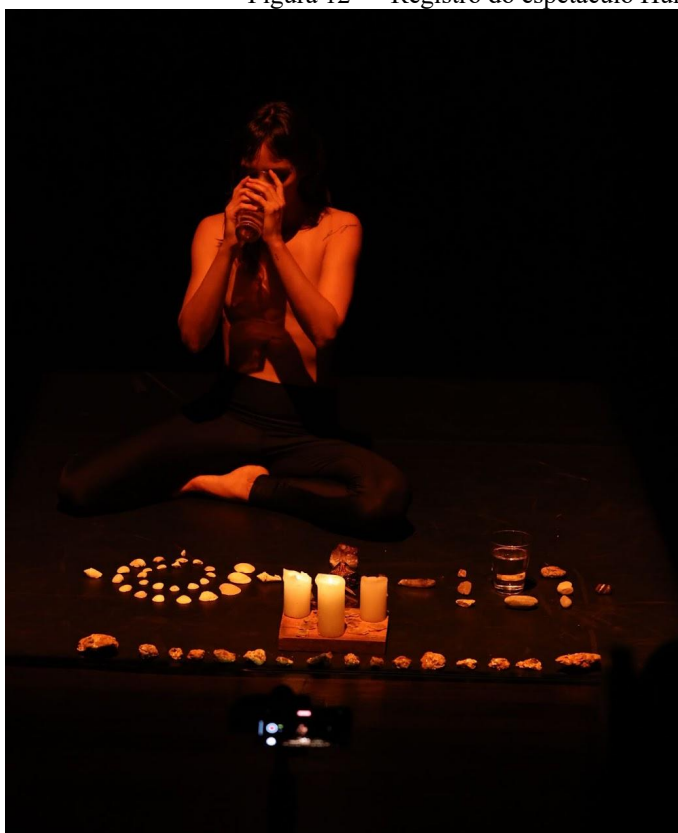
como uma presença física no ambiente e estabelece uma fronteira tênue entre o que é ele próprio e o que não é. Tanto a separação quanto a interação entre o ambiente externo e o interno estabelecem conexões sutis entre o ser e o não ser.

O que não está diretamente na pele é absorvido por ela e se transforma em reações bioquímicas que transpiram para facilitar as trocas: tocar e sentir, olhar e compreender, cheirar e possuir, ouvir e se entregar... uma espécie de “comer” o ambiente para experimentar. A movimentação rápida gera calor — co-move.

Ser, luta sem compreender nitidamente sua direção, até que, sobrecarregado e exausto das intensas emoções, desliga-se. Ainda sem muitas ferramentas para equilibrar suas reações, o corpo procura certa distração e, olhando ao redor, busca dissipar a agitação dos sentimentos. Finalmente, entrega-se ao chão, desiste do movimento. Pausa. Retoma a respiração, a reflexão.

O peculiar sofrimento do crescimento é uma experiência bioquímica: os músculos se arrebentam, cansam, doem, mas também se multiplicam, tonificam e impulsionam. É como uma sobrecarga, como se estivesse sentindo tudo intensamente até o ponto em que é necessário parar, filtrar – beber água.

Figura 12 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.



Início da descrição da Figura 12:

Fotografia colorida na posição vertical, de formato quadrado. Fundo escuro. *E Ser*, que veste somente uma calça comprida colada nas pernas, na cor preta, está sentada no chão, com as pernas flexionadas: a direita está com o pé voltado para trás e a esquerda com o pé voltado para frente. Seu tronco está nu. Ele bebe água em um copo de vidro transparente médio, que segura com as duas mãos. Ainda no chão, à sua frente e no centro da imagem, há um altar: o lado esquerdo é circular, formado por uma espiral de conchas, com um espaço em seu centro. No lado direito da imagem, há um quadrado formado por linhas de pedras e outro copo de vidro transparente com água em seu centro. Há também três velas acesas em frente a essas formas geométricas.

Foto: Rubens Cerqueira.

O corpo busca, no ambiente, algo que lhe dê força para continuar e, pela primeira vez na cena, desperta-se a percepção sobre o que está ao redor. *Ser* enxerga o altar (que já estava ali desde o início), composto por pedras, conchas (terra), velas (fogo), copos cheios de (água) e incenso (ar). Com tons ritualísticos, os elementos são símbolos da densa trama de conexões entre o corpo e ambiente-natureza (suporte, nutrição, atividade).

Percebe a água no altar e, com sede por descanso, põe-se a beber. É uma ação cotidiana a fim de reestruturar-se, que dá tempo ao corpo que, exausto, volta-se ao altar com reverência. O sagrado momento de beber água. O recorte dramático dá ênfase ao corpo mundano que precisa recarregar suas energias e que se silencia diante da natureza e seus símbolos. Algo tão humano: beber água.

A cena continua e para além da saciedade, *Ser* bebe mais água. E novamente. E de novo. A repetição da ação, que agora também simboliza a busca por força e apoio nos símbolos presentes, dá novos sentidos ao altar e passa a representar também a composição de crenças, filosofias, sistemas etc.

4.2.4 Cena 4: Sistemas

Música Canale Morto de Bad Sector²⁹

Cor: Amarela

Ao passo que *Ser* se repete, inicia-se um processo de dependência daquela fonte de energia e paz. A princípio, o alívio, como um retorno ao equilíbrio emocional e, gradativamente, o consumo de tal fé se torna automático — como se a conexão com a água se tornasse uma necessidade extra, além do propósito de apenas saciar necessidades físicas. Agora, acreditar tornara-se um vício, sem muito sentido, que silencia os poderes de escolha de *Ser*.

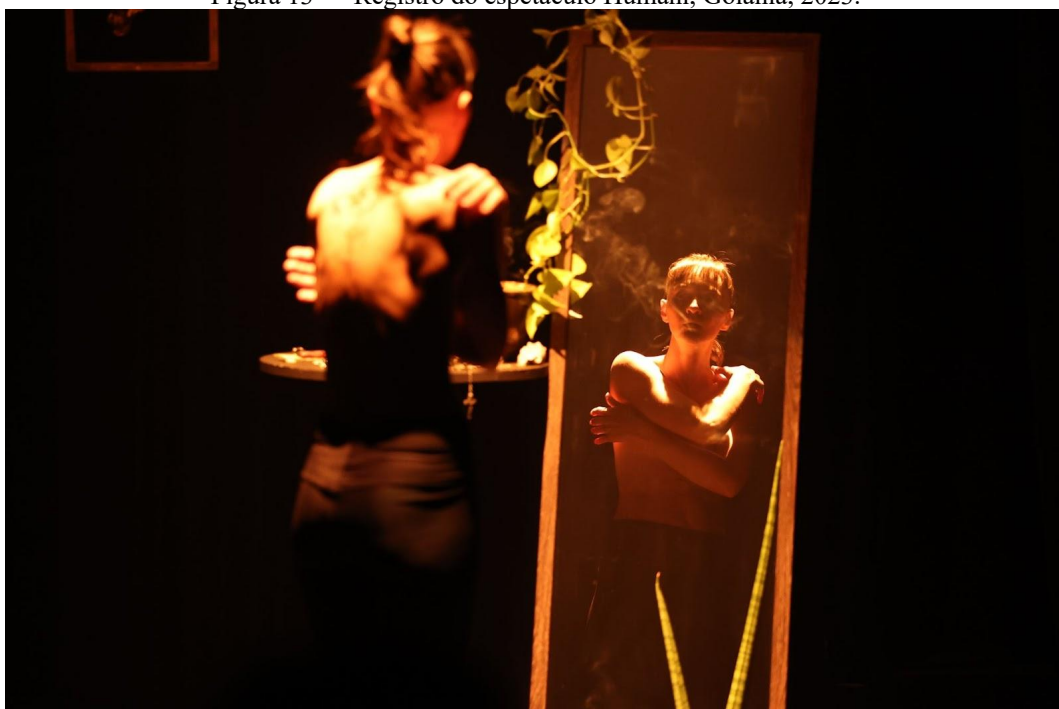
A música começa com vozes múltiplas, sobrepostas e alteradas — não identificáveis. As vozes guiam o corpo à repetição e se intensificam até se tornarem um composto intenso de batidas e distorções, de maneira a disparar, no corpo, reações involuntárias com uma certa aflição. Uma manipulação inconsciente do *Ser* que, desconectado de si, não mais consegue acessar suas profundidades e honestas emoções.

²⁹ Ver: CANALE Morto. Publicado por: Canale Morto. [S. l.]: 3 jan. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=55FXPzwHZEI>. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

A movimentação acontece de forma robótica, como se ela seguisse comandos sem controle de onde, quando ou como se comportar. Em um caminho coreografado, o corpo descobre um outro ambiente cênico, composto por espelho e ali, reflete: percebe sua nudez.

A realidade dessa reflexão revela mais uma camada de existência — o Social. A moral causa no corpo a repressão de sua naturalidade e, instantaneamente necessito me tampar, cobrir, vestir. Uma emoção transpassada de verdades.

Figura 13 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.



Início da descrição da Figura 13: Fotografia colorida na posição horizontal, com foco ampliado *ne Ser*, com recorte na altura das coxas até o topo de sua cabeça. Ao fundo, há um foco de luz em uma mesa redonda, o resto é escuro. No centro da imagem *e Ser* está com o tronco nu e veste somente uma calça comprida colada nas pernas, na cor preta. Seu cabelo está amarrado, em meio coque, atrás da cabeça. *Ile* está em pé, de costas para quem vê a imagem e de frente para um espelho médio estilo "corpo inteiro de chão", com moldura de madeira, que tem uma planta trepadeira "Jiboia" pendurada na ponta do lado esquerdo e outra planta "Lança de São Jorge" na base do lado direito. *Ile* se abraça, cobrindo sua nudez. Um reflexo intimidado e aflito. **Fim da descrição.**

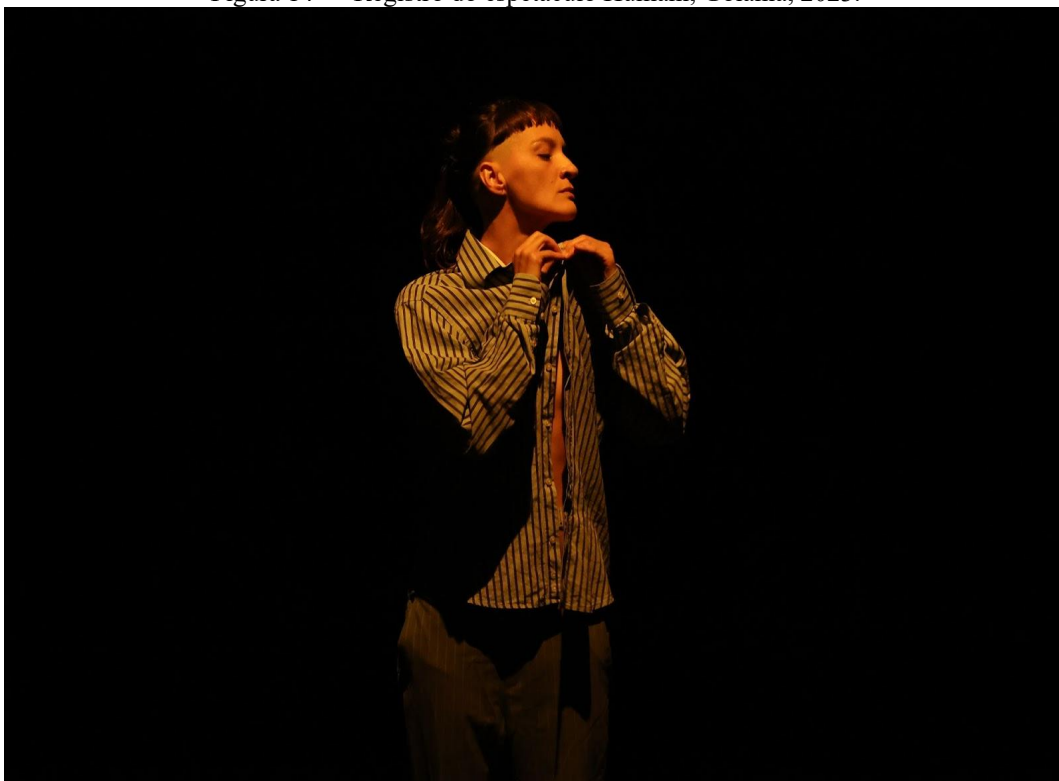
Foto: Rubens Cerqueira.

Junto ao espelho, há uma caixa que contém roupas específicas, na qual *Ser* encontra uma calça e uma camisa social masculinas. Se veste. As roupas têm um forte impacto representativo das formas sociais moduladoras do indivíduo. Bem como Berger

(2006, p. 38) nos apresenta: “A sociedade fábrica, de acordo com épocas e lugares, estereótipos e modelos de comportamento que se inscrevem no corpo”.

A imagem da camisa e calça social é autoexplicativa, taxativa e reproduz modos de agir e se comportar permitidas/incentivadas socialmente. São roupas que limitam os movimentos e que bloqueiam a expressividade individual. Masculinizado e encaixotado, o corpo começa a se incomodar com a falta de sua própria opinião, porém, programado a continuar a se tornar padrão, abotoa sua camisa como se fechasse seus centros de energia, seus canais expressivos — como se aquele ato de fechar os botões silenciasse seus ideais particulares, impedindo o corpo de se movimentar.

Figura 14 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.



Início da descrição da Figura 14: Fotografia na posição horizontal, com foco ampliado no Ser, com recorte na altura das coxas até o topo de sua cabeça. Fundo escuro. No centro da imagem o Ser está em pé. Vestido de uma calça social cinza, ele tem uma expressão facial carregada de grande irritação por todo processo de clausura que sente ao abotoar uma camisa social de fundo cinza claro com listras verticais escuras. A luz, que vem de cima, como o sol do meio-dia, ilumina somente esse corpo. A luz que abrangia e libertava, agora é limitadora e opressora. **Fim da descrição.**

Foto: Rubens Cerqueira.

A contenção coreografada da cena é se movimentar como se estivesse sendo segurado por múltiplas mãos, com a sensação se estar preso. A experimentação de

movimento pega emprestado dinâmicas das danças urbanas — movimento preciso, staccato, mobilizado, com certa limitação intencional.

Contrações musculares, ondulações e toda a agitação do *popping e krumping*³⁰ traduzem as sensações do momento. Esses estilos são danças que, em sua essência, vêm de um lugar de luta social. Nesse caso, tornam-se ferramentas para o corpo combater sua própria luta — contra seus próprios sistemas.

A pele, percebendo-se presa, busca o sentir-se por dentro de todas aquelas couraças sociais vestidas involuntariamente. Por dentro, o que não se expressa, acumula e ganha força. As tentativas de comunicar se tornam frustrações e, inevitavelmente, os sentimentos ali represados, condensados, arrebentam-se em raiva e cansaço.

Um estímulo musical marcante, como se vibrasse na essência do *Ser*, o aciona e o acorda daquele transe e, subitamente, toma força para sair daquela programação e se reconectar com sua energia vital. Ainda sob influência da raiva que reverbera em todo o organismo, volta a olhar-se no espelho e se vê diferente.

Estímulos de reflexões:

Ao beber da razão, os temas se convergem e a repetição é consequência quando existe apenas um caminho de pensamento. O processador das emoções, julgando-as como fonte de desequilíbrio, represa o corpo a se condicionar, reservar-se, guardar-se, esconder a pele e as opiniões. Uma essência silenciada por nossas simbologias e expectativas. A apatia também pode ser uma ferramenta de proteção. O não sentir pode vir a ser um filtro — que seleciona o que deixamos afetar.

No processo de autoconhecimento, está o se perder e se encontrar, para, então, aprender a reconhecer os impulsos condicionados pelas próprias experiências. E não é culpa. Só é. O espelho é a realidade relativa de quem se mostra ali. Em busca de escolher o que não se quer ser... E de ter coragem de deixar queimar. Está, na estrutura dramática, o espaço para sentir o calor do movimento transformar e conduzir a uma nova etapa.

4.2.5 Cena 5: Entreato - Percepções mescladas

Música Half Human de ORI³¹

Cor: âmbar

³⁰ Modalidades das Danças Urbanas.

³¹ Ver: ORI. ORI - Half Human. Publicado por ORI. [S. l.]: 26 dez. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQ5zIqFdIV0>. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

A música muda e, no entreato, a ação é mudança. Respira e se reconecta com os sentimentos. *O Ser* retira a camisa social, lentamente, como se pedisse licença para os olhos alheios, como se cada pedaço daquele tecido fosse uma regra ditada que não cabe mais e que não faz mais nenhum sentido. Como se fosse permitido pensar novamente.

Troca de roupa, no entanto, a mudança é um processo gradual e não uma escolha radical. Ainda influenciado pelo sentimento de raiva, a repressão se torna revolta, necessária para sair do lugar. Um terno **feminino** diz muito sobre o momento — e então o corpo **percebe tornando-se mulher**. Redefine suas noções do poder.

Ao lado do espelho, descobre outros elementos em cima da mesa — colares e brincos — e, reconhecendo-se beleza, adorna-se. Fortalece-se com amuletos, símbolos, filosofias, conhecimentos, opiniões. Agora, com força em sua voz, tomada por uma vontade de mudança, inicia-se uma chama: a emoção, com toda a sua vontade, (re)inventa suas razões.

Figura 15 — Registro do espetáculo Humani. Goiânia, 2023.

Início da descrição da Figura 15:

Fotografia colorida na posição vertical em formato quadrado, com fundo escuro e o foco ampliado na Ser, recortando-o da altura das coxas até o topo de sua cabeça. *A Ser*, usa roupas formais, calça e blazer feminino. Ele está de costas para quem vê essa imagem e de frente para um espelho estilo "corpo inteiro" de chão, com os braços flexionados na altura da cintura e com a mão esquerda tocando sua barriga, que está exposta. Um reflexo misterioso, com a face sombreada é marcada por um rastro de fumaça que sai de um incenso. A luz, vinda de cima, ilumina as curvaturas de sua corpa. Seu rosto está na sombra, e há outras partes de si que não estão nítidas, porém o toque das mãos em si mesma e outros sentimentos que vem à tona, mostram o caminho de si. **Fim da**



Fonte: Rubens Cerqueira

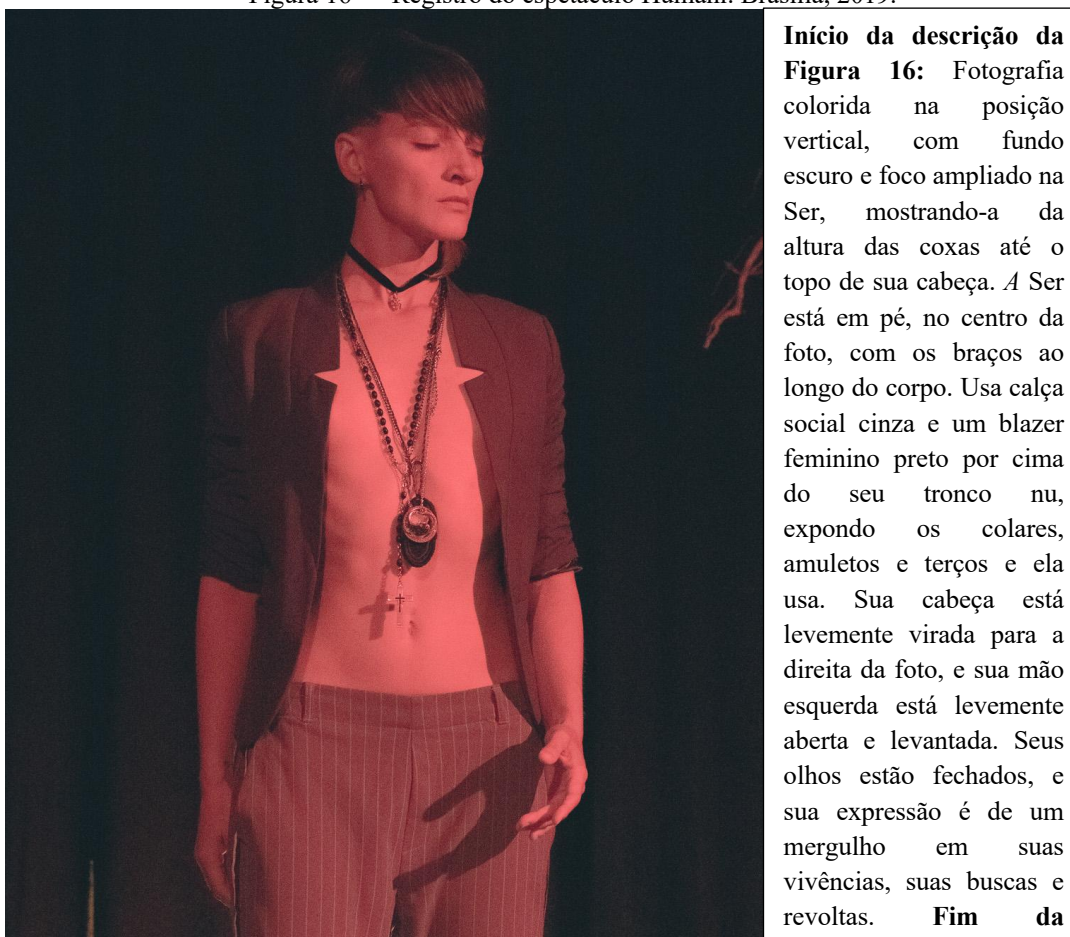
4.2.6 Cena 6: Haja luz

Música *Just start a fire* de Elisa Rodrigues³²
 Cor: Vermelho

Inspirada pelo calor de seus movimentos e influenciada por seus ideais, *a Ser* se transforma gradativamente, ganhando força e conquistando confiança em si. No processo, usa de seus amuletos para sustentar-se até compreender que as certezas e convicções não existem fora da própria mente. A voz feminina aparece como se convidasse sua criatividade - Mulher fluída que se desequilibra entre razão e emoção.

A qualidade do movimento, ainda ressonante da experiência anterior, manifesta-se precisamente em linhas, intenções e definições. Decidida a expandir o tamanho de seu movimento, porém, ainda limitado por sua roupa social quadrada. Na força da indignação, a *Ser* conta a história da música, cheia de certezas e afirmações.

Figura 16 — Registro do espetáculo Humani. Brasília, 2019.



Início da descrição da Figura 16: Fotografia colorida na posição vertical, com fundo escuro e foco ampliado na Ser, mostrando-a da altura das coxas até o topo de sua cabeça. A Ser está em pé, no centro da foto, com os braços ao longo do corpo. Usa calça social cinza e um blazer feminino preto por cima do seu tronco nu, expondo os colares, amuletos e terços e ela usa. Sua cabeça está levemente virada para a direita da foto, e sua mão esquerda está levemente aberta e levantada. Seus olhos estão fechados, e sua expressão é de um mergulho em suas vivências, suas buscas e revoltas. **Fim da**

Foto: Nuances de Luz.

Com o tempo, os símbolos começam a influenciar as dinâmicas de expressões e acabam atrapalhando mais do que ajudando. Os colares e roupas, metáforas das crenças,

³² Ver: RODRIGUES, Elisa. JUST START A FIRE. Publicado por Elisa Rodrigues. [S. l.]: 22 jan. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y_7ffL53rjo. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

passam a gerar sensação de peso e novas prisões, em contraste a sua vontade de **liberdade**.

A música, forte e enfática, propõe o esquecimento de tudo o que pensamos saber sobre si mesma, sobre as coisas e sobre as outras pessoas.

³³*Apenas inicie um fogo*

Dentro de seus ossos

Reúna todas as suas flores

Pegue todas as suas pedras

Esqueça o seu nome

Por tudo que vale a pena

Esquece a tua cara

Desista de tudo que você sabe

Porque os dias continuam indo

Eles vão e não voltam

E esta guerra é uma ilusão

Ninguém nunca ganhou

Apenas inicie um fogo

Dentro de seus ossos

Reúna todos os seus sins

Pegue todos os seus nãoos

Esqueça as histórias

Tudo que era seu

Esqueça os lugares

Onde você costumava pertencer

Porque os dias continuam indo

Eles vão e não voltam

E esta guerra é uma ilusão

Ninguém nunca ganhou

Então comece um fogo

Dentro de seus ossos

Reúna todas as suas tesouras

Pegue todos os seus cortes

Esqueça as palavras

que você costumava segurar

Esqueça tudo que você comprou

Esqueça tudo que você vendeu

Porque os dias continuam indo

Eles vão e não voltam

³³ Letra e tradução da música

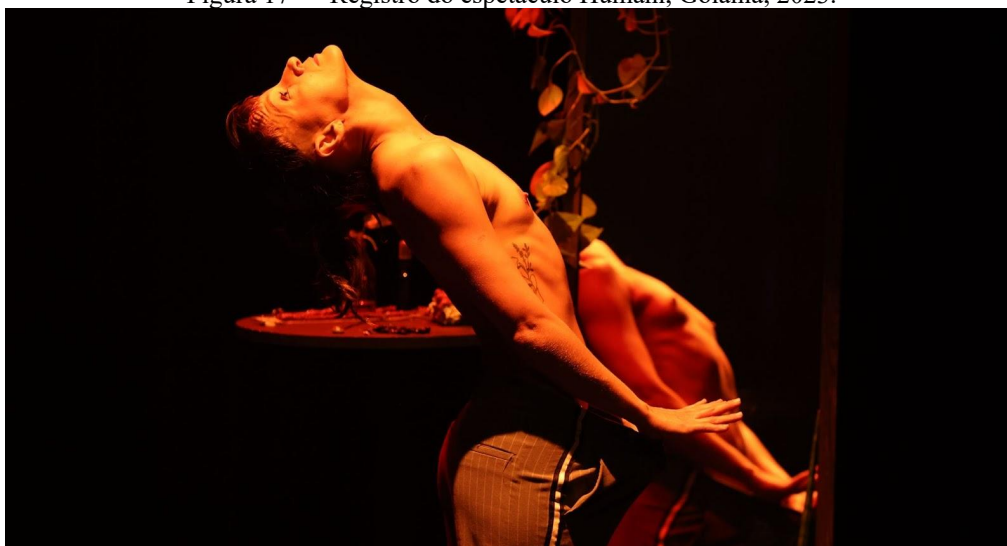
*E esta guerra é uma ilusão
Ninguém nunca ganhou
Então apenas comece um fogo.*

O fogo transforma. Com a intenção de queimar antigos padrões, *Ser* permite que movimento abale suas estruturas para, então, reconstruir-se. Agora, com mais ferramentas de conexão consigo e com o espaço, além de sua autopercepção mais desenvolvida, gradativamente, aumenta o incômodo com tudo o que a segura de crescer. Instaure-se um súbito anseio por libertar-se dessas roupas, amuletos e representatividades, deixando pelo caminho o que não lhe cabe mais. Agora, apenas objetos, os colares perdem seus sentidos.

Reflete: Construir-se em sociedade é colocar pedra sobre pedra. Nessa trajetória, existimos em fases que se desfazem a cada passo. Quebrar as ilusões construídas pelo caminho revela-se uma lenta transformação da própria **rExistência**. “Resistir seria ainda re-existir ou se projetar para fora novamente (re-ek-sistir), continuar permanentemente a tornar-se o que se é” (Lins, 2004, p. 202).

Ser deixou queimar e se transformou – mais uma volta da trajetória cíclica que é tornar-se humana.

Figura 17 — Registro do espetáculo *Humani*, Goiânia, 2023.



Início da descrição da Figura 17: Fotografia colorida na posição horizontal, com fundo preto e foco ampliado na *Ser*, mostrando-a da altura das coxas até o topo de sua cabeça. Uma mesa redonda com colares e amuletos recebe luz ao fundo da imagem. A *Ser* está no centro da foto, em frente ao espelho, de perfil para ele e para quem vê a imagem. Usa uma calça social cinza e está com o tronco nu. Faz um movimento de curvatura da coluna, para trás, olhando para cima, enquanto afasta do seu quadril a parte da frente da calça com seus dedos polegares, na intenção de se desvencilhar, de retirar mais um signo insignificante para si. Um reflexo transitório. **Fim da descrição.**

Fotografia: Rubens Cerqueira.

4.2.7 Cena 7: Deixa Mover

Música III. Mrs Dalloway: War Anthem de Max Richter³⁴

Cor: Vermelho

Voltando-se para o espelho, agora com mais calma e respeito ao processo de se despir, respira e enxerga-se inteira mulher, fluida, sensível, sutil, forte. De volta a si, escolhe o que melhor lhe representa ali naquele momento de equilíbrio. Troca de roupa e coloca outros adereços em busca de outras identificações, desapegando-se de quem já foi, mas trazendo consigo as experiências.

Na estrutura dramática, está a música instrumental, que conduz a corpa à expansão que, dos pés à cabeça, alonga-se. Como o corpo instalado de Renata de Lima Silva (Kabilaewatala), aterra, enraíza e flutua, em busca de novas posturas, (re)alinhando as vertebrae para, então, estender o movimento às extremidades, com gentileza, domínio e presença. Acontece uma ativação muscular específica que tonifica o deslocamento, de modo a trazer para a experimentação nuances da dança clássica, moderna e contemporânea.

Nessa dança, *Ser* aciona com propriedade seu eixo global (a conexão crânio-sacral), em busca da “integração do corpo com a gravidade na conquista do equilíbrio” (Miller, 2007, p. 73) e concentra. A partir do centro, os braços e as pernas se comunicam eloquentemente. Os vetores ósseos sustentam o deslocamento e buscam novos caminhos de articulações orgânicas do todo. Aqui, os movimentos brincam com dinâmicas labanianas, esforços elaborados com diferentes dinâmicas de deslocamentos e expressões.

A música longa e crescente é aporte para arriscar também brincar com os desequilíbrios, de forma a se entregar às emoções com cada vez mais confiança. Esse vetor de força (confiar) induz diretamente a movimentos enfáticos e persuasivos, com a intenção de expandir os pensamentos, abrir para novos movimentos, explorar cinesfera e gestosfera³⁵, aumentar o alcance e o repertório.

Essa mulher, que ali dança, já viveu e contou muitas histórias (minhas, nossas). Dançando, ela pensa. Reflete. Entende que, apesar de toda a liberdade de movimento conquistada até aqui, ainda existem desconfortos — remanescentes padrões sociais que

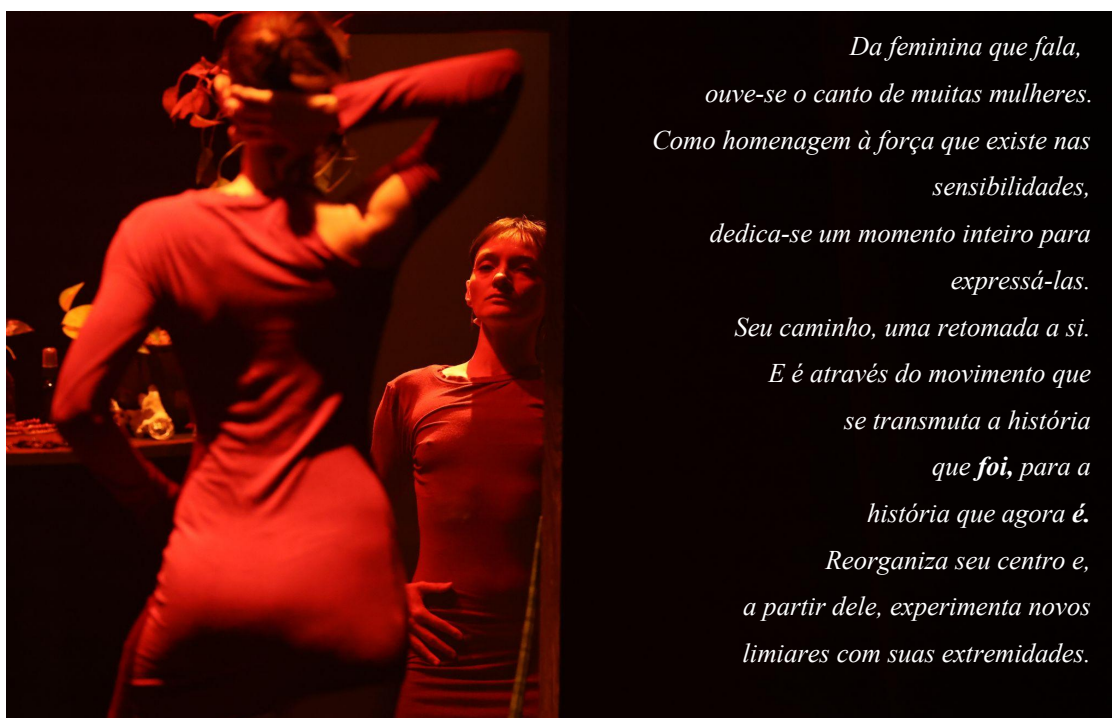
³⁴ Ver: RITCHER, Max. Richter: III. Mrs Dalloway: War Anthem. Publicado por Deutsches Filmorchester Babelsberg - Tema. [S. l.]: 28 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nMR9yP8cXvE>. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

³⁵ Termo desdobrado no Fragmento Líquido.

insistem em expor uma corpa etiquetada, reprimida e abusada, confluindo com ousadia e sabedoria. A intensidade da co-moção, ao acompanhar a música (que gradualmente cresce), encontra a explosão de sua voz, rompe com seus silenciamentos e, portanto, em movimento, GRITA.

Em fluxo livre, sem pausas, a cena sustenta uma movimentação constante, que brinca entre velocidades e tamanhos, que não duvida, apenas continua executando e libertando uma alma representante feminina — criadora. Isto é, mantém-se a atenção no equilíbrio e se move a partir do CENTRO que é “ponto de origem e de desfecho” (Gil, 2005, p. 23)

Figura 18 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.



*Da feminina que fala,
ouve-se o canto de muitas mulheres.
Como homenagem à força que existe nas
sensibilidades,
dedica-se um momento inteiro para
expressá-las.
Seu caminho, uma retomada a si.
E é através do movimento que
se transmuta a história
que **foi**, para a
história que agora **é**.
Reorganiza seu centro e,
a partir dele, experimenta novos
limiares com suas extremidades.*

Início da descrição da Figura 18: Fotografia colorida na posição horizontal, com foco ampliado na Ser, com recorte na altura das coxas até o topo de sua cabeça. Fundo escuro. Ela está em pé, de costas para quem vê essa imagem e de frente para o espelho, usando um vestido vermelho colado à sua corpa. Sua mão esquerda toca seu baixo ventre, na altura do útero, e sua mão direita toca sua nuca. Uma reflexão feminina. **Fim da descrição.**

Fonte: Rubens Cerqueira.

Nessa cena, a *Ser*, somando suas vivências anteriores, usa das técnicas de movimento acumuladas pelo caminho para conversar com sua essência, filtrar sentimentos e se conectar com outras partes de si — ainda inexploradas. Junto à música, a corpa permite a intensidade enquanto elemento de transpiração e liberação do movimento em velocidade, densidade e intenção, em busca de uma inFLuência quase

que catártica. Energia acumulada, a música estoura e como um raio, acaba repentinamente ao som de trovão.

E Chove.

4.2.8 Cena 8: Entreato - Sinal de Água

Música Water Sign de East Forest³⁶

Cor: Mista

Entregue ao momento, exausta dos gritos e reivindicações, a *Ser* (mais uma vez) precisa de água e, sabendo onde está, a busca com autonomia. Nesse entreato, a música calma, ao som de chuva, faz trilha para um momento de integração de movimentos e experiências. Um momento de pausa. Observo o espaço. Observo como estou. Nesses momentos de silêncio e reflexão, permito a naturalidade de quem sou fazer escolhas na cena. Como se eu acordasse ali também, junto com a *Ser*.

Sentindo a circulação sanguínea pulsando forte e rapidamente, do mais interno à toda superfície da pele, revogo minha respiração com calma e percebo toda a minha movimentação no ambiente, desde o silêncio do início até ali. Olho e enxergo.

Cansada de padronizações, a decisão de despir-se do padrão condicionado mulher: um vestido moldado, colado, que acentua curvas, que reforça conceitos e que, apesar de maleável, ainda molda formas de se movimentar. Como um momento de lucidez, percebo o espelho, as pedras, o fogo, a água, as plantas e as raízes.

Depois de retomar a respiração, a coreografia segue iluminando uma nova etapa, com outra roupagem. *Ser*, agora não mais veste apenas o masculino ou a feminina, mas busca fluência entre, usa uma saia preta transparente, rodada e que tem movimento próprio. Essa roupagem transcende os gêneros, não representa função, padrão ao modelo, torna-se símbolo que compõe outra fase de existência — que flutua entre os polos com harmonia.

Na coreografia, *Ser* continua em seus ciclos de autodescoberta e, ali, em meio ao cenário, encontra uma máscara entre as raízes da natureza — seus traços de ancestralidade:

Tão logo coloca a máscara e sente um novo ser fluido dentro dele mesmo, um ser de cuja existência nunca antes suspeitava. Não é apenas seu rosto que mudou, é toda sua personalidade, é a verdadeira natureza das suas reações, de

³⁶ Ver: EAST Forest - Water Sign (Official Visualizer). Publicado por eastforestmusic. [S. l.]: 6 fev. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a6av4SdymrQ>. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

forma que ele experimenta emoções que nunca poderia ter sentido ou simulado sem ajuda da máscara (Lopes, 1991, p. 53).

Figura 19 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.

Início da descrição da Figura 19: Fotografia colorida na posição vertical. Fundo escuro. Do lado esquerdo, na parte superior da imagem, há um grande galho seco com várias ramificações também secas que pende da parte de cima. Uma máscara está pendurada em um dos seus galhos. Abaixo dele, no chão, há plantas, flores, e uma luminária coberta por um tecido vermelho. Do lado direito da foto, na parte superior, há uma planta pendurada com suas raízes aparentes e abaixo dela Humani está em pé, de frente para as plantas, vestindo somente uma saia longa transparente na cor preta, da qual ile segura, com as duas mãos, na altura do quadril. Humani encara a máscara, que está na altura do seu rosto,



Foto: Rubens Cerqueira

Veste a máscara e se torna outres.

4.2.9 Cena 9: Fonte de energia

Música *Two Tigers* de *The Human experience*³⁷

Cor: vermelha

Ao se despir dos filtros sociais e individuais de sua história, *Ser* passa a se compreender enquanto uma entidade fluida, que abriga toda sua vivência e agrega tudo o que já foi (em suas diferentes fases), para, então, enxergar novas possibilidades e camadas de existência. Aqui, *Ile*³⁸ (re)lembra da importante conexão com as suas raízes

³⁷ Ver: BROKEN Open - Two Tigers - The Human Experience. Publicado por HumanExperienceMusic. [S. l.]: 16 fev. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z3Pz2Qz_IZo. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

³⁸ Termo escolhido para sugerir gênero fluido, que ora se reconhece feminina e ora se reconhece masculino.

e amplia sua base — articula dedos, tornozelos e joelhos em prol de todas as suas vértebras.

Agora, sem a pretensão de definições, com a atenção em sua coluna, do crânio ou sacro (e vice-versa), retoma uma energia vital de movimento, sustentação, locomoção — a partir de sua serpente. Como se, do centro, surgisse a vida e, dali cada movimento se manifestasse. Como se cada onda de sua articulação vertebral fosse um estímulo de **prazer**: sensação ou emoção agradável, que parte do desejo — ligada à satisfação de uma vontade, uma necessidade do exercício harmonioso das atividades vitais; alegria, contentamento, júbilo, satisfação. Prazer que flui com o movimento, em que se tem permissão para sentir — transforma-se em corpa prazer, corpo prazer — *Corpe* prazer.

Ao som de tambores e gemidos, a contenção coreográfica está na concentração da movimentação no tronco (principalmente no quadril), que articula nuances, curvas, ondas, isolações e uma infinidade de sensações por todo e corpe. Conexão sensual que libera uma corrente de energia criativa, de modo a canalizá-la de forma mais consciente para fluir internamente com os líquidos corporais e se equilibrar. Mais uma vez, aterra os pés e expandem as sensações. Com recorte coreográfico, em meio a tantos símbolos envolvidos, no cenário, existe também uma lâmpada, na qual tal entidade dança, envolvendo-a por sua saia que, transparente, transluz sensações — e dá luz a uma nova consciência que se movimenta conectada às fontes de energia e inspirações, transpassada por suas influências ancestrais e motivada pelo puro prazer em se mexer. E ali, **GOZA**.

Energia que explode e se (re)direciona, transforma — que abre novas perspectivas. *Ser* (re)carrega sua força de criação para se movimentar de forma mais integrada, com amor-próprio. Gozar em movimento se torna fonte de novas ideias, personalidades e organicidade para continuar caminhando. Um prazer que soma, iluminando novos caminhos.

Figura 20 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.



Início da descrição da Figura 20: Fotografia colorida na posição vertical. Fundo escuro. Do lado esquerdo, na parte superior da imagem, há um grande galho seco com várias ramificações também secas que pende da parte de cima. Abaixo dele, no chão, há diversas plantas e flores. E Humani, que veste somente uma saia preta longa na cor preta transparente, está em pé, em frente às plantas, com os braços abertos, semiflexionados, ao lado do tronco. Humani cobre com sua saia uma luminária acesa que está no chão, deixando transparecer uma luz por entre suas pernas, como um gozo que ilumina toda existência pelo fato de somente Ser. **Fim da descrição.**

Foto: Rubens Cerqueira.

4.2.10 Cena 10: Planta a seMente

Música *Enter the Seed* de *Plantrae*³⁹

Cor: Azul + Vermelho

Como se tirassem os filtros limitadores que bloqueiam o fluxo crânio-sacral, a energia criadora se amplia, ao conectar movimento e pensamento (ativando o neocórtex⁴⁰), e emerge um corpe imanente. Inicia-se um processo de incorporação das

³⁹ Ver: ENTER the Seed. Publicado por PLANTRAE. [S. l.]: 10 jan. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mw3QFQIdE48>. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

⁴⁰ O neocórtex é a camada da evolução que nos proporciona todas as recordações, conhecimentos, habilidades e experiências acumuladas graças a seus 30 bilhões de neurônios, e é a parte do cérebro

suas experiências. Tornando-se união. A intenção coreográfica é de iluminar o entendimento — e de entender e aceitar o presente e aproveitá-lo com totalidade.

O recorte de movimentação aqui é mistura de estilos, técnicas e dinâmicas que se traduzem na música. Em fusão com os sons, os gestos dançados, nesse momento, não apresentam a ansiedade de produzir razão ou algum conteúdo que se compreenda — volta para o movimento em fluxo livre de pura expressão —, brincando e explorando novos caminhos de deslocamento. Transportando-se, atinge “um ponto de equilíbrio que lhe permite deslizar no espaço sem a fricção do peso” (Gil, 2005, p.17).

Ser se movimenta para transformar-se. A musicalidade, complexa em suas nuances, comunica com e corpe e conduz à liberação das expectativas — dança livremente. Busca enxergar o todo; a existência para além da percepção de suas próprias histórias. Aqui, elas são apenas temporais, ficam no passado, e tal entidade, no presente, segue buscando se tornar CONsCiência.

“A consciência é um sistema de energia [...]. A consciência do corpo, enquanto plano dos movimentos corporais que a invadiram, tornou-se *pensamento*: os seus movimentos são movimentos de pensamento” (Gil, 2005, p. 144).

Na imanência da dança, abrem-se as percepções aos padrões (de dança, comportamento e sentimento) e, através do movimento, e corpe busca desvencilhar-se deles para gerar novas composições de imagens — sem muita pré-ocupação. Para além de passos aprendidos, busca sua própria expressão e, levemente, brinca com a música, usando linhas, círculos e espirais com fluência e precisão para se equilibrar em seus pés e fazer voar as sensações — junto à música.

Gradativamente, como parte da contenção coreográfica, essa movimentação expandida se fixa apenas nos braços e aumenta a velocidade e precisão, com uma qualidade de “fazer sem pensar” (sem tempo de programação). O movimento agora gesticula como se falasse com sua consciência, de frente ao espelho-plateia — de modo a propor um momento de reflexão individual e coletiva.

que comanda a razão e o discernimento controlando os instintos e emoções exageradas (Maclean, 1990).

4.2.11 Cena 11: Tempo

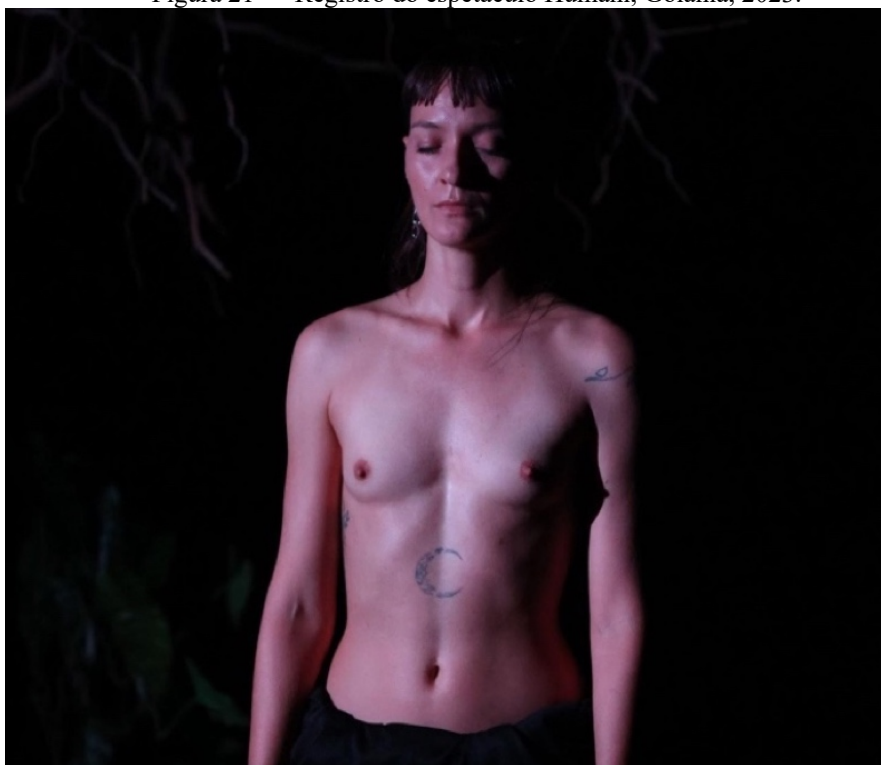
Música *Time* de Akira The Don, Alan Watts⁴¹

Cor: Azul

Junto à mudança da iluminação que se estabiliza em um foco específico, uma transição musical abrupta também acontece e a música extremamente acelerada, agora, desacelera repentinamente. Entra em um fluxo que conduz o corpo a um estado de Hipnose — momento de disponibilidade para acessar espaços dentro de si.

E corpe transmuta a atmosfera que, segundo Gil (2005, p. 146) “resulta da invasão da consciência pelo inconsciente; no mesmo ato é o espaço do corpo — esse prolongamento do corpo no espaço - que se impregna de forças inconscientes”.

Figura 21 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.



Início da descrição da Figura 21: Fotografia colorida na posição horizontal, com foco ampliado em Humani, com recorte na altura do quadril até o topo de sua cabeça. Fundo escuro. Humani está no centro da foto, em pé, com os braços soltos ao lado do tronco nu. Há uma tatuagem de lua minguante em sua barriga, na altura do estômago, o plexo solar. Seus olhos estão fechados, no entanto abertos para o mais profundo íntimo de si. **Fim da descrição.**

Foto: Rubens Cerqueira.

⁴¹ Ver: AKIRA THE DON & MEANINGWAVE. Time ft. Alan Watts (Meaningwave®). Publicado por: Akira The Don & MEANINGWAVE®. [S. l.]: 25 maio 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ULR6IBspXsE>. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

A impregnação de suas profundidades resulta em um processo de entrega, em que a entidade não mais pensa para se movimentar, mas se movimenta em pensamento. Ser entregue ao momento presente junto à música — uníssona. As emoções, agora em equilíbrio, agem sobre *Ser* para além do sentir, desencadeando sensações não nomeadas — agora, o movimento é por si mesmo a presença.

No ato de sua meditação, Ile permanece com a base (das pernas) estável enquanto explora movimentar os braços que, ao acessarem as técnicas do *vogue*, *locking* e *waacking*⁴², usa de gestos volumosos, assertivos, lineares e caóticos para externalizar inconsciências e refletir sua trajetória. Fundindo os movimentos à voz de Alan Watts que comunica, junto à música, o seguinte texto:

⁴³Pensamos nos eventos do presente como causa de eventos passados. Portanto, tendemos a nos considerar marionetes do passado, enquanto somos guiados por algo que está sempre atrás de nós. Agora, para superar essa impressão é muito simples. Comece com esse experimento: perceba o mundo através dos seus ouvidos.

Se fechar seus olhos e entrar em contato com a realidade unicamente com a audição, você irá perceber que os sons que está escutando estão todos partindo do silêncio. Você ouve (dimm) e lentamente vai sumindo... E sumindo... E finalmente desaparece.

É um mundo curioso, não é? Porque você ouve todas as realidades nele, os sons subitamente saem do vazio. Não se vê nenhuma razão para que eles aconteçam. Eles simplesmente aparecem e depois ecoam para longe pelos corredores da mente, a qual chamamos de memória.

Agora, abrindo os olhos, é um pouco mais difícil de entender essas realidades. Porque diferentemente da audição, a visão é estática, ou pelo menos parece estática. Tudo parece não se mover, mas você deve levar em consideração qual mundo está olhando. Veja, quando olhamos para a luz, ela está vibrando. Todas as cores materiais são vibrações e elas estão vibrando para nós agora do mesmo jeito que o som está vibrando nos nossos ouvidos.

Em outras palavras, o mundo presente que vemos é uma vibração que nasce, da mesma forma que o som nasce do silêncio, a luz nasce do espaço. Saindo do vazio, vindo diretamente para nós e ecoando para o passado. Esse percurso é parecido com o percurso de um navio no oceano. Aqui está o navio e você o vê. Ele deixa para trás um

⁴² Modalidades de movimentação das Danças Urbanas.

⁴³ Texto da música. Tradução: Lunna Gomes e Gabriela Neri.

rastró que some lentamente. Isso nos conta por onde o navio passou da mesma forma que o passado e nossa memória do passado nos conta o que já criamos.

Ao irmos de volta ao passado, e voltar até a pré-história, e usarmos todos os tipos de instrumentos e métodos científicos para detectar o que aconteceu, em algum momento, chegaremos a um ponto em que todos os registros do passado sumirão lentamente, exatamente da mesma forma que o rastro do navio. Agora, é importante lembrar, nessa ilustração, que o rastro não dirige o navio, assim como o rabo não abana o cachorro (fim do texto).

A voz que recita o texto se torna melodia para o movimento. É o navio que deixa o rastro impermanente de suas ondas. Esse monólogo sobre o tempo exprime a busca por compreender a temporalidade dos acontecimentos, o que coloca, no passado, o que já foi, para, então, a partir de novas estruturas comportamentais, criar outras realidades e conseguir se transformar durante o processo.

Quando o real irrompe à superfície do tempo, o presente toma forma, o presente reapropriado, que não existia ainda porque dissolvido dos extratos do passado e do futuro. Jorra, e transforma profundamente o nosso sentimento do tempo. Agora, é ação que constrói o presente — e transforma o passado e o futuro (Gil, 2005, p. 154).

Abandonando definições, crenças limitantes, moldes sociais, comportamentos condicionados, regras, símbolos etc, busca-se unir humano e humana, *Ser* se torna *Humani*, e, assim, sente-se mais livre para Ser.

4.2.12 Cena 12: Reconexão

Música *Are you Afraid?????* de Janeiro⁴⁴
Cor: Colorida

Com transição musical sutil, *Humani* retorna de seu transe para o ambiente com uma visão ampliada, sem julgamentos ou necessidades. Bebe água, muda as coisas de lugar e aceita seu percurso. O canto de pássaros guia o reencontro das suas passagens urbanas-sociais com seus contatos primitivos-naturais. Não deixa de ser o que já foi, mas sim, se movimenta para ser tudo ao mesmo tempo.

Durante todo o caminho até aqui, com o foco na camada do movimento, as músicas, cores, experiências e personagens despertaram texturas variadas nas ações e formas desenhadas no espaço. Técnicas que foram aprendidas na vida e se manifestam

⁴⁴ Ver: JANEIRO - ARE•YOU•AFRAID????????? Publicado por janeiro. [S. l.]: 19 abr. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k25_FC4-MFQ&t=275s. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

na cena que, dados os estímulos, apresentam linhas clássicas, modernas, urbanas, contemporâneas e sociais.

Quando chegamos aqui, nesse recorte de cena, os estímulos sonoros guiam a mistura de toda e qualquer movimentação que tal corpo já tenha produzido... lutas, brincadeiras, trabalhos, estilos... tudo disponível para o jogo do movimento — integrando suas existências e incitando transformações. Isto é, percebe-se então “A existência de vários corpos no próprio corpo” (Dagonet, 2012, p. 7).

Figura 22 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.



Início da descrição da Figura 22: Fotografia colorida na posição horizontal. Fundo escuro com uma luz verde tênue que ilumina todo o espaço. Ao centro da foto está Humani, que veste somente uma saia longa da cor preta transparente, em pé, com os braços esticados para frente, as palmas das mãos também estão voltadas para frente e sua cabeça está inclinada para trás, em um fluxo de dar e receber, ser e estar, enrijecer e fluir. **Fim da descrição.**

Foto: Rubens Cerqueira

*⁴⁵Fluo na incerteza do acaso
Certo de que na memória do tempo
Não haverá certo nem errado
Apenas fluxo, água, terra e nada
Fluo na incerteza do acaso
Será encontrar o amor a fortuna maior?
Plantar verdade e colher verdade
Apenas fluxo, água, terra e nada*

⁴⁵ Letra e tradução da música.

Fluo na incerteza do acaso
Dentro da forma como conectamos
Sem saber se o que me acontece
Será fluxo, água, terra ou nada
Fluo na incerteza do acaso
Abraçando o estado de ser maior
Como forma suprema de igualdade
E a conexão como cura
Fluo na incerteza do acaso
A malhar beats e sons marados
A rebentar whiskies desenfreados
Será fluxo, água, terra ou nada.

4.2.13 Cena 13: Humani

Música *Human* de *Sevdaliza*⁴⁶

Com intervenção da música: *Transmission/Michaelion*- Ibeyi, Meshell Ndegeocello . Ash⁴⁷

Cor: Vermelha

Ainda vestindo um elemento simbólico (saia preta), *Humani*, com a pretensão de se esvaziar completamente, a retira rapidamente e, ao dançar, “despoja-se pouco a pouco de todas essas peles e torna-se um corpo nu” (Gil, 2005, p.164). Com a intenção de finalizar esse ciclo de transformação, vestindo-se apenas de pele, a respiração se acalma e regressa para dentro. A movimentação volta a ser pequena, interna, sem a ambição de ampliar sua cinesfera. Se pertence ali, em um espaço pessoal. Retorna a ser indivisível, valorizando sua individualidade. Desacelerando o passo da evolução conquistada, para apenas desfrutar do que se tornou e, com suas memórias integradas, compreende:

⁴⁸*Eu sou. Eu tenho.*
Eu inspiro e expiro
Eu possuo um coração,
Uma orelha e um olho.
Eu só estou aqui uma vez.
Está passando por mim,

⁴⁶ Ver: SEVDALIZA - HUMAN. Publicado por Sevdaliza. [S. l.]: 26 abr. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uQzFaUnXsdw>. Acesso em: 9 abr. 2024. [Link](#).

⁴⁷ Ver: IBEYI – 'Transmission/Michaelion' feat. Meshell Ndegeocello (Official Video). Publicado por Ibeyi. [S. l.]: 12 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g70u2OrfVBE>. Acesso em: 9 abr. 2024.

⁴⁸ Letra e tradução da música.

*Entrou e saiu,
E na frente dos meus olhos julgadores
Meu disfarce precioso,
Negócios tão frios,
Não consigo lidar com o meu.
Como não falhar.
Eu sou carne, ossos
Eu sou pele, alma,
eu sou humano.
Nada mais do que humano.
Eu sou suor, defeitos.
Eu sou veias, cicatrizes.*

Figura 23 — Registro do espetáculo Humani, Goiânia, 2023.



Início da descrição da Figura 23: Fotografia colorida na posição vertical. Fundo escuro. No centro da imagem, Humani está em pé, seminua, com as costelas aparentes por uma respiração profunda. Veste somente um tapa sexo, uma calcinha, com tiras pequenas. Olha para frente, na altura do horizonte, em uma postura neutra com os braços ao lado do tronco. Não há reflexo, mas sim reflexão. Um amadurecimento sobre as complexidades e simplicidades de seu Ser. Uma pausa para o reinício. **Fim da descrição.**

Foto: Rubens Cerqueira.

⁴⁹*Pés, para que os quero se tenho asas para voar?*
Depois de todas as horas vividas
Sem mais desejo de seguir, até encontrar a si mesmo,
Lentamente, com enorme inquietude.
Mas com a certeza de que tudo governa a ascensão de ouro.
Há um arranjo celular, há movimento.
Há luz, todos os centros são iguais.
A loucura não existe.
Nós somos os mesmos que já fomos e seremos,
Sem contar com o estúpido destino.

...Eu sou humani
*Nada mais que **Humano, Humana, Humani.***

(silêncio)

BlackOut

(Estou certa, que quando acabo essa dança, já não sou mais a mesma)

⁴⁹ Letra e tradução da música: Transmission/Michaelion - Ibeyi, Meshell Ndegeocello. Ash.

FRAGMENTO PROCESSO

*Um intricado labirinto de pensamentos, emoções e inspirações,
Engajamentos musculares, atenção,
Múltiplas relações que reformulam e executam ideias, ciclicamente,*

5.1 PROCESSO CRIATIVO

São vários os significados do que é processar algo: um método (procedimento, técnica, sistema); um seguimento (continuação, curso, passagem); um desenvolvimento gradativo (progresso, andamento, evolução)⁵⁰ ou todos deles, simultaneamente, ao se tratar de processos artísticos.

Termo contemporâneo e amplo, o processo criativo é um momento de imersão integral, com a intenção de experienciar algo e criar a partir daquela *experiência*. Marlíni Dorneles de Lima e Renata de Lima Silva (2015) asseguram que

o processo de criação é algo que temporalmente precede o produto artístico, sendo o segundo consequência do primeiro. Os encontros, os acasos, as intencionalidades e as identidades que constituem os processos criativos são, por sua vez, sistematizados em formas, técnicas e poéticas na obra artística (Lima; Silva, 2015, p. 70).

Observa-se que o processo criativo é caracterizado por sua natureza complexa e multifacetada, influenciada por uma variedade de fatores internos e externos. Os encontros com outras obras de arte, com indivíduos criativos ou mesmo com situações cotidianas desempenham um papel crucial na formação das ideias e na elaboração das intenções artísticas. Além disso, os acasos e imprevistos ao longo do processo muitas vezes desempenham um papel significativo na definição do rumo da criação.

No entanto, é importante ressaltar que o processo criativo não é apenas um amálgama aleatório de influências e eventos, mas, sim, um processo que envolve a sistematização e a organização desses elementos em formas, técnicas e poéticas na obra final. Assim, a obra de arte não é apenas o resultado final do processo criativo, mas também uma manifestação tangível das escolhas e decisões tomadas pelo artista ao longo desse processo.

Nesse sentido, cada obra de arte se torna um registro único e pessoal do universo criativo do artista, que reflete não apenas o que é visível à superfície, mas também as camadas mais profundas de inspiração e influência que a compõem. Portanto, ressaltamos aqui que, ao apreciar uma obra de arte, é fundamental considerar não apenas o produto final, mas também o processo que levou à sua criação, ou seja, reconhecer, assim, a riqueza e a complexidade do processo criativo na arte.

⁵⁰ Encontrados no site sinônimos.com.br

É complexo definir como um processo artístico se parece, pois cada artista tem um ou vários cursos para seguir, a depender das suas individualidades e objetivos. Petícia Carvalho (2020)⁵¹ cita 3 possíveis formas de processos criativos em dança.

A primeira forma é a unidimensional, que se trata do processo que contempla a ideia de avançar, desenvolver algo, de forma linear, em que onde o processo tem começo, meio e fim, e a artista tem certo domínio sobre a obra. Geralmente, nessa forma de processo, a artista vai optar por ficar pelo conforto de fazer o que já sabe (combinações de passos que já integram seu repertório de movimento) para entregar um produto final esperado.

A segunda forma citada por Carvalho (2020) é a bidimensional, a qual se refere ao processo como um fenômeno, em que a artista faz um recorte da *experiência* vivida, que desdobra suas camadas que, de forma não linear, influenciam-se constantemente. Aqui, o processo é mais longo e exploratório, buscando encontrar caminhos desconhecidos para criar. Apesar de toda a abertura durante o processo, ainda visa compor um produto final.

Por fim, a terceira forma, tridimensional, é o processo que se transforma, no qual a artista percebe a realidade de que as próprias etapas do processo vão mudando, que uma série de interferências inesperadas vão aparecendo no caminho — tornando-se parte do processo, e que cada etapa tem suas várias camadas. Um diferencial é que, nesse tipo de trabalho em progresso, que alguns artistas chamam de “*working in Progress*”, o final não é um produto pronto, mas uma obra aberta para novas mudanças. A sensação é de que “se continuasse criando, muitas coisas iriam surgir” (Carvalho, 2020).

De acordo com a abordagem de Petícia, no contexto do processo criativo tridimensional, o artista é encorajado a perceber a criação como uma jornada tão vasta e enriquecedora quanto a própria existência. Nesse percurso, é inevitável a necessidade de realizar recortes das experiências vivenciadas, ciente de que tal ato não implica controle absoluto sobre o resultado final. O processo criativo é concebido como uma entidade dinâmica e em constante transformação, em que a imprevisibilidade e a vitalidade são elementos intrínsecos.

⁵¹ “O que é Processo Criativo” da série “Processo Criativo em Dança” na plataforma Youtube, no canal Dança além da Técnica. Ver: O QUE é Processo Criativo? Publicado por Dança além da Técnica. [S. l.]: 9 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/embed/P9lZFkVYXX0?si=8MxTTqA30pMwuvl5>. Acesso em: 9 abr. 2024.

Por aproximação, o processo criativo da obra *Humani* ressoa tridimensional, com suas peculiaridades. Ao longo desse processo, não havia a intenção preconcebida de produzir uma obra de arte para ser apresentada. Estava, de forma orgânica, engajada no desenvolvimento de uma prática pessoal, o que me permite explorar livremente movimentos e sensações até que gradualmente emergiu uma obra — sem delimitações, apenas sugestões. Posteriormente, com a intenção de permanecer em uma evolução contínua e metamórfica do trabalho, a obra ressoa como trabalho em construção (*work in progress*), de modo a transformar cada apresentação em uma nova etapa do processo criativo.

Imersa na jornada de criação, durante o percurso, não vislumbrava o quão profundamente o trabalho estava imbricado com a totalidade da minha existência. Ao contemplar a narrativa que emergia, inicialmente percebia que os temas abordados abrangiam aspectos universais da condição humana. Um momento significativo ocorreu quando, após a apresentação do espetáculo na minha cidade natal, minha mãe e meu pai compartilharam suas percepções, em que destacaram a ressonância entre o espetáculo e os eventos marcantes da minha trajetória pessoal. Claro que o simples fato de eles estarem na plateia, já mudara tudo no espetáculo daquela noite. Essa percepção me fez compreender a obra como, de fato, uma extensão intrínseca de quem sou no mundo. Os elementos mais íntimos e vulneráveis dos meus processos internos emergiram, de forma inevitável, para aqueles que compartilham um conhecimento mais íntimo com a minha jornada pessoal.

Enquanto intérprete-criadora da obra, e pesquisadora que a pensa, faz-se evidente como cada interação que permeia a experiência, desde a concepção até a execução, contribui para a tessitura da trama. *Humani*, o trabalho cênico, em toda sua complexidade, é impregnado por minhas “pulsões pessoais”, conforme discutido por Luciana Lyra (2015), as quais desempenham um papel íntimo na produção de significado da cena. Segundo a autora o

[...] modus operandi de criação, por meio da qual o artista participe do processo cênico vincula-se intimamente à produção de sentido da criação. Este modus operandi não se constitui uma pré-fixação incondicional de práticas, mas procedimentos de cunhos ritualísticos e míticos, que possam fazer eclodir pulsões pessoais e, concomitantemente, universais dos artistas. O complexo que entrevi, é um caminho que o artista aperfeiçoa o pluralismo das imagens colhidas em seu trajeto (Lyra, 2015, p. 12).

Contemplada pela percepção da autora, o processo criativo em questão não se caracterizou por fixações estabelecidas. No entanto, utilizou-se da repetição de momentos pessoais, que podem ser considerados ritualísticos, de onde emergiram impulsos criativos, que se somaram e, gradativamente, culminaram no espetáculo. Considerando tamanha aproximação, é relevante destacar uma contextualização apropriada.

5.2 CONTEXTO

Olharemos para o contexto sob a lente de Helena Katz que afirma:

O contexto não é um recipiente povoado por coisas que o conformam; o contexto está sempre mudando, porque o conjunto de coisas que o forma também se transforma. As atualizações são contínuas, articulatórias e descentradas, uma vez que o trânsito permanente instabiliza as noções de dentro e fora. Assim, o contexto e tudo o que o forma passam a ser lidos como estados transitórios, em um fluxo permanente de mudanças (Katz, 2010, p. 21).

A experiência foi longa, somática, despretensiosa e está entre os movimentos, nas transições entre momentos, na ambivalência da existência de ser permanência e impermanências, ao mesmo tempo — sendo presença em constante mudança —, assim como a dança é vida em sucessivo movimento.

*E é sobre valorizar o processo: Este que é fluido,
Se forma e desforma. Desequilibra, reequilibra...
E muda.*

Embora o processo tenha começado anos antes, ganhou forma quando experimentei uma mudança abrupta no curso da vida. Essa mudança foi caracterizada pela interrupção da carreira como integrante de companhias de dança contemporânea e pelo início de uma nova jornada como artista independente, em um país estrangeiro.

Ao partir do intenso verão da cidade de Goiânia-Goiás, cheguei em *Westchester*, no estado de Nova Iorque, onde um rigoroso inverno me envolveu como um casulo. Foi um choque térmico e cultural. Esse período, para mim, foi definido por uma transformação intrínseca, que evidenciou mudanças significativas no meu percurso artístico. Todo o contexto de novidades, saudades, temperaturas extremas, realidades

culturais, inaptidão linguística em inglês e restrições financeiras (etc.) me conduziam a metamorfosear — atenta às transições.

Por tempo, a limitação de recursos financeiros dificultou meu acesso às aulas de dança, redirecionando-me a buscar novas formas de pesquisar o movimento. Para tal, fez-se necessário dar permissão à ambivalente relação que é ensinar e aprender (ao mesmo tempo, consigo mesma). Assim, dediquei tempo sozinha em busca de acionar, através do movimento, saberes adquiridos anteriormente, situados na corpa que, ao praticar, (re)lembra e (re)faz.

Iniciei com a proposta de, regularmente, me movimentar no espaço (momentos de práticas de improvisação em dança⁵²) e movimentar o espaço (momentos de experimentar mudar as coisas de lugar). Transportar coisas e corpa pelo espaço acabou por se tornar canais de escoamento e expressão, diante das circunstâncias em que eu me encontrava.

Durante os momentos separados para a experimentação através da dança, (re)configurei e desconfigurei diversas vezes as formas de me conectar e me perceber no mundo. Eu-artista, anteriormente machucada por movimentos virtuosos desempenhados sob o direcionamento de coreógrafos distintos, agora reconciliava comigo mesma, buscando organicidade e cura. Desprovida da intenção de exibição, a experiência primava pela vivência sensorial, que hoje consigo compreender como reverberações das práticas Somáticas.

Em profunda relação com o espaço, experimentava detalhadamente o meu apartamento que, embora pequeno, era cheio de informação. Suscetível aos afetos que cada dia/item/escolha oferecia, eu dançava. Ali, em meio à (des)organização das coisas, junto com o espaço, movimentando também móveis, plantas, pedras, velas, roupas, livros e detalhes. Ali reverberava as nuances do que experimentara com Sidra Bell, no MODULE — a liberdade de fazer o que “der na telha”.

5.2.1 Música

Uma primeira delimitação de particular relevância que direcionou o processo de criação desde o início se manifesta na presença preeminente de ondas sonoras que despertam o movimento. Neste trabalho, a relação estabelecida com a música se revela

⁵² Como os descritos no Fragmento Ação.

intrinsecamente interdependente e, por vezes, até mesmo caracterizada por uma certa dependência.

A construção da trilha começou através de *playlists* desconhecidas (no aplicativo *spotify*), em que músicas aleatórias se destacavam e me arrastavam pelo espaço, como quem chama para o salão. Ali estava um convite, e eu precisava dizer sim. Absorta em profunda atenção e plenitude, experimentava uma conexão imediata entre *eucorpa*⁵³ e os estímulos sonoros.

Apesar de serem músicas desconhecidas, algumas delas pareciam familiares — como se eu antecipasse cada acorde, como se pudesse vislumbrar o futuro. *Eucorpa*, imersa em uma concentração tão profunda e natural, deslizava suavemente pelas melodias e batidas, sem atrito ou sombra de dúvida. Era como se a música me envolvesse completamente, desencadeando um tumulto interno, e quando terminava, me despertava de um transe arrebatador, com aquela sensação de pausa no tempo.

Essas peças musicais distintas, que me conduziram em processos de intensas sensações, foram compiladas em uma lista de reprodução inicialmente denominada “*Human*”, pois era o nome de uma das músicas. Tal *setlist* passou a ser o fio condutor dos meus processos de experimentação em dança.

A junção dessas composições musicais me atravessava de maneira integral, o que instigava em mim sensações por toda a minha extensão. Cada obra musical desencadeava formas distintas e essenciais e ativava respostas musculares específicas. Ao sentir que a *playlist* estava completa, com a duração de 50 minutos, passei a repeti-la sem impor uma ordem preestabelecida para as músicas acontecerem. Dessa forma, continuava a fluir, a fim de permitir e investigar as nuances de movimentos que podiam vir a emergir diante dos estímulos sonoros.

Cada música evocava sensações diferentes, despertava palpites, efeitos, memórias, relaxamentos, inércias, calores, prazeres, ativações, dores, determinações, vulnerabilidades etc. Dessa maneira, a narrativa se desvendava e, mesmo que desprovida de ordem ou sequência, respondia às sensações provocadas.

5.2.2 Contornos

⁵³ Inspirada no termo “*eucorpomundo*” de Elisã Abrão (2022).

Sob a influência das texturais musicais, naturalmente as contensões coreográficas foram acontecendo. Eu buscava repetir algumas delas com a intenção de fortalecer a corpa em dinâmicas diferentes e de gerar certa resistência física, de modo a permanecer longos tempos em certas dinâmicas como: movimentar apenas no plano baixo, incorporar movimentações animais e/ou robóticas, movimentar apenas os braços, dançar apenas na melodia vocal e/ou batida da música, brincar com as velocidades, movimentar apenas o quadril, misturar tudo livremente etc.

A confluência das sensações provocadas pelas músicas em interconexão com a energia gerada pelos movimentos e as contensões, aos poucos, deu forma aos sentimentos ali canalizados na corpa. Não era exatamente histórias específicas, mas sentimentos que eu ansiava expressar, identificar e processar, a fim de deixar escorrer livremente.

Dar permissão para sentir qualquer sentimento que quisesse aparecer adicionava uma densa camada de honestidade e transparência durante a prática. De certa forma, sentia que essa nova camada sobreposta ao movimento me dilatava e ampliava minhas possibilidades.

Diante de tanto movimento, as necessárias pausas para beber água, retomar a respiração, retornar à naturalidade, reestruturar alinhamentos corporais, organicamente aconteciam a qualquer momento durante a prática. Esse ritual vital passou a integrar todas as práticas e participar simbolicamente da narrativa que se desenhava. A princípio seus significados não eram pré-definidos. No entanto, foram ganhando força no repetir da prática.

Inspirada na libertadora experiência com o *bodypaint* e influenciada pelo espaço, usufruía do conforto que praticar em casa proporcionava para experimentar diferentes possibilidades, ora dançando nua, ora buscando caracterizar o momento a partir do meu próprio guarda-roupa. Dali, personagens espiavam entre as frestas das portas, esperando serem acolhidos para manifestarem suas histórias e segredos. No começo não existiam roupas fixadas, mas, sim, a fluência de poder escolher, naquele instante, o que melhor cabia para o momento.

Para observar essas novas personalidades ao se vestir e despir, naturalmente estabeleci uma relação constante e singular com espelho e a poética que ele sustenta. Sua presença ganhou lugar fixo no espaço, tornou-se um porto seguro, um ponto de retorno, uma reflexão que me mostrava verdades, e no balanço entre (re)encontrar-me e desencontrar-me, a dança-transformação acontecia.

Com o tempo, outros objetos e símbolos foram tomando novas proporções durante a prática e, aos poucos, identifiquei pontos dinâmicos de apoio e recarga. Lugares determinados que eu naturalmente continuava a voltar e dedicar tempo ao relacionar-me com os objetos ali. O espelho, uma mesa com brincos e colares, um altar, o abajur, uma arte feita de raiz, um pano vermelho etc. E, assim, o cenário, devagar, estruturou-se.

No meu apartamento, os únicos meios de iluminação disponíveis eram dois abajures equipados com luzes de LED controladas por controle remoto. Essas luzes permitiam que eu alterasse as cores do ambiente, seguindo as diferentes frequências do arco-íris. Durante as práticas, eu escolhia a cor com base no que estava sentindo naquele momento, sem me preocupar muito com a sequência. No entanto, atenta para mudar a iluminação. As cores se tornaram mais uma camada na densa teia de interferências do processo e, assim como as músicas, as roupas e as coisas também me despertavam sensações corporais específicas, que influenciavam diretamente o meu movimento.

Das investigações pessoais atravessadas pela roteirização das músicas, utilização das luzes, caracterização dos figurinos e dinamização do espaço, nasceu o projeto. Chamei de “*Human*”, pois, todo o processo, mesmo que sem intenção definida, parecia permear fragilidades, necessidades e comportamentos inerente à humanidade.

5.2.3 Inspirações

Impulsionada por essas questões, a construção desta narrativa foi subsidiada por ambientes, teorias e filosofias que provocaram reflexões tanto a nível individual quanto social.

5.2.3.1 Linguagem corporal

Submersa na metrópole Nova Iorque, atravessada pelo grande e numeroso mar de seres humanos que coexistem ali, interessei-me em observar padrões de comportamentos no trânsito da cidade, mas precisamente as diversificadas linguagens corporais que naturalmente compõem o mosaico cultural de *New York City*. Dessas observações, nasceram novos impulsos de gestualidades que busquei incorporar em minhas experimentações em dança.

5.2.3.2 *Natureza*

Em Nova Iorque também fui confrontada por grandes arquiteturas e urbanidades que se contrastavam às minhas raízes entrelaçadas com a natureza. Essa distância acabou por me conduzir à busca por ela, de modo a experimentar, em minhas práticas, a conexão com as texturas de elementos naturais: terra, água, fogo e ar. Esses elementos, como elos de reconexão, estimularam dinâmicas, fluxos e sensações múltiplas.

Durante o processo de criação de *Human*, esses elementos naturais, emergiram como protagonistas, de modo que encontram expressão tanto na movimentação da dança quanto na concepção do cenário. Sua presença influencia toda a cena, além de contribuir significativamente para a composição artística.

5.2.3.3 *Nudez*

Ainda sobre estar em Nova Iorque — um estado onde as mulheres foram legalmente autorizadas a ficar publicamente *topless* desde 1992 —, deparei-me com a influência significativa desse empoderamento corporal no meu processo artístico. Observar mulheres desfrutando livremente do sol *topless* em espaços públicos, assim como experimentar ser uma delas, gradualmente me concedeu a coragem necessária para incorporar o ato político na cena, o que provocou reflexões cruciais sobre a sexualização e erotização da corpa feminina nua e desafiou as minhas próprias normas sociais internalizadas desde a infância.

5.2.3.4 *Identidade de Gênero*

Com a efervescência das discussões sobre identidade de gênero, emergem influências tanto da comunidade *Queer* quanto de minha própria jornada pessoal, o que instiga uma reflexão ativa sobre os paradigmas de gênero impostos pelo sistema capitalista. Esse sistema delinea cores, vestimentas, comportamentos, lugares de expressão e condutas com base em estereótipos de gênero e sexualidade.

A subversão desses conceitos é incorporada à dramaturgia, na qual busco transcender as dicotomias, de maneira a abraçar plenamente a multiplicidade que nos constitui. As experiências não binárias, enquanto expressões de gênero, oferecem uma

lente para a análise e discussão da desconstrução social dos conceitos de masculinidade e feminilidade, abrindo caminho para novas construções críticas da identidade.

5.2.3.5 *O cérebro*

O trabalho ganha novas dimensões com as teorias do renomado neurocientista Paul D. MacLean (1990). Inspirado por sua hipótese revolucionária, que descreve o cérebro humano como uma tapeçaria de três unidades funcionais distintas, delineadas pelos estratos evolutivos do Sistema Nervoso, explorei os domínios do cérebro reptiliano (o guardião dos instintos primordiais), do sistema límbico (o epicentro das emoções vívidas) e do neocórtex (o santuário da razão e da reflexão).

Nessa jornada criativa, cada elemento neurocientífico atuou como uma fonte de inspiração, infundindo, nas personagens, certa profundidade psicológica. Dos impulsos instintivos à profundidade emocional, até a reflexão racional, *Human* se tornou um ser complexo e multifacetado, que enriqueceu a trama com suas nuances e contradições e refletiu a riqueza da experiência humana em toda a sua extensão.

Hoje, a teoria de MacLean, embora tenha desempenhado um papel fundamental no avanço da neurociência, é amplamente contestada e considerada ultrapassada (Katz, 1994, p. 48), uma vez que foi superada por uma série de estudos e descobertas subsequentes. Compreendo a constante transformação do conhecimento e que a inspiração essencial que essa teoria proporcionou para a construção da narrativa do espetáculo não invalida a continuidade da informação.

Assumo, portanto, o desafio de explorar e de expandir a abordagem inicial de MacLean, utilizando-a como ponto de partida para experimentar o movimento. Dessa forma, almejo o desenvolvimento e integração do ser, em que cada aspecto do movimento e da expressão corporal seja uma manifestação autêntica e fluida das diferentes facetas da experiência humana.

5.2.3.6 *Os centros de energia*

Outro estímulo fundamental para a concepção desse material dramaturgico foi o sistema dos Chakras, uma tradição da medicina oriental que descreve centros de energia localizados no corpo humano, correspondentes ao funcionamento e regulação de órgãos específicos. Esses Chakras são considerados canais condutores por onde flui a nossa

energia vital, isto é, representam caminhos invisíveis que, quando alinhados, promovem o equilíbrio e a vitalidade do Ser.

Inspirado por essa sabedoria e cultura hindu, *Human* embarca em uma jornada pelas diversas cores que representam os principais centros de energia e, através do movimento, anseia experimentar e harmonizar seus Chakras. As cores e o posicionamento de cada centro de energia passam, então, a ser dispositivos para desencadear os movimentos da corpa, que busca por equilíbrio energético para atingir plenitude e bem-estar em si mesma (Judith, 1996).

Sem dúvidas, existem muitos outros impulsos inspiradores durante o processo de criação — íntimos-pessoais e coletivos-sociais. No entanto, tomo esses como principais aportes e disparos transformadores durante o desenvolvimento do processo que se tornou *Humani*.

5.3 FIO CONDUTOR

No liquidificar dessas inúmeras influências, inspirações e experimentações em dança, um fio condutor se revelou gradualmente. Inicialmente, não se tratava especificamente da movimentação da dança, dos figurinos ou da iluminação; o cerne residia nos sons e nas sensações evocadas. À medida que as práticas avançavam, personagens começaram a emergir, de modo a ecoar sentimentos familiares e que reincidiam. As sensações se tornaram dispositivos que desencadeavam certas qualidades de movimento.

Consciente de que não foi um acontecimento linear, descrevo, aqui as contenções que mais identifico no trabalho, colocando entre [] as “impulsões pessoais” (Lyra, 2014) que me instigaram, conduziram e abriram caminhos para a experimentação da dança e da dramaturgia de *Humani*:

- Animal — Ser que fundamentalmente se movimentava no plano baixo e que não se relaciona com sentimentos humanes, mas mantém-se atento à pura emoção do movimento e ao desejo de deslocar-se.

[Impulsos Pessoais: alongamento, terra, gravidade, elementos, felino, respiração, articulação, nascimento, força, ativação muscular, répteis, naturalidade do movimento, peso, ataque, sustentação, defesa, não-emocional, *chakra* raiz]

- Entrega — Ser que permite todo e qualquer sentimento atravessar seus movimentos, como se não pudesse filtrar emoções, abraçando-as e afogando-se nelas.

[Impulsos Pessoais: descobertas, dores, lesões passadas, empatia, ansiedades, autossabotagem, criança, paixão, paciência, consistência, *chakra* cardíaco]

- Sistemas — Ser que se movimenta de forma robotizada, automatizada, como se tivesse suas expressões travadas, em que a dança, impedida de fluir, transforma-se em raiva.

[Impulsos Pessoais: religião, indústria, trabalho, sociedade, valores morais, domínio do poder, homens, arrogância, *chakra* plexo solar]

- ReVolta — Ser que retoma sua força e encontra certa liberdade de movimento, troca de roupa e conquista sabedoria e assertividade ao se movimentar.

[Impulsos Pessoais: Autonomia, mulher, direção, suspensão, luta, gritos, desilusões, verdades, permanência, libertação, suavidade, *chakra* da garganta]

- Prazer — Ser que abraça partes de seu animal e permite a sensação do prazer ampliar suas perspectivas.

[Impulsos Pessoais: quadril, ancestralidade, criatividade, sexualidade, reconexão, densidade, misticismo, transformação, não binaridade, articulações, *chakra* sacral]

- Soma – Ser que reintegra todas as suas partes e brinca com as nuances de todos os movimentos experimentados anteriormente.

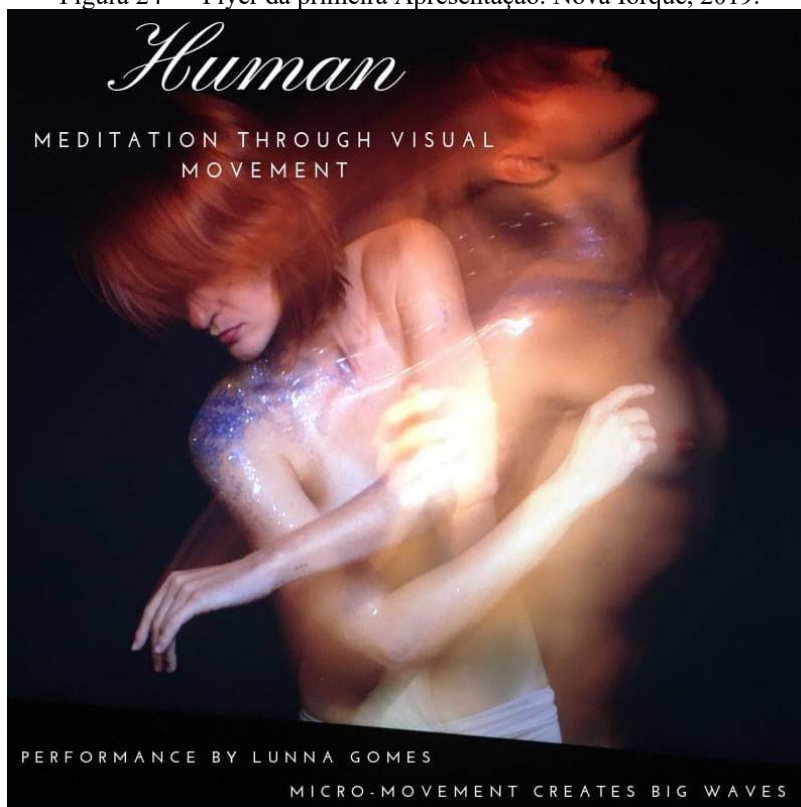
[Impulsos Pessoais: Reintegração, retorno, manifestação, colagem, indefinições, multiplicidade, meditação, (res)piração, reconhecimento, chakras do terceiro olho e da coroa]

5.4 TRAJETÓRIA

A continuação desse trabalho em progresso se deu também durante as experimentações em cena. Após estabelecer a *playlist* (mesmo que sem uma ordem necessariamente definida), convidei dez amigos para uma experiência em meu apartamento, onde combinamos alongamento, respiração e meditação antes de iniciar a dança *Human*.

Após a atividade, discutimos e refletimos sobre a performance. Inicialmente, chamei a experiência de “*Meditation through movement*” (Meditação através do movimento), pois, ao dançar, me percebia em um profundo estado meditativo.

Figura 24 — Flyer da primeira Apresentação. Nova Iorque, 2019.



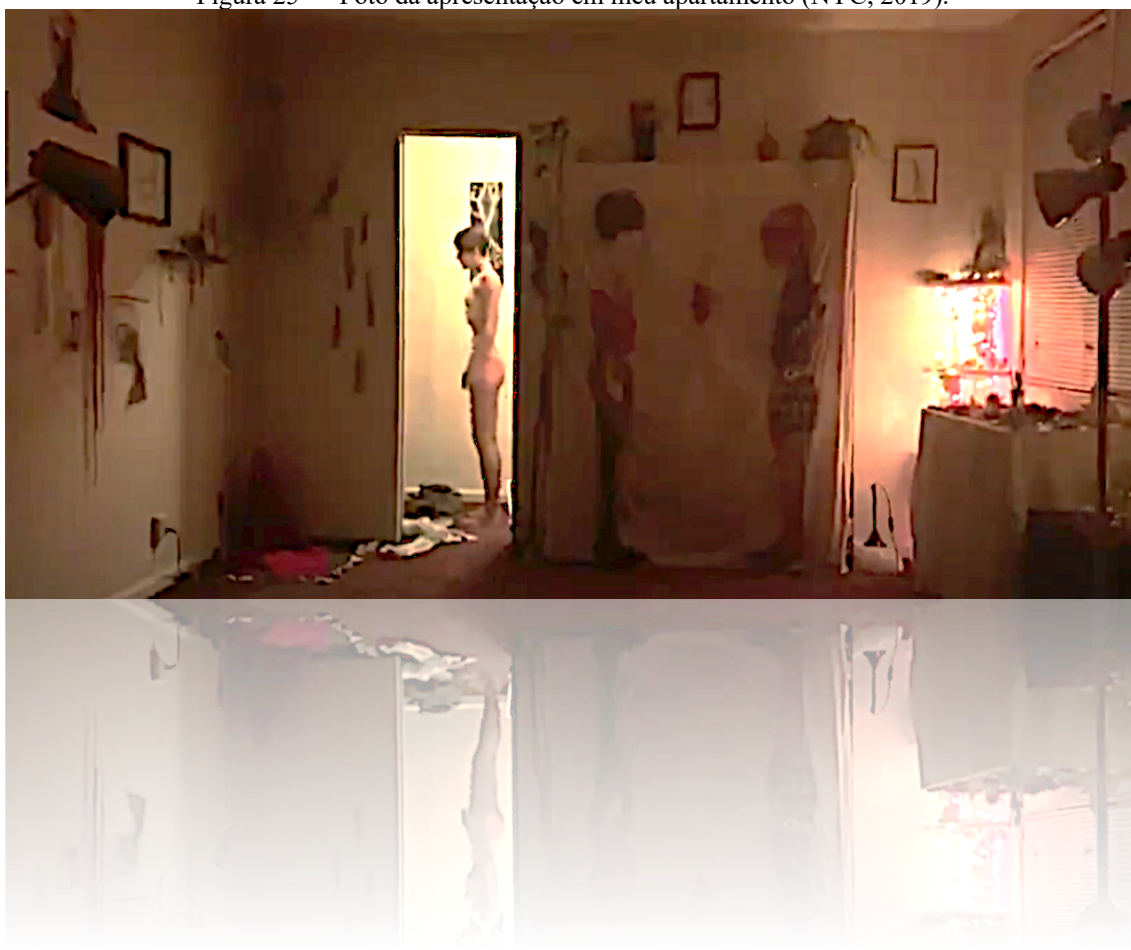
Início da descrição: Figura 24 é um flyer de divulgação, colorido, com formato quadrado e fundo preto. Na parte de cima e de baixo do flyer, escritos em inglês, na cor branca, fornecem informações sobre a performance (Human - meditation through visual movement). No centro, a artista, seminua e com cabelos vermelhos, está coberta de purpurina azul, criando um efeito holográfico. A imagem retrata a artista em duas posições diferentes, dando movimento à foto. À esquerda, a artista está em uma posição mais nítida, inclinando-se levemente para a esquerda e com os braços dobrados e cruzados à frente do corpo, enquanto olha para o chão. À direita, parece que ela está emergindo de si mesma, virando-se para a direita com o peito aberto e a cabeça inclinada para trás em cambre, indo em direção oposta. Uma fusão das duas posições cria uma imagem borrada no meio, adicionando um elemento de dinamismo à composição. **Fim da descrição.**

Foto: Rubens Cerqueira (2016)

No *flyer*, a intenção: “*Pequenos movimentos geram grandes ondas*”. E, assim, foi. A apresentação teve repercussão — alcançou, emocionou, tocou.

Até aqui, apesar de ter aspectos cênicos parcialmente pré-estabelecidos, as roupas, narrativa, mudanças de luzes, ordem das músicas, movimento dos elementos cênicos e a movimentação dança partiam da improvisação. E, assim, nessa primeira experiência, aberta a espontaneidade, a narrativa começou a se estruturar e foi lapidada ao longo de suas repetições. Embora existisse um fio condutor estruturado, a essência experimental da dança permitia que houvesse mudanças a cada (re)apresentação.

Figura 25 — Foto da apresentação em meu apartamento (NYC, 2019).



Início da descrição: Foto horizontal do interior de um apartamento repleto de artes penduradas em todas as paredes. Do lado direito tem uma mesa com vários itens em cima, um abajur ligado e um armário coberto por um bordado artístico. O bordado desenha dois seres de tamanho real, um olhando para o outro. Do lado esquerdo, no fundo, existe um portal (sem porta) que leva a um outro cômodo do apartamento, que é o único ponto iluminado da foto, além do abajur, onde a artista se encontra completamente nua, de perfil, virada para o lado esquerdo. Existem roupas nos pés da artista, sugerindo que ela está de frente ao seu guarda-roupa. A foto foi editada e apresenta uma reflexão parcial da cena de cabeça para baixo. **Fim da descrição.**

Acervo pessoal

Recriamos a experiência mais uma vez, em um outro apartamento na cidade de Nova Iorque. A mudança de local me levou a repensar como (re)construir a cena, a fim de escolher cuidadosamente os elementos que se manteriam no trabalho: velas, pedras, copos d'água, luzes, roupas, plantas, obras de arte — itens considerados essenciais para a execução da performance. Também senti necessidade de definir as intenções do que gostaria de despertar com a apresentação, a partir disso, algumas características e personagens da obra instantaneamente se deslocaram e outras permaneceram.

Figura 26 — Flyer do Festival Internacional Experiência-Ação, BH, 2019.



Foto: Fanny Magot

Logo surgiu o convite de me apresentar em Belo Horizonte, no Festival Internacional *Experiência-Ação* (2019), no qual toda a experiência ganharia novas proporções: O palco.

Figura 27 — Fotografia durante a apresentação no festival Experiência-Ação, BH, 2019.



Início da descrição: Foto colorida e horizontal, de margens borradas e fundo preto. Captura um momento do espetáculo Humani, onde a artista se encontra do lado direito do palco, seminua, virada para a diagonal fundo-direita, com as costas arqueadas, cabeça relaxada para trás, fazendo um cambré e com os braços dobrados como se tocasse em seu próprio estômago. À sua frente esta uma porta misteriosa, donde sai uma luz branca que ilumina toda a frente da corpa da artista. Do lado esquerdo do palco esta um pano vermelho que cobre um abajur ligado e gera uma pequena luz avermelhada. **Fim da descrição.**

Acervo pessoal

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E rememorar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido. (Fabião, 2010, p. 322, grifo meu).

O pensamento de Eleonora Fabião reverbera aqui, ao colocar em palavras sensações que compartilho. Aquele grande espaço cheio de magia participara comigo nesse trabalho em construção e marcou significativamente a obra.

O palco italiano oportunizou a ampliação da movimentação, a estruturação mais definida da trilha sonora e elaboração de um mapa de iluminação apropriado, com mais possibilidades. A partir daqui, percebo o começo de uma “coreografiação”⁵⁴ do espetáculo, que surge a partir da demanda que foi ocupar o palco sob determinadas circunstâncias.

A ordem sequencial das músicas foi estabelecida e gravada, criou-se um mapa de iluminação e, desta forma, definiu-se também os principais personagens da narrativa e suas movimentações no espaço, em diálogo com a iluminação. Viajar com o trabalho também reduziu a possibilidade de levar comigo os diversos elementos cênicos, o que simplificou substancialmente o cenário e o figurino.

Essas circunstâncias (re)direcionaram os recortes da cena que faziam sentido para aquele momento, já muito diferente da primeira apresentação. Apesar das definições que organicamente aconteceram, **a dança permanecia aberta à experimentação**. Durante o festival, houve também a gravação profissional do trabalho cênico, que mais tarde ganhou uma edição especial para a versão online de “*Human*”.

Um fator interessante que vale compartilhar aqui é o quanto a arquitetura bem como a dimensão do espaço influencia completamente a amplitude e as possibilidades da dança. Saltar de um pequeno e quadrado apartamento para um palco livre e grande, naturalmente ampliou também as dinâmicas movimentações corporais.

⁵⁴ **Processo despretenso e orgânico** da experimentação em dança tornando-se coreografia, a partir da repetição.

Figura 28 — Fotografia durante a apresentação no festival Experiência-Ação, BH, 2019.



Início da descrição: Foto colorida e horizontal que captura um momento do espetáculo Humani, onde o lado esquerdo do palco é composto por um conjunto de elementos, incluindo plantas, velas, abajur, pano vermelho, um banco quadrado e uma arte circular. Do lado direito do palco está uma caixa preta grande, uma caixa azul pequena e um espelho pendurado. No centro da foto, a artista está de costas, usando uma saia preta transparente e com os braços abertos na altura dos ombros em um ângulo de 180 graus, demonstrando certa ativação muscular em seus braços e mãos. A iluminação na corpa tem tons de violeta, rosa e roxo, enquanto no palco é âmbar. Aos seus pés, também no centro, há um altar composto por pedras, conchas, cristais e dois copos de água. **Fim da descrição.**

Acervo pessoal

Outro aspecto dessa diferença de tamanho é a sensação de proximidade e conexão com a plateia. Para mim, a proximidade física da plateia, no contexto de experimentação no apartamento, gerou um calor diferenciado, como se nos misturássemos e nos tornássemos um só corpe em movimento. Percebia certos sentimentos que surgiam como espelhos das pessoas presentes, como se estivessem ali, silenciosamente sugerindo e participando comigo.

Já a distância que acontece no palco italiano, junto ao isolamento que a iluminação causa, gerou uma sensação de solidão, como se estivesse sozinha passando por todo o processo, me expondo e me rasgando, consciente de pessoas observavam. Evidentemente a troca plateia-artista aconteceu nas duas situações, enfatizo apenas as minhas impressões.

Uma outra percepção válida a citar é a sensação de que, em alguns momentos, uma certa desconexão com as músicas de língua inglesa acontecia. O fato de não serem compreendidas reduzia consideravelmente o nível de atenção e envolvimento com a obra. Esse fato despertou em mim o desejo de mudar algumas músicas para a versão brasileira da obra. E fez sentido.

O espetáculo viajou também para Brasília e Goiânia.

Figura 29 — Flyers para as apresentações em Brasília e Goiânia, 2019



Início da descrição: A Figura 29 consiste em dois flyers de divulgação do espetáculo Humani, posicionados verticalmente um ao lado do outro. Flyer 1 – há um recorte da parte superior do corpo nu da artista, mostrando apenas os ombros e a cabeça arqueada para trás em um movimento de cambré. A mão direita abraça gentilmente toda sua garganta. A foto está invertida, de cabeça para baixo, como se a artista estivesse mergulhando. Predomina no flyer a cor amarelada da pele da artista. Em cima esta escrito o nome do espetáculo e da artista e em baixo o local da apresentação. Flyer 2 – De cor amarelada, o flyer é uma fusão de várias fotos sobrepostas e recortadas, mostrando diferentes partes do corpo da artista em diversas posições com seus braços e mãos. Em cima esta escrito o nome do espetáculo e da artista e em baixo o local da apresentação.

Fim da descrição.

Foto: Fanny Magot

Figura 30 — Fotos durante a montagem de cenário e roda de bate papo em Brasília, 2019



Início da descrição: A foto quadrada apresenta um fundo preto, com pessoas sentadas no chão de madeira, formando um círculo. À esquerda, a artista está falando, enquanto as outras pessoas ao redor a observam atentamente. **Fim da descrição.**

Acervo pessoal

Figura 31 — Fotos do cenário e da apresentação em Goiânia, 2019.



Início da descrição: A figura 31 é um conjunto de três fotos coloridas do espetáculo Humani. 1 – A foto vertical possui uma iluminação vermelha, onde plantas estão penduradas por todo o ambiente. À direita do palco tem um espelho, quadros de artes, livros e roupas espalhadas no chão. No centro está a artista, em pé, de frente, com os braços ao longo do corpo, vestida de calça social cinza, blazer feminino cinza e vários colares. 2 – A foto vertical possui uma iluminação âmbar. No lado esquerdo do palco, há uma pequena caixa preta com roupas espalhadas ao redor. No centro da foto, destaca-se um espelho, abaixo do qual há quadros de arte, livros e plantas. Centralizada na imagem, em frente ao espelho, está a artista, vestindo apenas uma calça social cinza. A artista está na posição de perfil, virada para a direita, com a cabeça ligeiramente inclinada para baixo e olhando na direção oposta ao espelho, onde sua reflexão é visível. Seus braços estão ao longo do corpo, com as mãos fechadas. Há uma evidente tensão em toda a musculatura, como se estivesse segurando toda a sua raiva nas mãos. 3 – Foto retangular horizontal que mostra com detalhes o altar. A iluminação delimita um retângulo, onde, do lado esquerdo faz-se uma espiral circular de conchas com um copo de água no centro. Do lado direito um quadrado com outro copo de água no meio. Ao centro, junto a três velas alinhadas, cristais desenhavam um grande triângulo e uma linha central que divide os lados. Na base do altar, onde a iluminação começa, pode-se ver o pé da artista, que entra nesse lugar sagrado com cautela e respeito. **Fim da descrição.**

Nessas duas localidades, a produção foi completamente autônoma. Assim, retomei o conceito inicial de entrelaçar a dança com a meditação, o que proporcionou uma experiência completa. Isso incluiu ambientar os teatros de forma apropriada, conduzir a plateia em um breve alongamento e sessão de meditação antes da apresentação, seguido por uma conversa aberta sobre a experiência após o espetáculo.

Em Goiânia, tive o privilégio de contar com tempo e espaço para produzir, o que permitiu que o espetáculo adquirisse características especiais distintas. Ao retornar às minhas raízes e desfrutar do conforto de poder projetar o cenário em minha própria casa, encontrei inspiração para criar elementos cênicos mais elaborados. Isso possibilitou a incorporação de novas camadas de significado à performance, nutrindo e reconfortando-me em diversos momentos durante a cena.

Logo após a apresentação em Goiânia (Dez/2019), a pandemia COVID-19 impossibilitou a continuação das apresentações. Essa nova e grande contenção mundial condicionou a performance ao seu modelo online, onde foi contemplada pela Lei Aldir Blanc/2021, Lei Aldir Blanc/2022 e Festival Paralelo/2022.

O contexto pandêmico, marcado por intensas emoções, dores, perdas e temores a nível global, coincide com minha ingressão na universidade. Nesse espaço, pude desenvolver esta investigação aprofundada sobre a experimentação em dança e os movimentos da vida impressos na experiência *Human*.

Figura 32 — Flyers de divulgação para os eventos online, durante a apresentação de Brasília, 2019.





Início da descrição: A figura 32 é composta por 4 flyers de divulgação do espetáculo Humani que se apresentou em sua versão online. 1 – O flyer tem formato quadrado e fundo preto. À esquerda, há um recorte que mostra a artista da altura das coxas até a cabeça. Ela está em pé, virada para a direita, com as costas levemente arqueadas, a cabeça relaxada para trás em um movimento de cambré, e o braço flexionado como se estivesse tocando seu próprio estômago. À direita, as informações do evento estão escritas em branco. Na parte inferior, estão as logomarcas dos apoiadores do evento. 2 – O flyer tem formato horizontal e fundo preto. No lado esquerdo, há duas fotos sobrepostas da artista de perfil, seminua, mostrando seu corpo das coxas à cabeça. Na primeira foto, com iluminação verde, a artista está com os dois braços para cima e a cabeça olhando para baixo, com as costelas à mostra. Na segunda foto, a artista está olhando para trás, com os dois braços fazendo movimento na mesma direção, um esticado e o outro flexionado. Do lado direito, estão escritas em branco as informações do evento. Na parte inferior, encontram-se as logomarcas dos apoiadores do evento. 3 - O flyer tem formato horizontal e fundo preto. No lado direito, há um recorte da artista, mostrando seu corpo do quadril à cabeça, de costas e seminua, usando uma saia preta. Sua cabeça está virada para a direita e o braço esquerdo está dobrado à esquerda, ao lado de seu corpo. No lado esquerdo, as informações do evento estão escritas em branco. Na parte inferior, estão as logomarcas dos apoiadores do evento. 4 - O flyer tem formato quadrado e fundo preto. No centro, acima, estão escritas em branco as informações do evento. À esquerda, há um espelho de corpo inteiro, e na frente dele, no centro da imagem, está a artista. Sua imagem está duplicada e sobreposta, com um tom avermelhado. O recorte mostra seu corpo das coxas à cabeça. A artista está de pé, seminua, usando calça social cinza e virada na diagonal fundo da esquerda. Seus dois cotovelos estão dobrados para trás do corpo, como se suas mãos tocassem em suas costelas. **Fim da descrição.**

Foto: Nuances de Luz

No percurso da Pós-Graduação, o espetáculo foi selecionado no edital Claque – Retomada Cultural/2023, o que oportunizou sua última apresentação de forma presencial. Após três anos de ausência dos palcos, o retorno com essa experiência, permeada por uma nova mentalidade, foi significativo e iluminou muitos aspectos a partir dos estudos realizados. A imersão na atmosfera universitária ampliou minhas

perspectivas, gradualmente remodelando minha própria concepção sobre o trabalho cênico “*Human*”, o qual passei a chamar “*Humani*”.

Durante o período compreendido entre 2019 e 2023, uma extensiva lacuna temporal se delineia, período durante o qual uma série de transformações poderiam ter sido implementadas. Contudo, no contexto específico da seleção para o edital CLAQUE, a escolha das obras teve de se restringir aos materiais audiovisuais disponibilizados, requerendo que a essência e a apresentação dos projetos permanecessem inalteradas, em conformidade com o formato estabelecido pelo edital.

Figura 33 — Flyer da apresentação em Goiânia, 2023, pelo edital CLAQUE.

Início da descrição: A imagem colorida e vertical é um flyer de divulgação do espetáculo Humani. Possui uma borda amarela que contorna a imagem, onde o nome do edital cultural está escrito em preto na parte superior e as empresas responsáveis pelo evento são mencionadas na parte inferior. No centro da imagem, em um fundo preto com fumaça no ar, está a foto do espetáculo. A artista está localizada no lado esquerdo, seminua, de perfil e virada para a direita. Seus braços estão dobrados à frente de seu corpo, com as mãos espalmadas e tensionadas, enquanto ela olha para suas mãos. As informações do evento estão escritas em preto no lado direito da imagem. **Fim da descrição.**



Acervo pessoal

O que a princípio era um “*work in progress*” se tornou um resultado coreográfico, com um roteiro previamente fixado por música, figurinos, luzes e cenário: de um lado, uma cena urbana pulsante, onde um espelho reflete a vida humana, enquanto uma mesa repleta de adereços pessoais e elementos espalhados convida à exploração. Do outro lado, um cenário orgânico lembra raízes, onde galhos de árvores e plantas evocam a natureza. No centro, um altar sagrado, adornado com velas e símbolos geométricos desenhados no chão, empresta uma aura sobrenatural à cena.

Ao longo do processo, a trilha sonora passou por diversas transformações. Ao adquirir habilidades com uma controladora de DJ, explorei técnicas de mixagem, manipulação, distorção e desaceleração das músicas, o que influenciou diretamente as dinâmicas e a fluidez dos movimentos durante as práticas, resultando em uma interação íntima entre os movimentos os estímulos musicais.

Desde o início do processo até o estágio atual, houve uma evolução significativa na seleção e configuração da trilha sonora. Inicialmente concebida para as apresentações nos Estados Unidos, a predominância de músicas em inglês refletia a audiência e o contexto cultural. Todavia, ao expandir o espetáculo para o Brasil, uma adaptação se fez imprescindível, em busca de estabelecer uma conexão mais íntima com o público local, o que demandou uma reconfiguração da trilha sonora para incorporar elementos mais afins à sensibilidade e identidade cultural brasileira.

A introdução de modificações na trilha sonora e na ambientação tem desempenhado um papel crucial na metamorfose da obra. Uma observação intrigante que surgiu ao analisar o trajeto da produção é que, enquanto todos os aspectos foram submetidos a ajustes, os figurinos selecionados durante a estreia do espetáculo permaneceram inalterados.

Contudo, ao chegarmos à última apresentação, é vívido o sentimento de desconexão experimentado com certas indumentárias, como se não mais espelhassem a identidade da corpa que as vestiam, de modo a irradiar um anseio latente por renovação. A persistente vontade de mudança também se estendeu ao tema da obra, influenciada pelas evoluções no contexto de vida pessoal, bem como pelos disparos mentais e gatilhos criativos que se transformaram ao longo desses anos.

Outro aspecto fundamental que não se alterou mesmo com todas as atualizações da obra, foi a escolha de dançar nua. O ato é um posicionamento político a fim de libertar a corpa feminina, historicamente tão estigmatizada, sexualizada e reprimida. Essa escolha manifesta a vontade de retomar o poder sobre eucorpa, de maneira a expor intencionalmente a pele e todas as experiências que ela carrega: vergonha, repressão, abusos, definições, restrições etc. Começo e finalizo seminua, pois, no fim das contas, somos todes feitas de pele, e ela não precisa carregar fados tão pesados como os que constantemente nos são impostos vestidos.

É importante ressaltar que o contato com a Pós-Graduação alterou significativamente o processo de compreensão da obra. Inicialmente, concebia-se a obra como uma peça de improvisação em dança que acontecia na cena. Todavia, ao longo de

um extenso processo de investigação e diálogo, emergiu uma maior compreensão das suas características experimentais, especialmente em relação ao processo orgânico de coreografia que se desdobrou naturalmente. Embora as práticas de improvisação não sejam diretamente evidentes nas apresentações finais da obra, é imperativo reconhecer sua influência vital em todo o processo criativo, fornecendo uma base essencial para o surgimento da obra em sua totalidade.

Durante a análise da obra, torna-se evidente suas características fluidas e liquidificadas, que refletem uma natureza plural e interdisciplinar. As transformações ao longo do tempo, tanto no contexto quanto na minha identidade pessoal, exerceram um impacto significativo na execução da dança apresentada, que permanece experimental durante todo o seu percurso, uma vez que esse é seu aspecto de maior definição — a indefinida, transitória, sensória e mutante experimentação em dança.

Durante o processo de análise da experiência, deparei-me com a abordagem de Lyra (2014), na qual a fronteira de separação entre a obra de arte e a artista criadora se dissolve. A autora, em diálogo com Renato Cohen, propõe que, no momento da performance, a artista não apenas representa um papel, mas simboliza elementos intrínsecos à sua própria identidade. Dessa forma, a obra criada não é meramente uma interpretação, mas uma manifestação que transcende as personas do cotidiano, como se a artista estivesse representando aspectos de si mesma.

A potência desse entrelaçamento está na possibilidade de amadurecimento e crescimento na transformação tanto da artista quanto da própria arte criada. Sentia isso. Como se a cada performance a Mulher que ali escolhia seus adornos e movimentos se tornava mais forte, a criatura que sentia o prazer, o percebia ampliado, cada vez mais liberta de suas vergonhas, como se os sentimentos que imergiam, apesar de ainda serem sentimentos, eram outros e amadureciam.

A cada apresentação, a mesma dramaturgia seguia seu roteiro, porém na cena, suas personagens estavam sempre reaparecendo com novas perspectivas e respostas de movimento ao desenvolvimento da obra. E, aqui, mais uma vez, emerge a curiosidade: Será esse o resultado natural do amadurecimento da artista, que, ao experimentar, dilata a suas personas em cena, ou seriam as personagens em cena que se desenvolvem a ponto de impulsionarem o amadurecimento da artista?

Talvez os dois, pois é uma obra é viva.

Assim, a obra de arte respira e se movimenta,

*Cada passo, uma história, uma tormenta.
Ela vive, ela floresce, ela se transforma,
Em um eterno ciclo de criação e reforma.*

FRAGMENTO LÍQUIDO

Coabitamos essa terra experimentando incontáveis estados, presenças e mudanças. Compostos por partículas que circulam, amolecem, enrijecem, flutuam, derramam, estabilizam, escorregam. São moléculas que se agitam e se acalmam, transições de imagens, movimentos, respirações. Elementos da matéria que dançam entre presenças e ausências. E, assim, das experimentações escorrem os movimentos.

6.1 SOBRE A TERRA

Ouso dizer que os pensamentos são expressões que nascem nos pés: quer dizer, o solo em que cresceram, como pisam na terra, como se adaptam aos diferentes (des)níveis do chão; todos os detalhes tecem o equilíbrio do todo — indivisível ser humane. É a partir desse contato que nos desenvolvemos e que nos deslocamos para fluir: Eles empurram a terra e então são empurrados de volta, pura fricção.

Figura 34 — Vídeo: Captação de imagem Gabriela Neri, edição de imagem e intérprete-criadora Lunna Gomes



Acervo pessoal

Eu cresci caminhando com meu pai em lugares de mato alto, visitando a roça do meu avô ou acampando na beira de rio. Aprendi, desde nova, que pisar onde os pés dele pisam é um lugar seguro de caminhar, principalmente quando se sabe que ali existem cobras, escorpiões, aranhas e formigas com cabeças gigantes.

O senhor Eleu simplesmente sabe onde dar o primeiro passo e eu confio na sua experiência: a de quem cresceu com a terra, de quem dividiu um quarto com 14 irmãos na roça, em Bela vista, interior de Goiás. Ali, trabalhavam com a enxada e o enxadão a partir dos 5 anos de idade — e, convenhamos, trabalhar com a terra não é uma tarefa fácil.

A intensidade que você bate na terra é devolvida às articulações instantaneamente e todo o corpo sofre o impacto. Levou um tempo para eu entender a técnica que ele aplica com perfeita execução quando manuseia o enxadão. Ele eleva a ferramenta, com um movimento em espiral, que vai contra a gravidade e, a partir do centro, inicia a movimentação — contração e torção geram um impulso, que se estende às extremidades e cede à gravidade, levando a ferramenta em direção à terra.

A intensidade do impulso depende do objetivo e o tempo de duração é um pulso, rapidamente se finaliza e o corpo acompanha a ferramenta enquanto ela cai, na inércia do *momentum*⁵⁵, atento para que as articulações estejam expandidas e soltas para absorver o impacto com o solo. No entanto, com tônus suficiente para manter o controle da ferramenta.

“O essencial é a base”, diz ele. Os pés são posicionados afastados, com a base correspondente ao tamanho do movimento que vai ser executado. Os joelhos e o quadril, sustentados pela musculatura, absorvem o impacto entre as forças de vetores opostos. Se a terra é dura (como a nossa do cerrado), reforça ele, “rega, até ela amolecer”.

Jogar água na terra facilita o trabalho e protege o corpo desse impacto, conserva energia, exige menos esforço e nutre a terra. “A terra fica densa, aí você usa o músculo, mas pelo menos os ossos não sentem o impacto. Têm que proteger a articulação! Têm que colocar água. É o jeito certo de fazer, ou vai ter que esperar a chuva”. Sabedorias dele.

Água. Composto predominantemente por água, corpe é presença fluida. É líquido que serpenteia um trânsito constante entre conceitos e experimentações. Cíclico. Organizado em sistemas orgânicos, interdependentes, revestidos de pele porosa. A pele é fina fronteira por onde o corpo, vivo, troca informações/afetos com o ambiente externo⁵⁶, ininterruptamente, como uma confluência de vivas-águas no corpo-rio, esse que incorpora as histórias que o atravessam e a cultura que o nutre, sempre em movimento.

⁵⁵ A partir da prática, compreendo o termo “momentum” como o impulso de movimento que se desdobra no corpo já **em movimento**, utilizando o fluxo desse impulso, como uma continuidade da ação anterior, redirecionando a energia, noção que aprendi ao vivenciar as aulas de dança contemporânea com os professores João Paulo Gross e Daniel Calvet — ex bailarinos da cia; Quasar e atuais diretores da cia Ateliê do Gesto, Goiânia-Go. Rudolf Laban, Merce Cunningham abordam o termo em suas pesquisas aprofundadas sobre o corpo em movimento.

⁵⁶ Essa pele-fronteira entre mundo interno e externo é conceito desdobrado por filósofos como Maurice Merleau-pony, Franscico Varela, e por artistas-pesquisadores como Jose Gil, Rudolf Laban, Merce Cunningham, Pina Bausch, Klauss Vianna, Elena Katz etc.

E corpe humane é reflexo que (trans)porta as influências culturais vivenciadas e absorvidas ao longo de sua vida (Le Breton, 2007). Nesse sentido, como ressalta Renata de Lima Silva (Kabilaewatala), a corporeidade é entendida como “fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários” (Silva, 2016, p. 66).

Por essa perspectiva, a percepção do todo se dá através da compreensão de seus recortes contextuais e vice-versa. Quando e onde o indivíduo se encontra é influência de como tal indivíduo se desenvolve. Dessa forma, no fundamento-base desta pesquisa, consideramos a existência-corpa em sua dimensão biológica conectada às suas experiências, sem incorrer no equívoco de a isolar da sua dimensão sociocultural. São dimensões interconectadas.

A realidade da infância de Seu Eleu era pisar e correr na terra dura e vermelha em que trabalhava e brincava diariamente. Ali, ele usava um único par de chinelos, convivia e perturbava os animais da roça, escalava as árvores, e trabalhava. Em noites de celebração, arriscava-se a dançar nas rodinhas de arrasta pé.

A dança era assim: um pé amassa a terra e o outro se junta, arrastado, sem muita preocupação. A televisão veio na juventude e a internet na vida adulta (que por sinal continua difícil), mas o forró é descomplicado, ainda é arrastado, sempre com a mesma perna, que pisa pesado e a outra que se junta — impregnado no corpo a memória de como se dança e vive. Ele pisa firme.

Já os meus pés, por muitos anos foram doutrinados por sapatilhas rosas das escolas de dança, iludidos por sapatilhas de ponta, tensionados por sapatos apertados, estimulados pelo urbano⁵⁷, bombardeados de informações, embalados por diferentes ritmos. Flutuantes e escorregadios, meus pés cresceram em diversidade, nas danças. Vestidos de movimentos e inquietudes, eu piso instável e, ao dançar, busco me equilibrar, absorver o impacto.

Ainda buscando descobrir minha trajetória. Percebo, no caminhar, que meus pés ganharam real atenção quando aprendi a experimentar as minhas próprias possibilidades de movimento, expandindo para além das formas pré-determinadas. Foi como pisar na terra revirada, molhada, de textura macia, refrescante, deslizante. Densa.

Trago o “molhar da terra” para deixar o trabalho mais orgânico como metáfora: Molhar o corpo nas camadas profundas para amolecer estruturas comprimidas e represadas na memória corporal, lubrificar as articulações para que esorra o

⁵⁷ O termo “urbano” é referência tanto para cidade, concreto, asfalto, quanto para as danças urbanas que, a princípio eram chamadas de *Street Dance*.

movimento livremente, acessar níveis submersos do movimento, estimular gestos singulares em/de cada dança e propiciar uma certa fluidez do corpo-vivo com o ambiente, para facilitar a adaptação e transformação com o processo-dançar. Daí a necessidade evocar o “líquido” para esse fragmento de dissertação, para molhar o corpo, que, presente de movimento, deixa escorrer, dos pés à cabeça, pensamentos que dançam.

6.2 SOMAR

Por soma, segundo Thomas Hanna, podemos compreender a integração do corpo, articulado, coMovido por sensações, emoções, experiências (Pérez, 2008, p. 63). A partir dessa compreensão, fica evidente como, tanto minhas práticas artísticas pessoais, quanto esta pesquisa são transpassadas por abordagens somáticas, que reverberam tanto no processo, quanto na concepção de arte e, quiçá, na escrita.

Elisa Abrão (2022, p. 20) salienta que as abordagens somáticas são “abordagens que reafirmam as percepções corporais, de um corpo vivo que pesquisa e percebe o próprio ato de pesquisar, *valorando o perceber pelo corpo, que se amplia em múltiplas camadas e saberes*” (grifo meu). Em outras palavras, a somática busca compreender corpe-que-somos a partir da integração e *experiência*, considerando-o não apenas como um conjunto de partes mecânicas, mas como um organismo vivo que coexiste com todos os outros organismos vivos.

Tais práticas são ferramentas de investigação corporal e possuem diferentes métodos. No entanto, os fundamentos são análogos, complementares. Sem discriminar vertentes, em geral, as práticas em si visam: integrar conhecimentos da anatomia humana com o desenvolvimento humano e a consciência somática, de modo a desencadear a integração corpe e mente; promover a consciência, o equilíbrio e a sensibilização corporal por meio de atividades específicas; buscar a reeducação dos padrões motores e o alinhamento estrutural; estimular a experimentação e o aprendizado através do movimento etc. (Pérez, 2008).

Ao conduzir a atenção às sensações, através das práticas somáticas, o corpo se desperta para agir com os sentidos, tornando-se consciente no ato do fazer e, assim, o próprio fazer o desperta às possibilidades de ações (Abrão, 2022). Como porta de acesso às camadas profundas, tais práticas atuam no corpo-vivo ao convidá-lo ao movimento, iluminar suas singularidades e estimular suas expressões.

Com o foco nas sensações, os estímulos sensoriais são gatilhos para conduzir e corpe a um estado de presença, situando-o no tempo-espaço, em movimento. A arte, molhada por essas práticas, pode vir a ser um despertar de novos movimentos, com contínua incorporação de si, em si. Conforme sintetiza a mesma autora: “Dançar permeada pelas abordagens somáticas é se abrir à escuta das vulnerabilidades corporais e com elas construir poéticas em si; é um transformar da dança em si” (Abrão, p. 20).

Essa concepção de corpe e dança contempla uma busca particular de entendimento sobre a dança que sou e faço, pois faz ressoar, aqui, momentos em que as minhas práticas em dança se tornam pura poesia, ensopadas de emoções, de mim para mim (apenas), vulneráveis movimentos. E, então, faz sentido o processo de integração proposto pela Somática, e faz sentido estabelecer relação com a dança — uma combinação com profundidade e multifacetada.

Alguns aspectos que percebo em convergência entre somática e dança dizem respeito ao desenvolvimento da consciência corporal, a integração mente-corpe, a experimentação sensorial, a busca por um desempenho orgânico e efetivo, a recuperação e prevenção de lesões, a expressão criativa etc.

As práticas somáticas criativas são aberturas às experiências individuais, a campos sensoriais de experiência, os quais são como uma fuga/ruptura dos discursos universais, pois permite que o praticante reinvente a própria proposta. [...] Um soma disparador de criações, um soma dançante, que coaduna contato profundo consigo à técnica e à criação, em que as propostas somáticas abrem à multiplicação dos fazeres de artistas” (Abrão, 2022, p. 147).

Isso diz respeito ao trabalho de artistas que buscam a inteireza de ser-corpe em domínio de seu próprio movimento e que, para além de virtuosas expressões-externas, mergulham em suas particularidades e micros movimentos. Anunciar esta pesquisa como inundada pela perspectiva somática, para além das noções integradas de corpe e dança, é também afirmar, enquanto pessoa/artista/pesquisadora, a minha própria submersão na pesquisa, na condição de fragmento integrante desse contexto. Parece-me que é nesse sentido que Ciane Fernandes, afirma que

[..] o pesquisador/performer somático não apenas está imerso na pesquisa enquanto campo iminente de descobertas, mas é em si mesmo parte desse campo, a partir da experiência vivida no espaço tempo (Fernandes, 2019, p. 122).

Assim, influenciada pela abordagem somática, estou entrelaçada à pesquisa, ao dançar minhas experiências nas linhas e entrelinhas, compartilhar o que sou e me transformar no próprio processo de pesquisar.

Somar. Concentrar. Inteirar. Adicionar. Desfragmentar. Derreter. Como o termo sugere, a somática permite e promove a fusão das partes que somos, de maneira a estimular a autonomia e valorizar o processo, o caminho, e não somente a própria chegada. Respirar, articular, observar, tocar, ouvir, cheirar, silenciar, desacelerar, entregar-se ao chão, a si e a outros, pesquisar contextos, momentos e movimentos — são exercícios que despertam sensações e, portanto, sensibilizam.

*Na terra, a água dança,
percorre conhecimentos, história que avança.
São cicatrizes-versos, memórias a compor,
Arte que o tempo esculpe sem pudor.*

*Cada fragmento, um ensinamento.
Corpa, sábia mestre, sempre em movimento.
Dança com o riso, enfrenta a dor,
Guardião das experiências que carrega com amor.*

*Nessa sinfonia, a experiência é compasso,
Acumulando saberes, transformando em abraço.
Veias são linhas de um livro a contar,
Histórias escritas na pele, a eternizar.*

*Mar de ressaca, devolve lembranças esquecidas
Corpa que soma suas experiências tão queridas.
Na coreografia do existir, a poesia se faz,
E a corpa, como um verso-vivo, sempre se refaz.*

6.3 CORPA-LÍQUIDA

*É foz, onde as experiências deságuam.
E é também afluyente, por onde elas percorrem seus cursos.*

O tema corpe é amplo e abrange diferentes áreas do conhecimento. Portanto, seguimos caminhando às margens beira rio, despidas da pretensão de abarcar a totalidade das discussões sobre o tema, no entanto, ciente de sua importância no debate

sobre dança, corrobora o entendimento corpe “não como um instrumento de manipulação da mente, mas como a própria possibilidade de existência — de ser e estar no mundo, aqui e agora” (Silva, 2016, p. 54).

Unir algo que tanto separamos por longos anos é um desafio estrutural. Dizemos: “meu corpo”, como se fosse um pertence e não um ser. Dizemos: “meus pensamentos”, como se fosse partes e não inteiros “eus”. Meu joelho, meu coração, minhas ideias. Poderia ser: eu-joelho, eu-coração, eu-ideias, **eu-corpa** — é a própria manifestação da vida que, organicamente, absorve informações e compartilha experiências, ao ser/estar aqui/agora.

Ser e estar são condições de permanência e impermanência da existência humana. Nesse sentido, a arte e a filosofia se preocupam em estimular reflexões como essas, ao impulsionar, através do fazer/pensar, a busca por tornar-se consciente dessa nossa natureza: corpe — território onde o ser e o estar se relacionam com o mundo. Essa concepção foi denominada por Elisa Abrão como “corpomundo”, termo que, aos meus olhos, ilustra a conexão que é ser **presença em coexistência** com o **mundo**, inteiramente e em constante adaptação. Nas palavras da autora,

O corpomundo, no ato de respirar, é um território mutante, marcado pelo expandir e contrair existentes na ritma respiratória. O próprio ritmo se torna expressão; ele não é cadência, mas passagem e transqualificação (Abrão, 2022, p. 50).

Nessa abordagem, a respiração é o elo de conexão entre o eu-corpo e o ambiente-mundo e, a partir dessa conexão, sugerida pelo termo “corpomundo”, estabelecem-se pontes para a fluência de informações entre interno e externo. Tais trocas dinâmicas instiga, no corpo em si, transitoriedades entre quem somos e quem estamos (e vice-versa). Fronteiras se flexibilizam ao observamos o quão permeável é sua natureza. A autora continua:

As ‘fronteiras’ porosas anunciam conexões mais que separações e evidenciam os campos relacionais diante da totalidade de conexões existentes, pois a respiração tem a qualidade de ser transitória. Respirar é estar em relação com o meio. É um caminho para a percepção viva do corpo como território mutante (Abrão, 2022, p. 50).

Tanto a ideia de fluxo a partir do líquido, quanto a ideia de fluxo a partir do ar, como sugere a autora, ampliam a noção de que este “corpomundo” é *ser* esponjoso, que capta estímulos, afeta-se, molda-se, realiza escolhas, filtra informações, atualiza-se,

adapta-se, transforma-se — sempre sendo/estando diferente — consciente e/ou inconscientemente. Efêmero, como cada movimento, bem como cada pensamento.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1925–2017) introduziu os termos “tempos líquidos”, “modernidade líquida”, “pensamento líquido”, que dizem respeito a uma nova era em que as relações sociais, econômicas e de produção são frágeis, fugazes e maleáveis, como os líquidos. Pego emprestado o termo, não no sentido específico de fragilidade, apontado por Bauman (2001), mas no sentido de maleabilidade, adaptabilidade e fluência, tanto da subjetividade do eu-corpe-mundo quanto de sua expressão através da arte-dança. Isto é, sugiro que indivíduo e sociedade estão em permanente movimento de transMUTAÇÃO e muDANÇA.

Uma característica interessante na filosofia líquida de Bauman é a “ambivalência estrutural, onde algumas coisas se transformam o tempo todo e outras permanecem rigorosamente as mesmas”⁵⁸, conforme mencionou o Prof. Luís Mauro Sá Martino, no vídeo produzido pelo canal Casa do Saber. Bauman usa a ideia de liquidez para estabelecer **ambiguidade entre a transformação e a permanência** e não para defender a ideia de transformação constante em tudo. O líquido muda seus formatos, mas não suas propriedades. Isso inaugura um novo paradigma, pois, agora, é necessário conceber a sociedade-cultura/indivíduo em termos dinâmicos, focando em processos e não mais em estruturas fixas. Percepções já desdobradas pela arte.

Na corpa-que-dança, a fluidez, a partir de minha percepção, é um fator estruturante de qualidade de movimento. Diz respeito a determinado modo de execução das ações, às transições entre movimentos, à capacidade de adaptação às mudanças, no convite à novos caminhos. Aqui, proponho a ideia de corpa líquida e dança líquida, sem ignorar o de Bauman, mas também de forma independente, atenta à própria materialidade da substância e simplesmente sentindo-a, para, a partir da sensação investir em um sentir-pensar.

Sobre a dança, poderíamos explorar juntas diversas abordagens e temas. Posso compartilhar sobre como as experiências que tive com estilos específicos de dança formaram/formataram meus movimentos ao longo da vida. Ou, ainda, como a

⁵⁸ “O que é a modernidade líquida de Bauman?” com Luis Mauro Sá Martino. Ver: “O que é a modernidade líquida de Bauman?” com Luis Mauro Sá Martino | Corte da Casa. Publicado por Casa do Saber. [S. l.]: 3 set. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cRN9kInWlxw&t=236s>. Acesso em: 9 abr. 2024

singularidade da trajetória de cada pessoa é uma fração das muitas histórias semelhantes e diferentes que se desenrolam no intrincado e unificado nos contextos da dança⁵⁹.

Poderíamos também pensar sobre tradição&contemporaneidade e mergulhar nas histórias da dança, talvez nos delongar em como território, religião, cultura influenciaram diretamente a elaboração metodológica e resultado estético das distintas práticas de dança, de modo a transformar e perpetuar tradições, ou ainda, ressaltar a apropriação cultural interligada à difusão de tais práticas. Ou, quem sabe um pouco de tudo isso...

Dentre os muitos aspectos que poderíamos refletir sobre a dança, pulsa, aqui, o fato de que, independentemente do estilo, do lugar, da época ou da metodologia, todos os movimentos acontecem **na e através da corpa**, esse território onde intercorre o “trânsito permanente entre natureza e cultura” (Katz, 1994, p. 10), que nos dá margem para pensar, inclusive, além de uma dicotomia entre natureza e cultura, numa natureza da cultura e na cultura da natureza. A corpa, enquanto ponto de interseção entre biosistema e cultura, manifesta-se de maneira singular no contexto da dança. Cada movimento-gesto — ação impregnada de sentido — e expressão corporal não apenas reflete apenas marcas da herança biológica, mas também incorpora narrativas culturais, simbolismos e modos de movimento que derivam de contextos específicos. Em fluxo constante, a dança se torna meio de transformação e transcende a dualidade aparente, fundindo as profundezas da experiência individual cotidiana com a riqueza da diversidade cultural.

Por essa perspectiva, o corpo que dança, é “um corpo que não só é expressão de cultura, como também produz cultura. Que cria e recria...” (Silva, 2016, p. 48).

*Na filosofia corpe é poesia,
Caminha entre o caos e a harmonia.
Moléculas dançam a melodia,
E na existência, a coreografia.*

*A Ciência desvenda líquido no enigma:
Células em fluxo por dentro e por fora, estigma.
Na corpa, os segredos a escoar,
Conhecimento a fluir e sabedorias a se revelar.*

⁵⁹ Academias, Companhias de dança, grupos de pesquisa, salas de aulas — lugares onde corpes, repletos de inspirações e dores, dançam com amor e ressentimento à própria dança, diariamente

*Na metamorfose do líquido ser,
A filosofia e a arte vêm criar, tecer,
Uma dança eterna, fluida e sem fim,
no pensamento, seu próprio jardim.*

6.4 DANÇA LÍQUIDA

“A dança é a consumação da energia de um corpo, a suprabundância da vida, reconfigurada pelos seus gestos. Nestes, a vida se entorna e escorre”⁶⁰

Contrariando estruturas sólidas, a dança, no sentido amplo do termo, excede a ideia de eventos isolados e se revela uma experiência contínua. Ela não é estática, mesmo quando perpetua tradições ou quando o movimento do corpo é silenciado. Existe sempre um movimento. Específica ou abrangente, a dança, enquanto corrente cultural, acompanha o fluxo da sociedade e se articula com o tempo, atualizando-se.

Não tem limiar ou bordas, no entanto, em suas frações, especifica-se em estilos, desdobrando-se em diferentes metodologias e simbologias. Em outras palavras, a dança se multiplica e se caracteriza de acordo com o território em que nascem suas correntes. E são **muitas** nascentes que desembocam nesse mar-dança.

No Brasil, um país de grande diversidade cultural, por exemplo, existe um número significativo de danças, que compõem manifestações culturais complexas, que tem seus sentidos tecidos na vida social das pessoas, comunidades e da sociedade. Algumas dessas expressões são bastante localizadas em territórios específicos, enquanto outras se popularizam via trânsitos migratórios e cultura de massa ao atravessarem as diferentes regiões do país, estados, cidades, bairros, ruas, casas e corpos.

Embora meu país de origem tenha toda essa versatilidade, o que chegou nos meus pés, quando criança, foram os estilos coloniais europeus e estadunidenses. Não é nosso tema esse debate específico, no entanto, vale destacar o impacto significativo da colonialidade também sobre os modos de dançar. Apesar de o discurso decolonial⁶¹ estar cada vez mais em destaque, o que vemos predominantemente nos lugares que chamamos de escolas de dança, ainda hoje, é o balé clássico e o jazz, com sapatilhas apertadas, joelhos esticados e quadris contraídos, que flutuam distante das danças brasileiras e ignoram as contribuições indígenas e africanas.

⁶⁰ Ana Mira (2014, p. 71).

⁶¹ Sobre decolonialidade, conferir Mignolo (2005).

Nesse contexto, minha realidade: na maior parte do tempo, os pés estavam calçados nas salas de aulas e de dança, quase sempre desconfortáveis. Eram livres — embora outras formas e técnicas os conduzissem — quando jogavam bola na rua, lutavam karatê, jogavam capoeira e, anos depois, quando a chamada dança contemporânea molhou meus pés, por volta de 2007. Até que enfim uma dança com os pés no chão. Abrir os dedos, relaxar a musculatura, posicioná-los em paralelo, dobrar os joelhos, rolar no chão etc.

Sem me aprofundar no debate conceitual do que venha a ser dança contemporânea e sem ignorar que todas as danças que acontecem na atualidade podem também ser compreendidas como contemporâneas, refiro-me, aqui, a uma linguagem específica em termos de técnicas e poéticas, que se desdobra das danças modernas estadunidenses e europeias (Salvador, 2013). Ou seja, também é estrangeira, todavia, em minha experiência, incentivou o hibridismo, permitiu o caldeamento regional, nacional e internacional. É uma particularidade que dilui as fronteiras de definições e incentiva as interconexões e as diferenças. Essa fluidez é, a meu ver, uma característica líquida, que trouxe um certo conforto para eu-corpa tão regida até então, por estruturas rígidas.

Como colocar água no solo, o discurso era que naquela “dança contemporânea” se podia **experimental** originalidades, amolecer estruturas, relaxar o pescoço, quebrar as linhas, ser esquisita, ser pequena, ser grande, ser animal, misturar técnicas, pensar novos caminhos, repetir, misturar e transformar. Ser várias, ser em transição, ser líquida. A partir desse encontro, para mim, os pés deixaram de ser apenas pontos de apoio e deslocamento, e se tornaram extensões dinâmicas de expressão, que mereciam e merecem liberdade de movimento.

A experimentação dessa dança que se entrega ao chão passou a refletir em todo corpo o que era ser-pé. Multiplicou-se os pontos de apoio e deslocamento e despertou a possibilidade de transmitir emoções e intenções através da conexão direta com o solo, de maneira a transformar os pontos de contato em uma narrativa emocional profunda. Usar os pés como ponto de partida para o movimento e perceber sua fluência ao repercutir em todo o corpo pelo espaço é um jogar com a dança.

Essa abordagem é organizada enquanto pensamento sobre dança a partir da sensibilidade dos precursores da chamada dança contemporânea, de artistas modernos e pós-modernos, quando se descalçam das tradições e repensam a dança, como fizeram Martha Graham, Isadora Duncan, Merce Cunningham, Pina Bausch e muitos outros

(Salvador, 2013). Percebe-se, nos desdobramentos de suas pesquisas, o valor dado à experimentação do movimento, à busca pela aproximação da arte com o cotidiano, ao estudo das qualidades de movimento, ao desenvolvimento da consciência corporal, bem como à valorização do indivíduo em sua experiência e expressão (Salvador, 2013), tudo ainda vibrando latente aqui na contemporaneidade.

Sobre esse assunto, Ana Mira (2014, p. 40) pondera que “a dança contemporânea pode ser campo de experimentação das potencialidades do corpo e constituir modos de incorporação, formas de conhecer através de e com o corpo”. Como sugere a autora, a dança contemporânea abre as portas para explorar as capacidades do corpo-vivo: como onda em que as subjetividades se debruçam sobre o corpo, que leva e traz para si o movimento. A dança contemporânea, além de valorizar a experimentação das virtualidades físicas e das singularidades do ser que dança, preocupa-se também com um processo-movimento que constrói conhecimento, tornando-se um campo de pesquisa sobre corpo-vivo — por meio do próprio corpo.

Apesar de não ser a única metodologia que desenvolve tais características, é substancial a contribuição dos artistas contemporâneos para as pesquisas sobre o movimento e a dança. Em seu livro, Gabriela Di Donato Salvador aborda o processo de construção das noções de corpo e de dança ao longo da história ao mencionar nomes importantes e suas influências no percurso, em que diferentes técnicas e pensamentos foram somados e articulados. Segundo Salvador (2013), os primeiros movimentos da dança contemporânea nascem a partir das experimentações corporais em relação ao tempo-espço, em que se aproximam consideravelmente das noções de “corpo soma”, definido pela autora como

um corpo em contínuo processo de transformação e de ressignificação, sendo biológico, social, cultural, psicológico e físico, e estando em constante estado de afetação a partir de suas relações e experiências (Salvador, 2013, p. 34).

Ressalta a autora que, a dança, ao reconhecer o corpo como um processo somático e volátil, expande-se amplamente sua gama de possibilidades de criação em movimento, onde

O corpo e inconsciente, estudados por Freud e Jung; o corpo perceptivo, pesquisado por Merleau-Ponty; o corpo integrado, da Eutonia; o corpo “liberto”, de Thérésè Bertherat [...] e tantos outros corpos das mais diferentes teorias, inclusive das teorias orientais, como, por exemplo, as do Yoga, do Tai Chi Chuan e do Do-In – unem-se a dança contemporânea,

proporcionando os mais variados experimentos e resultados estéticos e apresentando um corpo disponível para o trabalho artístico [...] (Salvador, 2013, p. 34).

Ana Mira também chama a atenção para o caráter multi/inter/transdisciplinar do experimentar na dança, apontando algumas In-Fluências que compõem e/ou deram início a essa corrente volátil: a dança contemporânea, que segundo ela,

surge, principalmente, da dança moderna, da vanguarda da dança iniciada por Cunningham, seus sucessores pós-modernistas e os seus antecessores da dança expressionista 124ikid de Laban e Wigman. O movimento artístico da dança pós-moderna americana recebeu influência do minimalismo da pop art das artes plásticas, da performance art, happenings e events; das correntes filosóficas do existencialismo e da fenomenologia; da filosofia e práticas do corpo orientais (budismo zen, taoísmo, yoga, meditação, taijiquan, 124ikidô); da cultura do consumo de substâncias psicotrópicas (como estratégia de provocar o apuramento da consciência através da intensificação química dos canais sensitivos); da música de John Cage, La Monte Young, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich, Philip Glass; da geração beat na literatura de Ginsberg, Kerouak e Burroughs; do teatro de Antonin Artaud (Mira, 2014, p. 34).

Segundo as autoras supracitadas, todas essas influências e intercâmbios culturais contribuíram para o processo, o que motivou a dança a se relacionar com outros meios artísticos, de modo a despertar movimentos para além de passos específicos. Essa dança possui uma característica investigativa, somática, que pensa nos caminhos de cada gesto, que sente, reflete, reage e busca mudança (pessoal e coletiva) através do movimento e da expressividade. Outro aspecto que uniu forças à correnteza foi a valorização do indivíduo e de suas subjetividades, o que reverberou formas singulares de dançar, voltando-se para as questões de corpo.

Um nome importante para nós, no Brasil, é Klauss Vianna, que desempenhou um papel crucial no desenvolvimento da dança contemporânea, “desestruturando antigos conceitos e percepções e instaurando movimentos conscientes e espontâneos” (Salvador, 2013, p. 47). Em seu trabalho, Vianna buscava “lançar as sementes no corpo de cada um (...)” (Vianna, 1990, p. 131), deixando um legado duradouro através das suas práticas, com ênfase na consciência corporal, bem como importantes contribuições para a educação em dança no Brasil.

Jussara Miller (2007), pesquisadora que dialoga com o trabalho de Vianna, ressalta a importância de “(re)conhecer o próprio corpo para que ele possa promover a transformação gradual de ausência de corpo para a presença corporal...” (Miller, 2007, p. 54). Segundo a autora, tanto a sobrecarga de movimento, como a falta dele, podem

gerar uma certa ausência de si, “um distanciamento do próprio corpo, falta de contato e de atenção corporal, com autoimagem distorcida, receio do próprio movimento, queixas de má postura, cristalização de padrões posturais, dores e crispações”.

Essas queixas aparecem tanto no ambiente da dança padronizada (de alta performance), quanto de pessoas sedentárias, afastadas do movimento. Miller sugere a experimentação em dança como um processo para “reconhecer o próprio corpo” (Miller, 2007, p. 54) e para, assim, chegar em uma “presença corporal”, como um movimento de volta a si.

Com corpe presente em si e consigo, com atenção nos sentidos, (re)estabelece-se uma maior intimidade com o movimento que se faz, com potência para despertar memórias corporais de experiências vividas, bem como a experimentação de novas vivências. A sensibilização através da dança expande a percepção e a capacidade **do corpo em se escutar** (Miller, 2007). Dessa forma, a corpo que escuta a si mesmo observa e redireciona seus próprios padrões, assim como desenvolve uma relação ativa durante a criação do/em movimento, com autonomia.

Ora, se existe a escuta de algo, existe ali algo sendo dito. Nesse caso, o corpo que escuta é também o corpo que fala. Falar e ao mesmo tempo escutar exige uma atenção diferenciada, que José Gil (2005) desdobra com detalhes quando anuncia a “consciência do corpo”, tema que para Renata Silva (2016, p. 55) sintetiza como “um estado que envolve a mobilização do corpo em seu sentido pleno, capaz de gerar o movimento, como um próprio pensamento do corpo”, pois, “O corpo é pensamento e dançar é pensar”, como argumenta Ana Mira (2014, p. 1).

Por essa perspectiva, escutar-se e falar são metáfora de convergências da não divisão corpo-mente/movimento-pensamento que acontecem na experimentação em dança. Dedicada a compreender essa relação entre mente-corpo e as possibilidades que se abrem quando nos movimentamos, a educadora de movimento Bonnie Baidridge Cohen acrescenta:

Nosso corpo se move como nossa mente se move. As qualidades de qualquer movimento são uma manifestação de como a mente está se expressando através do corpo naquele momento. Mudanças nas qualidades do movimento indicam que a mente mudou o foco no corpo. Inversamente, quando direcionamos a mente ou a atenção para diferentes áreas do corpo e iniciamos movimentos por aquelas áreas, nós mudamos a qualidade de nosso movimento. Então, nós achamos que o movimento pode ser um caminho para observar as expressões da mente através do corpo, e pode ser também um caminho para influenciar mudanças na relação corpo-mente (Cohen, 2018, p. 36).

Escutar-se a si mesmo é conhecer-se. É ver-se, refletir-se e, portanto, transformar-se. Como uma estrada de mão dupla, o trabalho de corpe conflui em todas as direções ao organizar suas movimentações e transformações em prol e através da própria experimentação da vida. A autora destaca que, ao olharmos para corpe-mente de forma integrada, ampliamos as possibilidades de mudanças tanto dos padrões de movimentação, quanto dos padrões de comportamento. Por anos, separamos tudo para ser estudado e compreendido, no entanto, na contemporaneidade, começamos a entender que compreender isoladamente um aspecto do todo não é eficiente, pois, no todo, tudo interfere e influencia.

E corpe, ao se reconhecer em movimento, coloca na mesa suas ferramentas e instrumentos de existência — em outras palavras, concede o acesso a seu acervo de saberes para que, em fração de segundos, sejam incorporados — ativados para agir. Em estado de auto escuta, estabelece-se conexão entre os movimentos e as subjetividades de ser. Dessa forma, para qualquer corpe-que-dança, é relevante tomar consciência de sua própria história, construção cognitiva, traumas, técnicas, alegrias e disparos para, durante o dançar, somar, acessar a si mesmo e expressar-se de forma íntegra, despertando o movimento com-ciência de si.

Miller (2007, p. 28) afirma que “antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha **consciência do corpo**, de como ele é, como funciona, quais suas limitações e possibilidades, para, com base nessa consciência, a dança acontecer”. Diferente de Miller, acredito que o processo-dançar, é ponte de acesso à tal consciência do corpo e se revela uma importante ferramenta para compreender suas sabedorias intrínsecas, suas habilidades desenvolvidas, bem como o vocabulário ao longo da vida.

Aqui abordamos o assunto brevemente. Ao entear, José Gil (2005) desdobra as relações corpo-consciência de forma ampliada em seu livro “Movimento Total”, permeando os momentos em que a dança perpassa também moções de inconsciências. Ele instiga a

ideia do que significa mover-se (dançar) de maneira “mais inconscientemente consciente possível”: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto, por um lado; e, por outro, não abolir esses poderes a ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo (Gil, 2020, p. 120).

Miller sugere conquistar/adquirir/ter uma consciência, Gil sugere tornar-se consciência. Me encontro inclinada a confluir com a sugestão de José Gil, onde somos e, a partir da prática, tornamo-nos cada vez mais o que já somos, pois percebemos a dança como um ato para tornar tal incorporação da consciência possível.

Falamos em incorporar-se a si, mas crescemos aprendendo com os outros, montando quebra-cabeças de passos desincorporados, decorados, repassados. Técnicas que nascem em uma pessoa e se transpõem a outras. Para além de meras reproduções, é significativo perceber que, nessa tradução de um corpo para o outro, a dança sempre muda. Nesse sentido, a experimentação em dança esgarça as portas para que artistas possam pesquisar, “interagir e descobrir algo de seu na forma ‘alheia’” (Fernandes, 2006, p. 39), e assim, “obter uma liberdade estrutural, funcional e expressiva que possibilite a aquisição de uma polivalência motora, tão necessária para os artistas cênicos” (Fernandes, 2006, p. 310).

Desse modo, e corpe ganha a liberdade de dialogar consigo de forma mais eloquente, uma vez que é capaz de conectar técnicas aprendidas ao longo da vida, bem como de as executar com organicidade, que, segundo Renato Ferracini, “é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica. É como ser o verbo ESTAR. Um estar pleno, vivo e integrado” (Ferracini, 2003, p. 12). Dançar com organicidade é, para além de repetições, uma dança-presença, um elo de conexão com o mundo que acontece dentro e fora do próprio corpo.

Uma dança que não machuca, não extrapola os limites, no entanto, os empurra delicadamente, sensivelmente. Incorporando, processualmente, movimentos que nascem em outros corpes, transformando-os em partes de si — “dando a sua cara” às técnicas aprendidas, despertando identidades. A experimentação abre espaço para essa pesquisa criativa. Ciane Fernandes (2006, p. 28) ressalta que “Todas as técnicas desenvolvidas, sejam elas abordagens teóricas ou práticas, estão a nosso dispor e podem ser utilizadas, desde que organizadas num sistema criativo.”

Criar-atividade é estabelecer conexões — ligamentos que geram deslocamentos e DesEquilíbrios —, é confluência que desemboca em si e ciclicamente flui. Dançar a individualidade é deixar ir em sequência o que faz sentido para si — que, ao libertar-se dos automatismos, descobre **autonomia** e se reconhece a cada novo passo. Independente do nome que se dá e da técnica que se desenvolve, do micro ao macro movimento, em cada contração muscular, em cada decisão de movimento, cada

sensação e emoção, em todas as ações de corpe está a memória, a adaptação, o pensamento, a ação, o silêncio e o equilíbrio, tudo ali **dançando**.

A esse exercício Elisa Abrão (2022) chamou de “existência em gesto”:

É uma dança de gestos de vida que escapam a uma representação, ou, em outras palavras, são gestos de potência de vida que estilhaçam expectativas restritivas do que pode ser o gesto de dança. Gestos que permitem ressoar horizontes de sentido que incluem os processos de individuação do dançarino ao dançar, tensionando qualquer pretensão de sentidos universais. Nessas modulações, o dançar se faz a partir do corpo vivo, um corpo que se descobre em gesto, que se transforma em gesto e que transforma o que é gesto de dança. O lugar de quem dança se faz a partir do que se é, desenha saberes e fazeres singulares, pois cada corpo que dança é único e expressa sua multiplicidade em gestos. Gestos que exprimem uma espécie de duplo, pois exprimem ao mesmo tempo a qualidade poético-estética do gesto de dança e a existência do dançarino, e, desse duplo, modulações são criadas, que dependem do gesto e do corpo que gesta o gesto e exprime suas infinitudes de modificações (Abrão, 2022, p. 72–73).

Por essa perspectiva, a dança perpassa os passos, técnicas e acervos pessoais, de maneira a compor-se tanto por movimentos desprovidos de significados literais, quanto por movimentos carregados deles, como são os gestos. Me parece que tal perspectiva diminui a distância entre mundano e artístico, o que gera um “fluxo vivo de dançar” (Abrão, 2022, p. 51). Elisa desdobra seu pensamento a partir dos “gestos fundadores” de Godard (1994). A noção central aqui é que somos moldados por gestos fundamentais, os quais construímos desde a infância e que exercem influência sobre os gestos que realizamos ao dançar.

Segundo Godard (1994), tais gestos fundamentais se desenvolvem de maneira única para cada pessoa, de forma a impactar a maneira como cada indivíduo se relaciona com o mundo e executa seus gestos específicos. Por essa perspectiva, Abrão (2022, p. 51) ressalta a existência de um “contexto da pessoa que realiza o gesto, considerando gestos possíveis a depender de cada corporeidade em cada contexto”. Como sugere a autora, dentro (ou até mesmo para além) das possibilidades de uma ampla movimentação pelo espaço, estão as singularidades de cada contexto e esse é importante para a compreensão do texto.

Assim, posso dizer que sou-corpa constituída a partir de diferentes estímulos de movimento e com muitas limitações; marcada por ideologias cristãs-evangélicas, desequilíbrios familiares, impossibilidades financeiras, dificuldades de compreensão, bullyings, privilégios e muitas outras experiências. São traços que desenharam minha visão de mundo e influenciam o que permito (consciente ou não) me afetar. E, então,

danço tudo isso. Meus gestos carregam as terras e pedras em que pisei, flutuam o ar que respiro, transpiram meus fluidos e composições, queimam minhas emoções.

Ao se tratar de uma unidade singular que carrega consigo o atravessamento de várias outras singularidades e afetos, nós-corpes, assim como tudo na natureza, somos em constante transformação (inclusive nesse exato momento), portanto o contexto se atualiza. Sendo assim, não tenho a pretensão de consolidar pensamentos defendendo aqui algo que sou, mas, sim, de compartilhar a liquidez que é ser corpa que dança e a materialidade que isso significa.

No processo de experimentação que é dançar o espetáculo *Humani*, assunto de reflexão desta dissertação de mestrado, sinto que a vivência que sou, de várias formas, se faz presente. Ali se percebe a busca por raízes — as que eu mesma plantei e as que foram plantadas em mim —, o questionar de crenças limitantes, a reflexão sobre gênero, a conversa sobre a memória, sobre o tempo e sobre a evolução de *Ser* o que considero humane. Toda a minha “gestosfera” atuante e disponível me denuncia e me transforma através do próprio movimento.

A dança do espetáculo é uma composição híbrida, espelho das minhas vivências pessoais e do meu caminho com a dança, atravessada por lembranças do passado, bem como por pensamentos no presente. Experimentar o movimento de forma híbrida, encontrando minhas nuances, linhas, curvas e dinâmicas de movimentos que adquiri durante a vida, para mim, foi como colocar água na eucorpa — um processo de liberação gradual dos automatismos e padrões enrijecidos, para, então, fluir despreziosamente e genuinamente com o movimento, desdobrando-me em novas possibilidades de existência.

Dos pés à cabeça, no meio de tantas águas, em *Humani*, sinto-me mergulhada em processo de experimentação de mim mesma. Em um caminho que me desloca do passo e da coreografia, fechado, rumo à improvisação em dança, que, embora não seja o fim, propriamente dito (produto cênico), desentulha-me, faz-me escorrer, alimenta-me, borbulha sentimentos, abre caminho pra reflexões e me convida a muDanças — e essas só acontecem quando um primeiro impulso de ação irrompe e desencadeia suas (com)sequências.

Humani foi uma oportunidade de ampliar sentidos, no entanto elas acontecem diariamente, quando ninguém assiste: trocar as roupas, mudar os colares e os brincos, se olhar no espelho, beber água, usar máscaras, desfazer personagens, ficar nua. São

movimentos humanos que diariamente se repetem, nos movimentando em quem somos. Apesar de solo ser um caminho solitário, “eu sou uma mais não sou só”⁶².

*Sou todas que já fui
Assim em pedaços, assim inteira
Cheia de partes fragmentadas que o tempo aglutinou
Nós juntas, congregamos no templo e dançamos no presente
Com respeito, escuta e movimento
Em um contínuo somar.*

Figura 35 — Vídeo: Edição de imagem e intérprete-criadora Lunna Gomes



Acervo pessoal

⁶² Trecho da música “Povoada” de Sued Nunes.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Elisa. **Tudo começa quando explode: Experiências de silêncios do movimento.** Campinas, 2022.
- AKIRA THE DON & MEANINGWAVE. Time ft. Alan Watts (*M e a n i n g w a v e* ®). Publicado por: Akira The Don & MEANINGWAVE®. [S. l.]: 25 maio 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ULR6IBspXsE>. Acesso em: 9 abr. 2024.
- ATYYA. ATYYA- Aurical. Publicado por ATYYA. [S. l.]: 24 jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qao0HwK9K-Q>. Acesso em: 9 abr. 2024.
- BELL, Sidra. ART DIRECTOR | sidrabelldanceney. Sidra Bell Dance New York, Nova Iorque, [2011-2017]. Disponível em: <https://www.sidrabelldanceney.org/artdirector>. Acesso em: 9 abr. 2024.
- BELL, Sidra. MODULE. Sidra Bell Dance New York, Nova Iorque, [20--]. Disponível em: <https://www.sidrabelldanceney.org/module>. Acesso em: 9 abr. 2024.
- BERGER, Mirela. **Corpo e identidade feminina.** Tese (Doutorado) — PPGAS, FFLCH, USP, 2006.
- BOSSO, Ezio. Emily's Room “Sweet and Bitter”. Publicado por Ezio Bosso. [S. l.]: 31 out. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ryG2UFBArTk>. Acesso em: 9 abr. 2024.
- BROKEN Open - Two Tigers - The Human Experience. Publicado por HumanExperienceMusic. [S. l.]: 16 fev. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z3Pz2Qz_IZo. Acesso em: 9 abr. 2024.
- CANALE Morto. Publicado por: Canale Morto. [S. l.]: 3 jan. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=55FXPzwhZEI>. Acesso em: 9 abr. 2024.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. **Uma Introdução ao Body-Mind Centering - Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História.** N. 18. Tradução de Patrícia de Lima Caetano. Universidade Federal da Bahia, 2008.
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminhos.** Só rastros. São Paulo. Perspectiva - Fapesp, 2013.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral.** São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DAGOGNET, François. **O Corpo.** Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2012.
- EAST Forest - Water Sign (Official Visualizer). Publicado por eastforestmusic. [S. l.]: 6 fev. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a6av4SdymrQ>. Acesso em: 9 abr. 2024.

ENTER the Seed. Publicado por PLANTRAE. [S. l.]: 10 jan. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mw3QFQIdE48>. Acesso em: 9 abr. 2024.

FABIÃO, Eleonora. O corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos - Eletrônica**, v. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010.

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

FERNANDES, Ciane. **Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva**: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. Salvador: UFBA, 2008.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ**, Brasil, v. 1, n. 2, p. 76-95, jul./dez. 2014.

FERNANDES, Ciane. Somática Como Pesquisa: Autonomias Criativas Em Movimento Como Fonte De Processos Acadêmicos Vivos - Práticas Somáticas Em Dança Body-Mind CenteringTM. **Criação, Pesquisa e Performance**, Brasília, v. 1, Editora IFB, 2019.

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. A Arte do Movimento na prática como pesquisa. In: IX Congresso da ABRACE. **Anais [...]**. [S. l.]: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2016.

FERRACINI, Renato. **Mimesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano**. Campinas: LUME, UNICAMP, 2003.

FERRACINI, Renato. **O corpo-subjétil e as micropercepções**: um espaço-tempo elementar. *Tempo e Performance*. Brasília: Capes, 2007. p. 111-120.

GIL, José. **Movimento Total**: O Corpo e a Dança. [S. l.]: Editora Iluminuras Ltda, 2005.

GIL, José. **Movimento Total**: O Corpo e a Dança. [S. l.]: Editora Iluminuras Ltda, 2020.

GOMES, Lunna. Human - Lunna Gomes. Publicado por Lunna Gomes. Nova Iorque: 9 mar. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IomC_hRmje4. Acesso em: 9 abr. 2024.

GOMES, Lunna. Human completo - com legendas. Publicado por Lunna Gomes. Belo Horizonte: 2 jun. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ZocII5gGSE>. Acesso em: 9 abr. 2024.

GOMEZ, Paky. Abrete Corazon. Publicado por Paky Gomez - Tema. [S. l.]: 31 ago. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=crRxO-S_G7o. Acesso em: 9 abr. 2024.

GOUVÊA, Raquel. V. de. **O corpo do improvisador**. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 81-89, 2012.

- GUIMARÃES, Lunna Gomes. **Danças POP-ulares: co/transformação da história e estilos das Danças de Rua**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) — Universidade Estadual de Goiás, ESEFFEGO, Goiânia, 2010.
- HASEMAN, B. C. Manifesto for Performative Research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, [S. l.], n. 118, 2006.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana; RIBEIRO, Mônica Medeiros. Saber sentido. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 6, n. 2, p. 90-109, 2017.
- IBEYI – 'Transmission/Michaelion' feat. Meshell Ndegeocello (Official Video). Publicado por Ibeyi. [S. l.]: 12 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g70u2OrfVBE>. Acesso em: 9 abr. 2024.
- JANEIRO - ARE•YOU•AFRAID????????? Publicado por janeiro. [S. l.]: 19 abr. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k25_FC4-MFQ&t=275s. Acesso em: 9 abr. 2024.
- JUDITH, Anodea. **Eastern Body Western Mind: Psychology And The Chakra System As A Path To The Self**. Ohio: Alchemy, 1996.
- KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. São Paulo, 1994.
- KATZ, Helena. O Papel do Corpo na Transformação da Política em Biopolítica. **Dossiê Pensamento e Linguagem. Trama interdisciplinar**, [S. l.], ano 1, v. 2, 2010.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução Sônia M. S. Fhurmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- LIMA, Marlini Dorneles de; SILVA, Renata de Lima. Trajetórias de um Processo de Criação. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 2, n. 1, dez. 2015.
- LINS, DANIEL. **Nietzsche Deleuze. Arte e Resistência**. Fortaleza: Forense Universitária, 2004.
- LIPSITZ, George. Improvised Listening: Opening Statements. **The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts**, [S. l.], 2014.
- LOPES, Elizabeth Pereira. **Copeau e a Máscara**. In: A Máscara e Formação do Ator. Tese (Doutorado) — Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira. Artenografia e mitodologia em arte: práticas de fomento ao ator de f(r)icção. **Urdimento**, v.1, n22, p167-180, julho 2014.
- LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira. **Mitodologia em Arte no cultivo do trabalho do ator: Uma experiência de f(r)icção**. Relatório (Pós-doutorado) — DEART, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal-RN, 2015.
- LYRA, Luciana de Fatima Rocha Pereira. Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

MACLEAN, P. D. **The Triune Brain in Evolution: Role in Paleocerebral Functions**. New York: Plenum publishing corporation, 1990.

McNIFF, S. **Trust the process: an artist's guide to letting go**. Boston: Shambhala, 1998.

MILLER, Jussara Corrêa. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MILLER, Jussara Corrêa. Improvisação; O corpo como protagonista da criação. **Manzuá — Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 5, 2021.

MIRA, Ana Sofia Paula Fonseca de. **Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança**. Universidade de Nova Lisboa, 2014.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005.

MUNDIM, Ana Carolina; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A Composição em Tempo Real como Estratégia Inventiva. **Revista Cena**, [S. l.], 2013.

ORI. ORI - Half Human. Publicado por ORI. [S. l.]: 26 dez. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQ5zIqFdIV0>. Acesso em: 9 abr. 2024.

PAXTON, Steve. The Small Dance. **Contact quaterly**, [S. l.], v. III, n. 2, 1978.

PAXTON, Steve. Improvisation is... **Contact Quarterly**, [S. l.], v. XII n. 2, 1987.

PÉREZ, Gabriela. A Repadronização: Voltando Às Raízes Para Poder Atuar. **Cadernos do GIPE-CIT, Estudos Em Movimento I: Corpo, Crítica e História**, UFBA, Salvador, n. 18, 2008.

PIMENTA, Veronica Teodora. **Didática da invenção na improvisação em dança contemporânea**. Tese (Doutorado) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

PIMENTA, Veronica Teodora. Saber-Improvisação: saber sentido e cognição inventiva. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança — PPGDança**, UFBA, Salvador, v. 7, n. 1, jul./dez. 2022.

PLAZA, Julio. Arte, Ciência, Pesquisa: Relações. **Trilhas**, Campinas, 1997.

RITCHER, Max. Richter: III. Mrs Dalloway: War Anthem. Publicado por Deutsches Filmorchestres Babelsberg - Tema. [S. l.]: 28 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nMR9yP8cXvE>. Acesso em: 9 abr. 2024.

RODRIGUES, Elisa. JUST START A FIRE. Publicado por Elisa Rodrigues. [S. l.]: 22 jan. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y_7ffL53rjo. Acesso em: 9 abr. 2024.

ROMESIN, Humberto Maturana; VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **The Origin of Humanness in the Biology of Love**. UK: Print Academy, 2008.

SALVADOR, Gabriela Di Donato. **Histórias e Propostas do corpo em movimento: um olhar para a dança na educação**. 1. ed. Guarapuava-PR: Editora da Unicentro, 2013.

SALVADOR, Gabriela Di Donato; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SEVDALIZA - HUMAN. Publicado por Sevdaliza. [S. l.]: 26 abr. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uQzFaUnXsdw>. Acesso em: 9 abr. 2024.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. Entre Raízes, corpos e fé: poetnografias dançadas. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 153-168, jul./dez. 2014.

SILVA, Renata de Lima [Kabilaewatala]; **Corpo Limiar e Encruzilhadas: processo de criação na dança**. 2. ed. Goiânia: Editora UFG, 2016.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

_____. The missing Gesture: na interview with Hubert Godard by Daniel Dobbels and Claude Rabant. **Writings on Dance**, [S. l.], p. 37-47, 1994.

Entrevistas Virtuais:

ARAÚJO, Thiago; TERRERI, Guilherme. RITA Von Hunty: "Se 'lugar de fala' é somente 'só fala quem vive', a gente soltou a mão da ciência". Publicado pelo canal Pheeno TV. [S. l.: s. n.], 3 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CiiwsvOq8aQ>. Acesso em: 9 abr. 2024.

CARVALHO, Petícia. O que é Processo Criativo? Publicado por Dança além da Técnica. [S. l.]: 9 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P9lZfKvYXX0&list=PLTzBw2FJIyOf10dwkPg-h8Afq1CgcoI9v&index=3>. Acesso em: 9 abr. 2024.

FORTI, Simone. JUDSON Dance Theater: The Work Is Never Done | MoMA LIVE. Publicado pelo canal The Museum of Modern Art. Nova Iorque, 12 set. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sVoKGowME8Q>. Acesso em: 9 abr. 2024.

MARTINO, Luis Mauro Sá. "O que é a modernidade líquida de Bauman?" com Luis Mauro Sá Martino | Corte da Casa. Publicado por Casa do Saber. [S. l.]: 3 set. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cRN9kInWlxw&t=236s>. Acesso em: 9 abr. 2024

Revistas virtuais:

MANIFESTO ILE PARA UMA COMUNICAÇÃO RADICALMENTE INCLUSIVA.
Diversity BBox, [S. l.], [2014-2024]. Disponível em:
<https://diversitybbox.com/manifesto-ile-para-uma-comunicacao-radicalmente-inclusiva/>. Acesso em: 9 abr. 2024.