

Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Arte e Comunicação Social  
Programa De Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes  
Estudos dos Processos Artísticos

# **ESTADO DE RITMO**

Entrelaçamentos entre Arte e Animismo

**CHRISTIANE LOPES DA CUNHA**

**CHRISTIANE LOPES DA CUNHA**

# **ESTADO DE RITMO**

**Entrelaçamentos entre Arte e Animismo**

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Prof. Dr. Tato Taborda

Niterói – RJ 2018

## CHRISTIANE LOPES DA CUNHA

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Niterói, 08 de maio, 2018

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Tato Taborda (Presidente e Orientador)  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara (Membro interno)  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Profa. Dra. Eleonora Batista Fabião (Membro externo)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Niterói – RJ 2018

À minha filha, Kawin Luana e à natureza de Imbassáí,  
minhas eternas professoras

## **Agradecimentos**

Aos meus pais e minha irmã por tudo. À Anani Sanouvi pelo ritmo, paciência, apoio e companheirismo pessoal e profissional. À Kawin Luana pela compreensão, carinho e críticas perspicazes.

À Sérgio José de Oliveira, meu mestre e amigo querido. À Claire Gavronsky, Rose Shakinovsky, Dorota Mytych e Igor Dobricic por acreditarem e incentivarem esta pesquisa quando ela ainda nem existia. À Dona Zulmira de Mameto, Alida Neslo, Germaine Acogny e Alan Kaprow pelos caminhos abertos.

Ao meu orientador Prof. Dr. Tato Taborda pela acolhida, conversas, ensinamentos e desafios colocados sempre com sensibilidade e afeto.

Ao meu grupo de apoio, Lyana Peck e Diogo Goudard. Trilhar este percurso com vocês e toda sua ajuda foi precioso. Ao Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara pelos ensinamentos, oportunidades e confiança. À Diana Kolker, Denise Adams e Jef Rodrigues, por nosso tempo de aprendizado e trocas no Mac-Niterói. Ao amigo Bruno Guerra, pela escuta e conselhos.

Ao Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro pelas residências e à toda sua equipe pelo apoio, tornando possível uma parte crucial deste projeto. À todos colegas, artistas e alunos que contribuíram nos processos de criação. À Bernardo Alevato, Luciana de Oliveira e os alunos da Oi Kabum por sua generosidade e inspiração em nossa conversa. À Gustavo Gelmini pela força e parceria.

Ao Prof. Dr. Giuliano Oibici e ao Prof. Dr. Guto Nobrega, pelas valiosas contribuições ao projeto. À Profa. Dra. Andrea Copeliovitch por sua receptividade e incentivo inicial. À Alessandro Patrício da Silva por toda sua assistência e paciência. À todos os demais professores e queridos colegas do departamento de Artes e finalmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela fundamental bolsa de estudos de Mestrado.

Sem folha não tem sonho  
Sem folha não tem festa  
Sem folha não tem vida  
Sem folha não tem nada

Gerônimo & Ildásio Tavares, s/d

Uma vez que tenhamos uma noção dinâmica da natureza, então a cultura não pode ser vista como aquilo que anima a natureza. A natureza já é animada e a cultura toma emprestada a energia da natureza. Portanto, não é como se a cultura fosse a transformação da natureza: a cultura é a fruição, a culminação da natureza. A cultura não é mais entendida como exclusivamente humana ou como uma criação inteiramente linguística. A cultura empresta do animal. Não poderia haver cultura sem uma natureza sem fronteiras.

Elizabeth Grosz, 2011

## **Resumo**

Este estudo busca trabalhar transdisciplinarmente a noção de um corpomente em 'estado de ritmo', um corpomente de conversas em trânsito, gerado na zona de contato entre o samba e cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras. Ao elaborar a noção de um 'estado de ritmo', partimos da premissa de que uma sensibilidade animista, encontra-se disseminada em diversas práticas culturais nas sociedades seculares contemporâneas, entre elas o samba. Pesquisando a presença do ritmo como força vital no cerne da porosidade entre as artes, é desenvolvida uma abordagem descolonial do samba, como campo investigativo que não se encerra em sua expressão, mas que se propõe como base de pensamento e intercomunicação com outros desdobramentos expressivos. Buscamos assim, explorar poeticamente através dos processos artísticos, a trama fluida de relações sutis entre ritmo, corpomente, som, espaço e memória que constitui o 'estado de ritmo' proposto. A pesquisa abarcou quatro processos artísticos que em suas diferentes fases e mídias, surgiram do entrelaçamento vibratório entre: música, dança e desenho. Deste modo, foram desenvolvidas criações visuais e cênicas envolvendo: dança, desenho, arte sonora, animação e performance.

### **Palavras-Chave**

Ritmo, Animismo, Dança, Música, Desenho

## **Abstract**

This study seeks to work transdisciplinarily the notion of a 'bodymind' in a 'state of rhythm', a 'bodymind' of conversations in transit, conceived in the contact zone between the samba and African and Afro-Amerindian Brazilian animist cosmologies. To envision the notion of a 'state of rhythm', we depart from the premise that an animist sensibility is disseminated through diverse cultural practices in contemporary secular societies, among them, the samba. While searching for the presence of rhythm as a vital force at the core of the porosity between the arts, we take a decolonial approach to samba, tackling it as an investigative field that does not end in its own expression, but instead, can become a source of knowledge and intercommunication with other expressive means. We thus seek to explore poetically through the artistic processes, the fluid plot of subtle relations between rhythm, body, sound, space and memory, which constitutes the proposed 'state of rhythm'. The research covered four artistic processes that in their different phases and medias emerged from the vibratory interlacing between: music, dance and drawing. In this way, visual and scenic creations were developed involving: dance, drawing, sound art, animation and performance.

### **Key words:**

Rhythm, Animism, Dance, Music, Drawing

## Índice de imagens

Imagem 01 – Michel Kouakou e Anani Sanouvi. Cia Daara Dance. Performance em “Step in”.	20
Imagem 02 – Imagem 2: Dançarinos do Ballet Nacional da Holanda & Don’t Hit Mama. “Swan Lake Bijlmermeer”.	20
Imagem 03 – Shailesh Bahoran e Anani Sanouvi. Performance em “Fôlego”.	22
Imagem 04 – Registros de encontros do rio com o mar na vazante.	27
Imagem 05 – Similaridades entre vasos do coração de um rato com veios de uma folha.	29
Imagem 06 – Folha de espinafre transformada em tecido cardíaco pulsante.	30
Imagem 07 – Registros de encontros do rio com o mar na vazante.	31
Imagem 08 – Registros de encontros do rio com o mar na vazante.	39
Imagem 09 – Shailesh Bahoran. Performance em “Fôlego”.	45
Imagem 10 – Registros de encontros do rio com o mar na vazante.	48
Imagem 11 – Registros de encontros do rio com o mar na vazante.	51
Imagem 12 – Registros de encontros do rio com o mar na vazante.	53
Imagem 13 – Christiane da Cunha, performance em “Mandinga I”.	55
Imagem 14 – Sem título, série “Mandinga”.	59
Imagem 15 – Christiane da Cunha, performance em “Mandinga III”.	61
Imagem 16 – Anani Sanouvi performance em “Mandinga I”.	70
Imagem 17 – Sem título, trajetória “Mandinga”.	74
Imagem 18 – Registro de processo; papel-piso logo após a realização das praticas rítmicas.	79
Imagem 19 – Close do desenho “Imbassaí” - trajetória “Mandinga”.	92
Imagem 20 – “Imbassaí” - trajetória “Mandinga”.	93
Imagem 21 – Padrões matrizes, formas isoladas do desenho “Imbassaí”.	94
Imagem 22 – Variações fotográficas do quarto padrão das matrizes ilustradas na imagem acima.	94
Imagem 23 – “Imbassaí” Desenho digital - trajetória “Mandinga”.	95
Imagem 24 – “Película”. Desenho - trajetória “Mandinga”.	96
Imagem 25 – “Fluxo” Desenho - trajetória “Mandinga”.	97

Imagem 26 – Still frame de “Cigarras”, Vídeoarte - trajetória “Mandinga”.	98
Imagem 27 – “Síncopa”. Desenho - trajetória “Mandinga”.	99
Imagem 28 – Anani Sanouvi e Christiane da Cunha. Performance em “Mandinga III”.	100
Imagem 29 – Registro de formações rochosas na foz do rio Imbassaí.	102
Imagem 30 – Sem título. Desenho digital - trajetória “Mandinga”.	102
Imagem 31 – “Tempo fluído, tempo encarnado”. Desenho.	104
Imagem 32 – Close de “Tempo fluído, tempo encarnado”. Desenho.	105
Imagem 33 – Christiane da Cunha. Performance em “Do requebrado ao reverberatório”.	107
Imagem 34 – Christiane da Cunha. Performance em “Do requebrado ao reverberatório”.	107
Imagem 35 – Christiane da Cunha. Performance em “Do requebrado ao reverberatório”.	110
Imagem 36 – 80 ‘Composições-palavras’ – 20 exemplos do conjunto de 824 imagens.	112
Imagem 37 – ‘Composições-frases’ . 3 exemplos do conjunto de 560 imagens que formaram o roteiro de “Imbassaí” - trajetória Mandinga	113
Imagem 38 – Stillframes. “Imbassaí”. Animação	115
Imagem 39 – Sem título. Desenho. Anani Sanouvi.	118
Imagem 40 – Sem título. Desenho. Anani Sanouvi.	121
Imagem 41 – Sem título. Animação. Christiane da Cunha. Desenhos de Anani Sanouvi	121
Imagem 42 – Polirritmia 02. “Desenho”.	128
Imagem 43 – Polirritmia 03. “Desenho”.	128
Imagem 44 – Polirritmia 03. “Desenho”.	129
Imagem 45 – Polirritmia 03. “Desenho”.	129
Imagem 46 – Polirritmia 04. “Desenho”.	130
Imagem 47 – Polirritmia 04. “Desenho”.	130
Imagem 48 – Polirritmia 05. “Desenho”.	131
Imagem 49 – Polirritmia 06. “Desenho”.	131

## Sumário

Introdução .....	13
Do Animismo ao ‘corpomente’ .....	16
Entre o Samba e o chão – Pisar, Pulsar, Vibrar, Falar .....	19
Outras camadas subterrâneas .....	20
Processos artísticos atuais .....	26
Sobre os capítulos.....	27
Cap.1 Ritmo.....	29
1.1 Ritmo e padrões .....	29
1.1.1 Entre o Ritmo e o ‘estado de ritmo’ .....	37
1.2 Estado de ritmo.....	39
1.2.1 Som-de-pé .....	44
1.2.2 A zona polirrítmica .....	47
1.2.3 Submissão ativa .....	50
1.2.4 Pulso e variação .....	53
1.2.5 Vibração.....	55
1.3 Samba – Pisar, pulsar, vibrar, falar.....	57
Cap. 2 Da dança ao desenho .....	66
2.1 Deslocamentos .....	66
2.2 Transduções .....	71
2.2.1 O chão da dança .....	71
2.2.2 Piso e rastros .....	76
2.3 Horizontalidade.....	82
2.4 Corpo cerimonial .....	85
Cap. 3 Mandinga - Subsolo dos Processos Artísticos.....	89
3.1 Práticas rítmicas .....	89
3.2 Desenho.....	91
3.3 Percurso dos processos.....	93
3.3.1 Primeira série .....	93
3.3.2 Segunda série .....	97
3.3.3 Terceira série .....	99

3.2.3 Quarta série.....	101
Cap. 4 Criações.....	103
4.1 Tempo fluido, tempo encarnado .....	103
4.2 Do requebrado ao reverberatório.....	108
4.3 Imbassáí .....	113
4.4 Desenho.....	118
4.4.1 Processo.....	119
4.4.2 Criação.....	124
Considerações Futuras .....	134
Referências .....	136
Outras Referências .....	142

## Introdução

Esta pesquisa explora a vivência orgânica e ancestral do ‘corpomente’ que dança em meio às forças geradas no encontro vibracional do ritmo sonoro com o ritmo motriz<sup>1</sup>. O estudo busca trabalhar transdisciplinarmente a noção de um ‘corpomente’ em ‘estado de ritmo’, um corpomente de conversas em trânsito elaborado na zona de contato entre o samba e cosmologias animistas<sup>2</sup> africanas e afro-ameríndias brasileiras<sup>3</sup>. Ao enunciar um ‘estado de ritmo’, desejamos investigar poeticamente através dos processos artísticos, a trama fluida de relações sutis entre ritmo, ‘corpomente’, som, espaço e memória que, em seu complexo agenciamento, constitui este estado. Sob este viés, o samba como campo investigativo não se encerra em sua expressão usual mas serve de base de pensamento e intercomunicação com outros desdobramentos expressivos assim como o desenho, a animação e a dança contemporânea africana. Discorreremos sobre a hipótese de que uma sensibilidade animista perpetuada em manifestações culturais africanas e afro-americanas, atua no ‘corpomente’ que se entrega ao ritmo sonoro e motriz, disparando um estado sensível onde o ritmo opera em uma dimensão liminal<sup>4</sup> como agente criador e aglutinador entre esse ‘corpomente’ e o mundo. Neste âmbito, especulamos que o apreço das antigas cosmogonias animistas pelo ritmo, que o reconheciam “como a base de todo o universo” (SCHNEIDER, 1989, p. 62, tradução nossa), encontra-se disseminado em diversas práticas culturais nas sociedades seculares contemporâneas, entre elas o samba.

Falar do samba a partir de sua zona de contato com as cosmologias animistas é falar de ritmo enquanto pulsação e vibração, força vital. Logo, é falar

---

<sup>1</sup> Motriz ou motrizes neste estudo se refere à eventos do âmbito do movimento corporal.

<sup>2</sup> Visão não antropocêntrica presente em inúmeras culturas; se fundamenta na experiência palpável da troca de intersubjetividades entre humanos, não humanos e a natureza, onde na interação do mundo visível com o mundo invisível inexistente uma relação de dicotomia mas sim de entrelaçamento entre ambos.

<sup>3</sup> Ao longo de cinco séculos de opressão econômica, militar, religiosa e estética, exercida pela elite euro-brasileira muitos foram os momentos em que as duas tradições ameríndias e africanas se encontraram. Natural que disso resultasse não somente na miscigenação de seus descendentes como também no intercâmbio de suas tradições”. LIGIËRO, Zeca. “A Performance Afro-Ameríndia”, Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/archive/text/Zeca.html>. Acessado em outubro de 2017.

<sup>4</sup> Liminal se refere à um estado entre estados. Foi cunhado pelo antropólogo por Arnold van Gennep, em seus estudos sobre ritos de passagem. O termo entra no campo de Estudos da Performance através do trabalho do antropólogo Victor Turner.

também do ritmo enquanto um elemento de abrangência biológica, espiritual, político e social, ou seja, enquanto potência do indivíduo e elo de ligação entre indivíduos e coletivos, humanos e não humanos. Não por acaso, a gênese do samba foi marcada por ramificações históricas características da repressão colonial das culturas que nutrem o ritmo como algo elementar à existência. No Brasil pós-abolição, sob a tese da superioridade biológica do branco, a primeira geração de intelectuais da República idealiza um plano de construção nacional de uma nação de ‘corpo e alma branca’. Assim, foi oprimido e normatizado, o trânsito dos corpos da grande massa popular multiétnica que caracterizava a “barbárie” brasileira a ser extinta, pois enquanto o almejado desaparecimento progressivo do negro não acontecia, era preciso conter seus corpos ‘libertinos’ – corpos ameaçadores à catequese, à obediência civil e à subordinação aos trabalhos subalternos – que insistiam em propagar sua ‘selvageria’ consternando o dito ‘bom’ funcionamento da sociedade, ou seja, o domínio das elites coloniais.

Na batalha pelo domínio do espírito a cidade deve dominar também os corpos. (...) O perigo dos indivíduos lascivos, dos corpos sincopantes, já era uma questão no Brasil pós-abolição. A síncopa, sendo suspensão e parada e implicando uma espécie de desmaio diante do canto da autoridade talvez lembre que algo sanguíneo resiste à falsidade da voz sequestrada pela ordem e submetida à regra do controle. (MONTEIRO, 2016)<sup>5</sup>

Já por volta de 1930, segundo o escritor e historiador Luiz Antônio Simas (2015)<sup>6</sup>, a crença na superioridade branca originou paradoxalmente uma idealizada democracia racial. Um novo projeto social propagaria uma harmonia mestiça<sup>7</sup>, camuflando a perpetuação do desejo de branqueamento e atingindo diretamente as culturas animistas, encaradas pelas elites políticas e intelectuais da época, como uma prova da suposta inferioridade cognitiva dos povos africanos e indígenas. Expôs, o escritor e psiquiatra Omar Fanon (2001, p. 40, tradução nossa): "Este racismo que se quer racional, individual, determinado pelo genótipo e pelo fenótipo se transforma em racismo cultural. O objeto do racismo não é mais o homem em

---

<sup>5</sup> “Por que ela, agora, aqui?”. Programa 1, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUtCDV5A5h4>. Acessado em: novembro 2016

<sup>6</sup> SIMAS, 2015. Disponível em: Blog “*Historias Brasileiras*”. <http://hisbrasileiras.blogspot.com.br/>. Acessado em novembro 2016

<sup>7</sup> “À diferença do “racismo científico”, a tese do branqueamento sustentava-se em um otimismo face à mestiçagem e aos “povos mestiços”, reconhecendo, dessa forma, a expressiva presença do grupo identificado como mulato, sua relativa mobilidade na sociedade da época e sua possibilidade de continuar em uma trajetória em direção ao ideal branco.” (JACCOUD, p. 50. 2008)

particular, mas uma forma de existir [...]". A antropóloga norte-americana Ruth Landes relatou o que ouviu ao ser recebida por Oswaldo Aranha, então ministro do Estado Novo, quando da sua chegada ao Brasil em 1939:

E já que vai estudar os negros, devo dizer-lhe que o nosso atraso político, que tornou esta ditadura necessária, se explica perfeitamente pelo nosso sangue negro. Infelizmente. Por isso, estamos tentando expurgar esse sangue, construindo uma nação para todos, limpando a raça brasileira. (LANDES, 1967, p. 8-9)

Simas (2015), questiona como tal despropósito poderia ter sido proferido pelo mesmo ministro que apoiava o projeto estado-novista de popularização do samba como música da nova 'identidade nacional' brasileira: "Como isso seria viável? 'Desafricanizando' e 'desmacumbizando' o gênero, é claro: é só tirar o preto e a macumba que resolve." O mito da 'cordialidade mestiça' que corrobora para a 'desafricanização' e 'desespiritualização' do samba, incide ainda, entre outros, na objetificação da mulher e da dança. O samba torna-se símbolo sensual da alegria nacional, elaborado como produto cultural máximo da 'mestiçagem' pela imprensa e a indústria de entretenimento. Ainda assim, desde de seus primórdios, o samba vem conseguindo burlar os meios de controle e apropriação através de brechas onde se manteve em constante renovação. Entretanto, a constante e crescente fragmentação de sua conexão com os saberes africanos sobre o ritmo no âmbito de sua origem animista não cessa a medida que não cessam até os dias de hoje, o preconceito e a perseguição às religiosidades animistas assim como o candomblé e a umbanda.

Apesar de não parecer uma forma tão direta de acessar as questões políticas que envolvem a zona de contato entre o samba e as cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras, o pensar com as mãos, com os pés, com o chão e sobretudo com o ritmo – que fundamenta este estudo – as tocam de forma curvilínea. Na urgência por uma reescrita da história, uma nova "imaginação moral" conforme propõe Mbembe (2014) em sua perspectiva pós colonial, são necessários debates e referências artísticas e bibliográficas não eurocêtricas; e neste esforço talvez seja também preciso atuar em diferentes frentes. Aquela priorizada por esta pesquisa é a criação artística em diálogo com o samba e o animismo enquanto campos de saberes. Sabemos que processos criativos não são neutros e sim moldados por políticas que refletem formas específicas de pensar e ser no mundo.

Para o antropólogo Clifford Geertz (1997), nossa percepção sobre uma expressão artística assim como a percepção do próprio artista sobre sua expressão são moldadas por nossa experiência total de vida. Sendo assim: Como sambamos? Como pisamos? Onde pisamos? Se no animismo inexistente uma relação de dicotomia entre o mundo visível e o mundo invisível, como esta interação reverbera na arte?

Para o músico e ensaísta José Miguel Wisnik, as culturas ancestrais africanas – culturas animistas – possuem uma sabedoria civilizacional e polirrítmica que consiste em gratificar a repetição como produção contínua de diferença”<sup>8</sup>. Nessa produção, o ritmo é entendido e vivido como força vital onde dança e música são inseparáveis produtores de um espaço sensível - que um cria para si e para os outros, humanos e não humanos. As indagações acima, entre outras, são aqui exploradas a partir da investigação teórica e prática, da presença do ritmo como força criadora no cerne da porosidade entre as artes e entre as artes e a vida. Os processos artísticos em suas diferentes fases e mídias, foram tramados no entrelaçamento entre: música, dança e desenho, explorando a possibilidade de uma presença do ritmo como instância agenciadora de um trânsito vibratório, antes mesmo das linguagens artísticas assumirem suas respectivas formas perceptíveis aos sentidos em seus diferentes meios. Deste modo, foram desenvolvidas criações visuais e cênicas envolvendo: dança, desenho, arte sonora, animação e performance.

## **Do Animismo ao ‘corpomente’**

O tradicionalista<sup>9</sup>, escritor e etnólogo Amadou Hampâté Bâ<sup>10</sup>, relata que sob a perspectiva das culturas animistas africanas uma ligação vibratória entre ritmo e movimento geraria vida e ação. Tal ligação seria cultivada nas práticas dos artesãos tradicionais pois conectaria os mundos intra e extra corpóreos, infundindo com força

---

<sup>8</sup> ENCONTROS: Sincopação do Mundo. Programa 2, 34 min. (1:05:33 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXoxbCT01DU>. Acessado em: junho de 2016.

<sup>9</sup> O termo tradicionalista significa, aqui, detentor do conhecimento transmitido pela tradição oral.

<sup>10</sup> Nascido no Mali (1901-1991), profundo conhecedor das tradições animistas da savana ao sul do Saara, Hampâté Bâ foi um dos principais defensores da cultura oral na África e um dos primeiros a transmiti-la por escrito. Foi membro do Conselho Executivo da Unesco de 1962 a 1970 e integrou também na Unesco, um comitê científico formado por uma grande equipe de pesquisadores, em sua maioria africanos, para a redação de uma História Geral da África (1982).

vital suas criações. Hampâté Bâ descreve o animismo como um modo particular de viver e experimentar o mundo na totalidade do ser (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 210). O termo 'animismo' foi cunhado pelo antropólogo Edward Burnett Tylor<sup>11</sup> em 1871. Foi concebido para rotular o que se acreditava serem sistemas de crença primitivos, na periferia colonial, em contraste com os estilos de conhecimento racionais europeus, qualificados por sua vez como mais avançados. Diferentemente de outras terminologias religiosas assim como o Judaísmo, o Cristianismo ou Islamismo, por exemplo, que se referem à religiões particulares, o termo animismo não se refere à nenhuma religião específica (GUARUBA, 2012). Em vez disso, foi criado como uma designação generalizante do 'outro', usada para designar uma multiplicidade de culturas e práticas. Tylor, entre outras discrepâncias, reduziu a multitude de culturas que ele classificou como animistas, à uma questão da "crença" de povos ditos primitivos, que objetos, plantas e animais continham alma – visão que segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro seria impensável sob a perspectiva dos povos animistas (CASTRO, 1996). A concepção de Tylor assim como posteriores conceitos antropológicos e filosóficos que insurgiram dela, serviram como justificativa para a colonização e subjugação de uma miríade de culturas. Assim o cerne do colonialismo encontra-se intrinsecamente relacionado a questão do animismo, pois desde sua conceituação pela antropologia ocidental foi considerado um tipo de erro cognitivo, uma prova do subdesenvolvimento e falha epistemológica dos povos colonizados (FRANKE, 2012).

Todavia, nas últimas décadas, o animismo voltou a ser objeto de atenção discursiva e de indagação intelectual em diversas esferas, instigadas por discussões sobre ecologia, sustentabilidade e os desafios da nova era antropocena onde mudanças no macro-ambiente terrestre decorrem da ação humana. Neste âmbito, pensadores de dentro e fora das culturas animistas ao invés de rejeitar o termo

---

<sup>11</sup> "Tylor pretendia articular uma teoria das origens da religião e encontrou essa origem no que lhe parecia o erro primordial dos povos primitivos: a atribuição de qualidades de vida e de pessoa à objetos em seu ambiente. A teoria de Tylor foi construída sobre a suposição generalizada da época, que julgava os povos primitivos como incapazes de avaliar o valor real e as propriedades dos objetos materiais. O animismo era explicado por uma primitiva incapacidade de distinção entre objeto e sujeito, realidade e ficção, dentro e fora, que supostamente levavam as pessoas primitivas à projetar qualidades humanas em objetos. O conceito foi inscrito num esquema evolutivo do primitivo ao civilizado, no qual algumas civilizações haviam evoluído, enquanto o resto do povo mundial era descrito por Tylor, como tribos muito baixas na escala da humanidade que tinham permanecido animistas, efetivamente como relíquias de um passado arcaico ". (FRANKE, 2012, p. 03, tradução nossa)

cunhado por Tylor, iniciaram um movimento de recuperação da palavra (STENGERS, 2012). Apesar de generalizante, o termo – que ainda vem sendo discutido – manteria sua validade ao ser usado para caracterizar culturas fundamentadas ou atravessadas por um conjunto de práticas e uma ética de flexibilidade pautada por um denominador comum: o “caráter social das relações entre séries humanas e não humanas” (CASTRO, 1996, p. 121), onde abrem-se distintas possibilidades interativas e comunicativas entre o mundo visível e invisível. O Animismo, hoje conceituado principalmente como uma outra sensibilidade sobre o real – visão que empregamos aqui – abarca saberes que normalmente julgaríamos díspares, como a cultura Cigana e o Xintoísmo, o Vodou e a Pajelança, o Xamanismo e o Budismo, o Hinduísmo e o Candomblé, a cultura Maori e a Umbanda, a Encantaria e o Paganismo.

Segundo o escritor Wole Soyinka<sup>12</sup>: “A espiritualidade animista é um molde não doutrinário de percepção constante.” (SOYINKA, apud GUARUBA, 2003, p.12, tradução nossa). Neste âmbito ela não segue a lógica ocidental da separação corpomente-espírito mas uma compreensão de entrelaçamentos dinâmicos entre alma e matéria que atravessam múltiplas dimensões temporais-espaciais, habitadas e regidas por forças e potências incomensuráveis. Nas práticas animistas corpo e mente são ambos produtores de conteúdo sensível e reflexivo sobre o real. A fim de tratar esta visão, intrínseca à zona de contato entre o samba e cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras da qual trata nossa pesquisa, adotamos aqui o vocábulo ‘corpomente’, aglutinando corpo e mente como uma só palavra. Além disso, tal vocábulo, por não colocar pensamento e prática, conceito e percepção, como coisas de naturezas distintas, também atende de modo mais justo, às reflexões sobre os processos artísticos. Em meio à interpelações sobre dança, música e desenho que interseccionem ritmo sonoro, motriz e visual, tornou-se necessário considerar continuamente a imbricação corpo e mente.

---

<sup>12</sup> Wole Soyinka é um escritor e dramaturgo nigeriano. Ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1986 é um dos escritores mais ativos politicamente e proeminentes do continente africano. Através de suas obras difunde o que chama uma ‘cosmovisão africana’ que por sua vez seria fundamentada em uma sensibilidade animista.

## Entre o Samba e o chão – Pisar, Pulsar, Vibrar, Falar

Ao ressaltar a vivência sensorial do ritmo no samba, buscamos nos aproximar mais intimamente de uma relação orgânica, de como ele age, forma e informa o corpomente e vice versa. O sambador, enquanto herdeiro das culturas animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras, pode encontrar no ‘estado de ritmo’, um estado a beira do transe, onde segundo Simas, o corpo que samba é um corpo em trânsito “por instâncias de encantamento que o colonialismo não consegue domar” (SIMAS, 2014). Pensando sobre sua interlocução com o animismo, contemplaremos o samba via uma visão descolonial, em ‘estado de ritmo’, como uma dança que não possui fins coreográficos – no sentido de uma escrita de movimento – pois sua gênese não deviria de uma escrita mas de uma fala. Hampâté Bâ coloca a vibração no cerne da fala elucidando uma noção primordial das tradições animistas sobre sua forma de comunicabilidade com o mundo. No enfoque que propomos aqui, a pesquisa pensa com Hampâté Bâ e outras vozes, em como em seu entrelaçamento ao animismo, o corpomente que vibra, pisa, pulsa e requebra no samba – e em outras linguagens primas – se abre à conversas com instâncias invisíveis. Acima e abaixo do solo.

O solo por sua vez, é abordado neste estudo em diferentes momentos e constelações. Primeiramente na relação da dança com o chão. Uma relação que sob uma sensibilidade animista é deflagrada pelo corpomente que se entrega ao ritmo sonoro e motriz, despertando uma conexão primordial com o subterrâneo – *loco* considerado sagrado onde encontram-se outras dimensões de espaço-tempo para as cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras. Conforme o coreógrafo e sacerdote Vodou Koffi Koko<sup>13</sup>: “O corpo se nutre da energia que recebe através dos pés. (...). O homem está inserido entre o céu e a terra. Ele conduz a circulação de energia através de seu corpo” (KOKO, apud SIEVEKING, 2006, p. 156, tradução nossa). Nesta interatividade com o solo, as escolhas codificadas de cada dança, suas minúcias, visam conversar consigo e com o ‘outro’ em diferentes temporalidades e dimensões do invisível. Especulamos a partir das explorações poéticas, que um fluxo energético estabelecido com o chão pelo corpomente em ‘estado de ritmo’, atravessa sua camada mais superficial, o piso, deixando vestígios

---

<sup>13</sup> Nascido no Benin, Koffi Kôkô, é reconhecido como um dos iniciadores e representantes mais proeminentes do movimento da dança africana moderna e contemporânea.

de seus aglomerados rítmicos tanto no piso quanto no corpomente na forma de marcas sensíveis. Nos processos artísticos, o piso foi assim explorado como suporte de uma dança-desenho – interface entre o chão e o corpomente – um campo interativo entre as ações e diferentes linguagens rítmicas envolvidas.

## Outras camadas subterrâneas

Um outro tipo de subterrâneo também se constitui aqui, por uma série de camadas de experiências e criações anteriores que agora sustentam o chão da pesquisa e dos processos artísticos atuais. A camada mais recente e mais abordada será “Mandinga”<sup>14</sup>, uma trajetória transdisciplinar realizada entre 2011 e 2016 que tratou do desenvolvimento de um conjunto de séries de práticas rítmicas incorporadas à prática do desenho, visando investigar as relações e os constituintes do que agora concebemos como ‘estado de ritmo’. “Mandinga” englobou uma obra aberta em dança e multimídia<sup>15</sup> e simultaneamente trabalhos em desenho, colagem digital, animação e vídeoarte<sup>16</sup>. A criação cênica, reatualizada em uma nova criação a cada temporada, era alimentada pelo conteúdo despontado nas práticas rítmicas, nos desenhos e nas animações concebidas como cenografia digital.

Mas “Mandinga” também foi sedimentada sobre outras camadas de experiências. Entre 1997 e 1998, incentivada por Allan Kaprow<sup>17</sup>, desenvolvi duas performances multimídias “Blue” e “Shadow”<sup>18</sup>, apresentadas nas cidades de

---

<sup>14</sup> Nas manifestações culturais afro-ameríndias brasileiras, assim como o samba e a capoeira, Mandinga é um conhecido elo entre as mesmas e as cosmologias animistas. Em geral Mandinga é um princípio ou modo de agir presente nas religiosidades afro-ameríndias brasileiras e através delas intrinsecamente, imbricado na cultura popular. Dentre a pluralidade de origens e sentidos atribuídos ao termo, a palavra mandinga é comumente descrita por praticantes destas manifestações como o “conhecimento do invisível”.

<sup>15</sup> As criações cênicas “Mandinga” I, II, e III foram realizadas em colaboração com o coreógrafo togolês Anani Sanouvi e o dramaturgo sérvio Igor Dobricic. Foram apresentadas em diferentes teatros e festivais nacionais e internacionais: Festival Brasil Amsterdã, Melkweg (Holanda), La Cipressaia (Itália), Passages Bienalle, Dansarts (Alemanha), Baxter Theatre Dance Festival (África do Sul), Teatro Municipal de Niterói, Mostra Dance - Arena Fonte Nova, Palco Tamar - Praia do Forte (Brasil). Coprodução: Dansamakers, Secretaria de Cultura de Niterói. Apoio: Oi Kabum. Teatro Munganga.

<sup>16</sup> Uma seleção compôs a exposição solo “Mandinga - Entre Visão e Movimento. Subsidiada pela Secretaria de Cultura de Niterói, foi exposta em 2014 na Sala Carlos Couto, Galeria do Teatro Municipal de Niterói. Outros trabalhos participaram em 2015 do II Festival de Arte Contemporânea do Maranhão e em 2017 no Festival Internacional de Vídeodança Cuerpo Digital, Bolívia.

<sup>17</sup> Allan Kaprow foi meu professor no curso de mestrado: Estudos avançados das Artes da Performance. Dasarts, Amsterdã, Holanda. De fevereiro à julho de 1996.

<sup>18</sup> “Blue”, foi produzida por Dasarts e apresentada na Werstergasfabrick, Amsterdã, Holanda em 1997. “Shadow” foi produzida e apresentada no Teatro Victoria em Gent, Bélgica

Amsterdã e Gent, respectivamente. Ambas foram minhas primeiras tentativas de trabalhar com o samba no contexto da arte contemporânea e foram concebidas através de diálogos interdisciplinares com a vídeoarte. A proposta destes diálogos girava em torno de criações de imagéticas que expressassem o domínio do invisível na manifestação da dança, ou seja aquilo que a move, que é sentido pelo dançarino mas não necessariamente exteriorizado por ele em sua prática.

Apenas em 2003, após um período dedicado somente à pintura, retornei à esta busca durante uma pós graduação na *École des Sables*<sup>19</sup>, no Senegal. Em contato direto e imersivo com o universo rítmico africano, assim como com conhecimentos e filosofias que o pautam, minha antiga investigação se desdobrou em uma pesquisa sobre visão e movimento e assim retornei à África em 2004 para residências de criação no Senegal e no Togo<sup>20</sup>. Neste período, a pesquisa e a natureza das imagens que eu começava a desenvolver, encontrou ressonância com coreógrafos da dança contemporânea africana<sup>21</sup> baseados na África e na Europa com os quais iniciei algumas colaborações. Em meu retorno à Amsterdã, o mesmo fenômeno ressonante ocorreu com coreógrafos da dança urbana. Ambos universos compartilham com o samba, o envolvimento particular do corpomente com o ritmo e o interesse pelo domínio do invisível pois igualmente têm suas origens tecidas nas danças animistas africanas. Assim entre 2004 e 2008, trabalhei na cenografia, direção e dramaturgia, em diversos projetos colaborativos nestas esferas ou em intercâmbio com elas<sup>22</sup>.

---

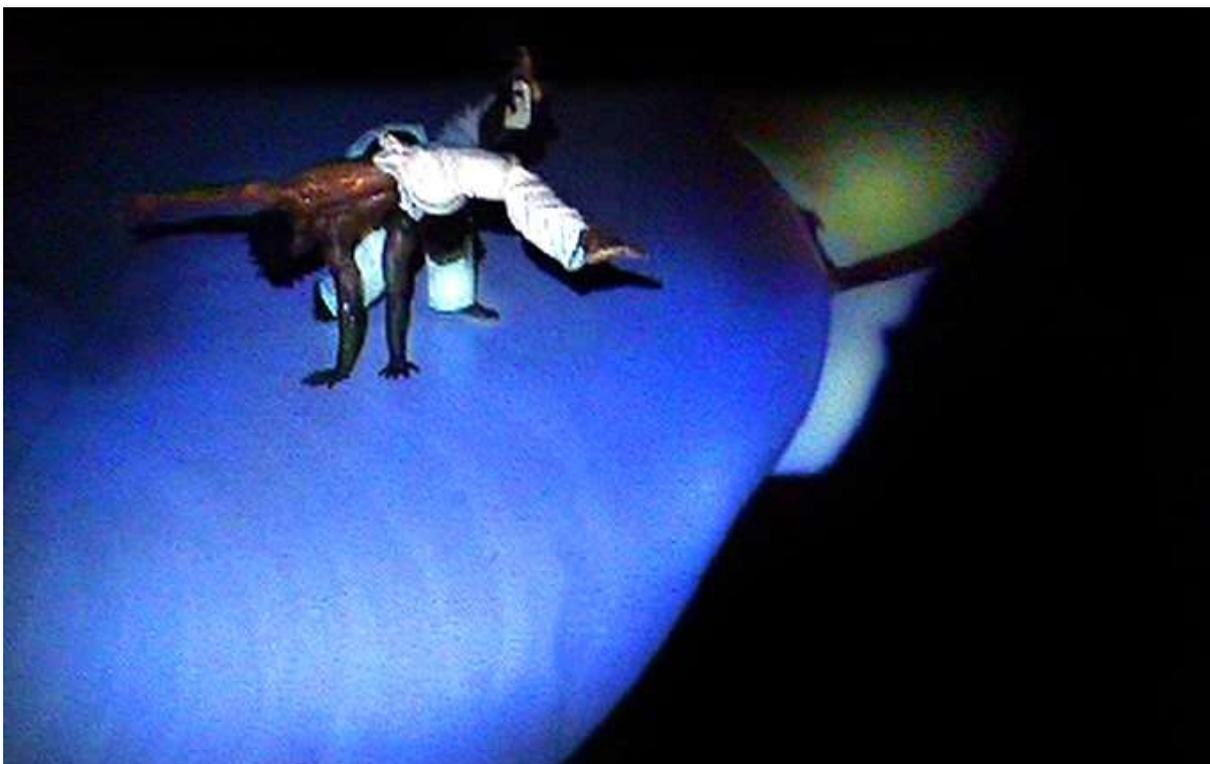
<sup>19</sup> Situada em Toubab Dialaw, Senegal, *École des Sables* foi o primeiro Centro de Dança Contemporânea e Tradicional da África, fundado pela coreógrafa, Germaine Acogny. O centro que também abriga a Cia Jant-BI, é hoje dirigido por seu filho, o coreógrafo Patrick Acogny.

<sup>20</sup> Realizadas com suporte de Dasarts, *École des Sables*, Senegal e *Centre d'Arts Arema*, Togo.

<sup>21</sup> A dança contemporânea africana se distingue do que denominamos apenas como dança contemporânea por possuir um gestual e vocabulário coreográfico nutrido pelas danças particulares do continente africano. Para a pesquisadora e curadora angolana Nadine Siegert (2010), essa geração de coreógrafos deve ser tratada como artistas que desenvolvem um mundo artístico pessoal e que em oposição criativa às imagens estereotipadas de uma África imaginária, buscam processos de criação sem promover sua auto-alienação. Disponível em : <http://www.buala.org/en/stages/contemporary-dance-from-africa-as-creative-opposition-to-stereotypical-images-of-africanity>. Acessado em Novembro 2017.

<sup>22</sup> Shar Ngaujah; MC Theatre; Teatro Munganga; Cia Maahhoum; Roundcorner Dance Company; Cie Zaouli; Ballet Nacional da Holanda; Andreyra Ouamba; Djibril Djialo; Cie Savog; Don't Hit Mama; Cie Daara Dance. As criações foram apresentadas por Festivais & Teatros em: Holanda, Senegal, Togo, França, República Tcheca, Estados Unidos, Alemanha e Bélgica.

Imagem 1: Michel Kouakou e Anani Sanouvi. Cia Daara Dance. Performance em “Step in”



Fonte: Registro de “Step In”, Cia. Daara Dance. Conceito e cenografia: Christiane da Cunha. Duncan Center, Praga. Fotografia de Leyna Papach, 2005.

Imagem 2: Dançarinos do Ballet Nacional da Holanda & Don't Hit Mama. “Swan Lake Bijlmermeer”



Fonte: Registro de “Swan Lake Bijlmermeer”, Ballet Nacional da Holanda & Don't Hit Mama. Conceito e cenografia: Christiane da Cunha. Stadschowburg, Amsterdã. Fotografia de Jan Van Lingen, 2008.

O convívio com estas linguagens, misturas de linguagens e artistas – abordados pontualmente em alguns momentos nesta dissertação – se desdobrou por conseguinte em um interesse cada vez maior pela zona de contato das danças de matrizes africanas com as cosmovisões animistas. Em 2008, iniciei uma trajetória de pesquisa e produção em colaboração com o coreógrafo togolês Anani Sanouvi<sup>23</sup>. “O corpo da Imagem”<sup>24</sup> partiu de um conceito de atravessamentos de sentidos entre dança e imagem. Sua abordagem visual e coreográfica foi direcionada pela indagação sobre um possível campo invisível comum que alimentaria diferentes linguagens de movimento contemporâneas de origem africana. Na última das cinco criações desta trajetória: “Fôlego”, convidamos Shailesh Bahoran<sup>25</sup>, para investigamos os pontos de fusão e contraste entre as linguagens urbanas do *breaking* e do *popping and locking* com a dança contemporânea africana desenvolvida por Anani. Tanto a presença quanto as linguagens de movimento dos dois dançarinos aparentemente se apresentavam diversas, porém seu encontro promovia uma fluência energética para além do movimento. Este foi o processo onde percebemos mais claramente que para além das correspondências de essências de movimento comuns entre as danças de matrizes africanas – que também nos interessavam – havia uma subjetividade emergente a cada encontro construído por ambos, que fugia de nossas expectativas. Apesar das danças de ambos artistas apresentarem uma natureza predominantemente explosiva e extrovertida, quando juntas elas se conectavam criando uma dinâmica e atmosfera intensa porém calma e introspectiva.

Diferentes qualidades se juntam no mesmo movimento e geram uma nova dinâmica: introvertida e serena, como se estivessem em um ritual secreto. Muitas vezes a dança urbana não se eleva acima do show, e é por isso que é facilmente vista principalmente sob ângulo do entretenimento. Mas aqui

---

<sup>23</sup> Nascido no Togo, o coreógrafo e dançarino Anani Sanouvi é um reconhecido representante da nova geração de coreógrafos africanos. Sanouvi é Laureado da Unesco, África Center, Prêmio Rolex Mentor & Protégé, entre outros, Colaboramos frequentemente desde 2004 e criamos em 2017, a Cia Kawin.

<sup>24</sup> “O corpo da imagem”: trajetória de pesquisa e produção. Colaboraram nas criações deste projeto os artistas: Igor Dobricic, Daudet Grazai, Shailesh Bahoran, Sérgio José de Oliveira e Bon Kyo Lee. Foi realizada na Holanda, com 5 produções em dança e multimídia: “Broto”, “Luz”, “Fôlego”, “Composition 7” e “Poetry” - co-produzidas por Timefoundation, Dansmakers, Dansateliers, DHM e apresentadas em 22 teatros holandeses entre 2008 e 2011.

<sup>25</sup> Shailesh Bahoran é um coreógrafo e dançarino surinamês de origem hindu, baseado na Holanda. Com formação não acadêmica em danças urbanas, Bahoran é reconhecido e premiado internacionalmente tanto na cena da dança contemporânea quanto nas batalhas das danças urbanas.

vemos a dança urbana que faz sentido no teatro, o que mostra como Influências diversas podem se capacitar maravilhosamente.<sup>26</sup>

Imagem 3: Shailesh Bahoran e Anani Sanouvi. Performance em “Fôlego”.



Fonte: Registro de Fôlego, dueto com Shailesh Bahoran e Anani Sanouvi. Conceito, cenografia e direção de Christiane da Cunha. Brakke Grond, Amsterdã. Fotografia de Jan Van Lingen, 2011

---

<sup>26</sup> Crítica publicada no jornal de circulação nacional TROW, por Sander Hiskemuller, Holanda, 2011

Analisando comparativamente “Fôlego” com as outras peças de “O corpo da Imagem”, ponderamos juntos com Shailesh e em colaboração com o dramaturgo sérvio Igor Dobricic<sup>27</sup> e o coreógrafo Sérgio José de Oliveira, que a maneira com a qual ambos coreógrafos agenciavam sua presença em cena e sua relação com o ritmo, provinha de uma sabedoria polirrítmica arraigada de forma profunda em suas linguagens de movimento e que ambos potencializavam conscientemente em suas práticas contemporâneas com atitudes e princípios fluidos de suas formações animistas – Shailesh do Hinduísmo e Anani do Vodou. Estes agenciamentos, mesmo em suas diferenças, provocavam um espaço híbrido, aberto à devires, que não adivinha de uma identificação ou confronto de identidades culturais, mas de algo que se formava no espaço-tempo presente da cena, na superposição de camadas que se reatualizavam no encontro de suas sensibilidades animistas.

Contudo, ao final de “Fôlego”, após seis anos atuando simultaneamente na concepção, cenografia e direção das peças sem o envolvimento direto do meu ‘corpomente’ na dança, senti que me faltavam subsídios essenciais para prosseguir. Para atualizar as potências apontadas em Fôlego, eu precisava encontrá-las na vivência do meu próprio ‘corpomente’. Portanto, após seis anos por outros caminhos, retornei ao samba e concebi “Mandinga”. Diferentemente dos primeiros trabalhos que partiram de diálogos interdisciplinares, iniciei uma investigação transdisciplinar<sup>28</sup> através de deslocamentos<sup>29</sup> do sambar e da linguagem de movimento do samba, para outras sonoridades, práticas e visualidades. Em conjunção com a música e a dança, optei por uma investigação em interlocução com o desenho a fim de que a criação pudesse fluir por diferentes caminhos, revelando diferentes faces da mesma questão. Em minha experiência, ao contrário do vídeo ou

---

<sup>27</sup> Sérgio José de Oliveira é um coreógrafo e pesquisador brasileiro com foco no intercâmbio entre o rito e a cena. Igor Dobricic é um artista e dramaturgo sérvio, ativo no campo das artes cênicas e visuais. Em 2004, criamos em Amsterdã o coletivo Timefoundation, voltado para intercâmbio entre a Holanda e países fora da zona Schengen. A convivência e troca com ambos artistas foi crucial para a presente pesquisa.

<sup>28</sup> “Artigo 3: A Transdisciplinaridade é complementar da aproximação disciplinar; ela faz emergir da confrontação das disciplinas novos dados que as articulam entre si e que nos dão uma nova visão da natureza e da realidade. A Transdisciplinaridade não procura a dominação de várias disciplinas mas a abertura de todas as disciplinas ao que as atravessa e as ultrapassa.” (FREITAS; MORIN; NICOLESCU, 1994)

<sup>29</sup> O deslocamento como estratégia investigativa permite alcançar uma nova perspectiva sobre o objeto de investigação. Especialmente quando este se encontra imbricado à um contexto cultural que é alvo de estereótipos e construções sociais alienantes. Deslocar no entanto, não significa submeter o objeto à um novo método ou conteúdo estrangeiro à ele mas buscar que método e conteúdo surjam da própria dinâmica do deslocamento revelando assim outras faces do objeto.

das mídias digitais com as quais eu vinha dialogando, o desenho demandava um envolvimento do ‘corpomente’ enredado entre visão, escuta e movimento. Com a bagagem das camadas de experiências anteriores, “Mandinga” se concentrou na zona de contato do samba com as cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras e desta forma, considerou atitudes e princípios e formas de engajamento onde o ritmo não é imposto, calculado, mas sentido e evocado em uma trama sutil de eventos. Neste contexto eu procurava uma interação entre linguagens de movimento, visuais e sonoras que sentia pertencer à uma outra lógica, uma lógica do ritmo.

Me colocando na afluência entre música, dança e desenho, “Mandinga” iniciou uma série de questionamentos sobre esta ‘outra lógica’ que aos poucos foi se configurando na noção de um ‘estado de ritmo’, o qual buscamos aprofundar e alinhar com esta pesquisa. O engajamento nesse esforço reflexivo, provocou o surgimento de novos caminhos no desenvolvimento do desenho, da animação e da performance, amparados por mudanças de perspectiva proporcionadas pela pesquisa teórica. Este percurso me levou em um movimento espiralado ao terreno que deixei após “Fôlego”, assumindo novamente uma posição de distância no processo criativo, que me permitiu olhar o estudo e as questões de outra perspectiva. Assim pude aplicar enquanto encenadora, a experiência e procedimentos obtidos desde “Mandinga” com a vivência da implicação de meu ‘corpomente’ nos processos tanto da dança quanto do desenho.

## **Processos artísticos atuais**

A pesquisa abarcou quatro diferentes processos de criação, que são aqui descritos e ilustrados no capítulo 4. Seus registros e documentação visual completa se encontram no endereço eletrônico: <https://christianedacunha.wixsite.com/portfolio>. Todos os processos se apresentam como investigações poéticas e transduções do ‘estado de ritmo’ e seus constituintes:

- “Tempo fluido tempo encarnado”. Este desenho foi iniciado sobre uma pedra rente ao mar em Imbassaí através de uma escuta atenta dos ritmos presentes no entorno. As fases posteriores foram desenvolvidas em diferentes ocasiões durante o curso desta pesquisa.

- “Do requebrado ao reverberatório”. Performance concebida como forma de compartilhamento da prática rítmica, processo fundamental das criações abordadas nessa pesquisa.

- “Imbassa”. A partir de um dos desenhos da trajetória “Mandinga”, a animação foi desenvolvida como um desenhar em movimento. Seu processo e conteúdo remete à formação de polirritmias visuais, a partir da superposição de camadas rítmicas construídas via combinações e reconfigurações contínuas de padrões.

- “Desenho” concebido e desenvolvido em colaboração com o coreógrafo togolês Anani Sanouvi, propõe expor a relação particular que o artista vive entre som, dança e desenho e seus possíveis atravessamentos no contexto do ‘estado de ritmo’. Nesta criação pude explorar noções, procedimentos e hipóteses desenvolvidas nesta pesquisa, investigando a relação transdisciplinar de outro artista – cujo processo de criação e linguagem de movimento conheço intimamente e com o qual compartilho as perspectivas aqui abordadas.

## **Sobre os capítulos**

O presente texto e o modo como se articula é tecido a partir de vozes provenientes de camadas diversas. Vozes de autores que falam de dentro das culturas animistas; autores cujo pensamento conversa diretamente com as concepções animistas sobre o ritmo, o movimento e o som; autores intrinsecamente ligados às culturas polirrítmicas africanas; mestres da cultura popular; mestres das religiosidades africanas e afro brasileiras e finalmente artistas que em sua prática habitam diretamente ou indiretamente a zona de contato entre a arte e o animismo.

Iniciamos o primeiro capítulo discorrendo sobre aspectos do caráter do ritmo na natureza e de sua presença como força vital na filosofia e artes africana. Em seguida tecemos considerações sobre sua transculturalidade e transtemporalidade através das práticas animistas. Elaboramos então a noção do ‘estado de ritmo’ e discorreremos sobre seus prováveis constituintes.

No segundo capítulo abordamos a dinâmica da transdução do ‘estado de ritmo’ para o desenho através do deslocamento de um de seus constituintes, a zona polirrítmica, para o solo e por conseguinte o piso. Neste capítulo ponderamos sobre

a relação do solo e do ritmo no universo subterrâneo e em sua conexão material e imaterial com a dança e com o desenho através do rastro.

O terceiro capítulo, traz as camadas de experiências e procedimentos anteriores que como citamos, agora sustentam o chão da pesquisa e dos processos artísticos atuais. Descreve as práticas rítmicas criadas a partir de experimentações e articulações poéticas do corpomente em 'estado de ritmo' no samba. Na época eu começava a intuir esta noção e me coloquei – como um laboratório – enquanto performer-desenhista-criadora em disponibilidade para um processo criativo que buscava um entendimento orgânico destas relações através do ritmo.

Finalmente o quarto capítulo, discorre sobre os processos atuais, ainda em curso.

## Cap.1 Ritmo

### 1.1 Ritmo e padrões

É a arquitetura do ser, o dinamismo interno que dá forma à ele, o sistema de ondas que emite em direção a outros, a expressão pura da força vital. O ritmo é o choque vibratório, a força que, através de nossos sentidos, nos prende na raiz do nosso ser (....). No grau em que o ritmo é sensivelmente incorporado, ilumina o espírito." (SENGHOR, 1964, p. 211 - 212, tradução nossa).

Imagem 4: Registros de encontros do rio com o mar na vazante.



Fonte: Fotografia da autora. Imbassaí, BA, 2015

O vento atinge a superfície da água imprimindo sobre ela múltiplos impulsos. Logo, uma miríade de vibrações corre em direção ao mar, ganhando velocidade na maré vazante - quando sob influência do deslocamento periódico da atração lunar, o nível do mar mais uma vez recua dando espaço para que o fluxo do rio entre com mais força. Entre o rio e o mar ondulações opostas se chocam e se atravessam

empurrando e impulsionando a areia em direções contrárias, moldando incessantemente a maleabilidade arenosa que responde incutindo novos pulsos na água. Em todo lugar, por alguns instantes, padrões variados surgem e se dissolvem novamente insinuando quem e o quê agencia sua matéria, seu tempo e espaço.

Dependendo do campo no qual é observado – biológico, cultural, antropológico, artístico, cosmológico, etc. – o ritmo será descrito de inúmeras maneiras: princípio organizacional, estrutura recorrente, movimentos periódicos, poder invasivo. Em linhas gerais, fenômenos rítmicos implicam em periodicidade, organização de unidades temporais sucessivas, estrutura, andamento e qualquer manifestação do movimento. Se há movimento, há ritmo. Sua manifestação pode se dar tanto na ação de seres quanto em seu entorno ou nas forças que agenciam as relações entre os mesmos (SAUVANET, 1997). Devido à sua natureza múltipla, fluída e incomensurável, talvez não seja possível definir o que é o ritmo mas apenas vivenciar, contemplar ou especular o que é engendrado, moldado, despertado em sua presença. Ao considerar nosso corpo vemos que os movimentos de nossa pulsação cardíaca, sístole, respiração, digestão, entre outros, são regidos por ritmos. Imbricada à estas dinâmicas, encontram-se estruturas que podemos visualmente perceber como padrões assim como: pele, sistema nervoso, brônquios e alvéolos pulmonares, vasos sanguíneos, massa encefálica, etc. Nesta rede rítmica viva, padrões interagem e se afetam, movimentos formam estruturas e estruturas abrigam movimentos. Padrões diversos e a própria organicidade que os une são ritmos. Já fora do corpo, nos deparamos com padrões dinâmicos e visuais similares. Os desenhos de nossas veias, por exemplo, podem ser facilmente reconhecidos nas formas dos galhos de árvores, raios ou na vista aérea de uma bacia hidrográfica.

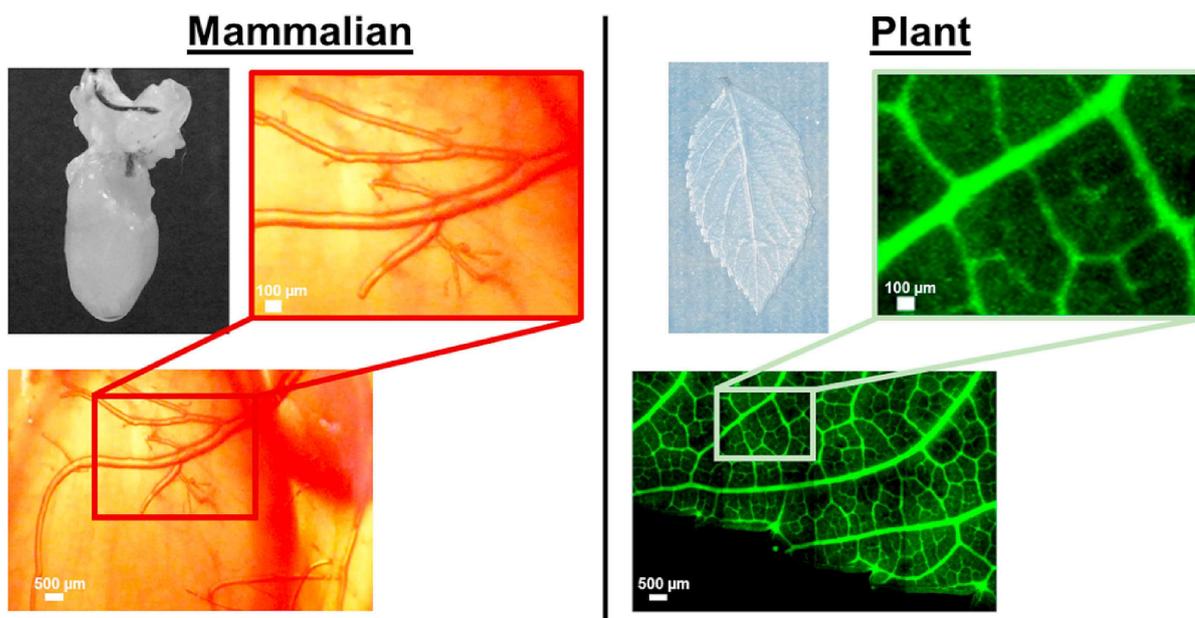
Em março de 2017, cientistas do Instituto Politécnico de Worcester<sup>30</sup>, em Massachusetts, Estados Unidos, conseguiram que células do coração cultivadas em folhas de espinafre se comportassem como normalmente se comportariam em um

---

<sup>30</sup> “Pesquisadores do Instituto Politécnico de Worcester (WPI), em Massachusetts (EUA), descobriram uma maneira de usar estruturas de folhas de espinafre para regenerar tecidos cardíacos humanos. (...) Uma das características da folha de espinafre é a rede de pequenas veias que levam água e nutrientes para as células. Com esta rede vegetal, foi possível replicar a forma com que o sangue se move nas veias humanas. (...) A equipe por trás desta pesquisa mergulha então a estrutura da planta em células humanas para que o tecido humano possa crescer no apoio da folha e espinafre. Quando elas transformam a folha em um tipo de mini coração, o grupo envia fluídos e corante por estas pequenas veias para mostrar que as células sanguíneas poderiam fluir por este sistema.” BLUME, 2017). Disponível em: <https://hypescience.com/folha-de-espinafre-e-transformada-em-tecido-cardiaco-pulsante/>. Acessado em Abril 2017.

coração. O estudo mostrou que apesar do transporte de fluidos, produtos químicos e macromoléculas em plantas e animais possuírem comportamentos fundamentalmente diferentes, as estruturas de sua rede vascular apresentam semelhanças surpreendentes (GERSHLAK J.R et al, 2017, p. 14, tradução nossa).

Imagem 5: Similaridades entre vasos do coração de um rato com veios de uma folha.



Fonte: GERSHLAK J.R et al, 2017, p.14<sup>31</sup>

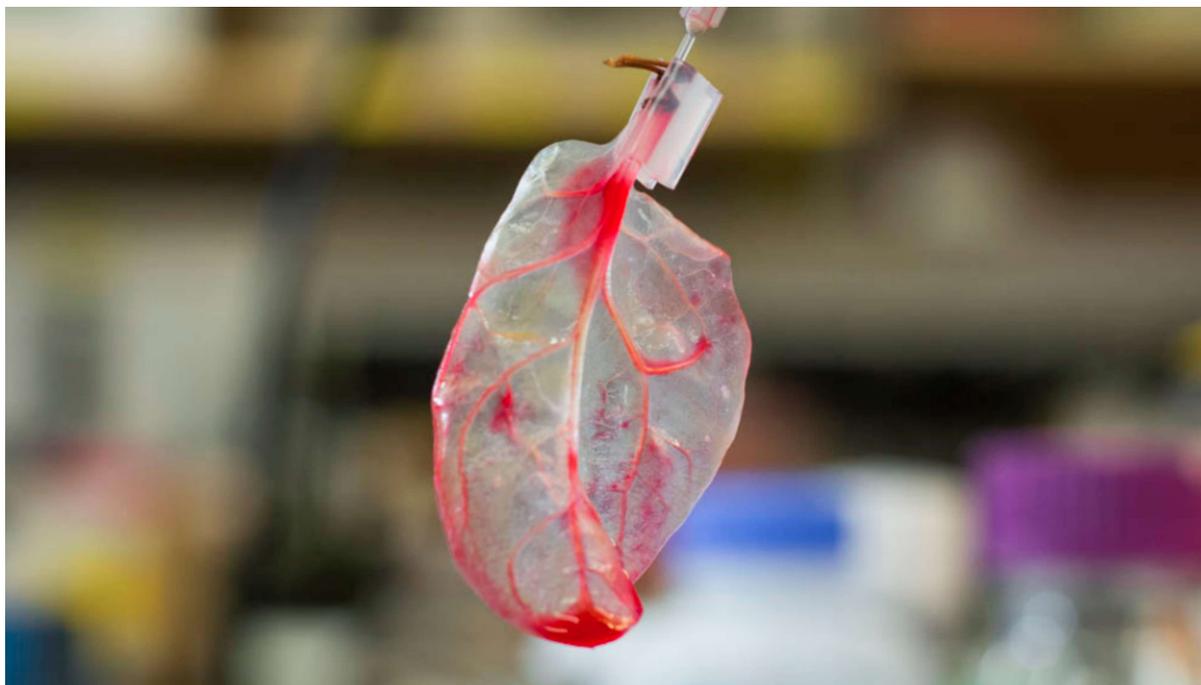
Descobertas científicas como a dos cientistas de Worcester, indicam que padrões similares, presentes em diferentes entes e ambientes, podem ser semelhantes não só em sua aparência mas também em seu funcionamento e na dinâmica de sua organicidade. Em constante movimento, padrões rítmicos regem os movimentos da natureza em planos micro e macrocósmicos, nos atravessando e interconectando continuamente às instâncias internas às externas de nosso corpo. Essa conexão entre aspectos micro e macro de manifestações rítmicas é explorada não só pela ciência mas também pela cultura e qualquer outro campo que trate da questão da relação do homem com o mundo que o cerca. Em verdade, a maneira com a qual cada cultura se envolve e se constrói através do ritmo será diversa, mas

---

<sup>31</sup> GERSHLAK J.R et al, p.14, 2017. In: Perfusion-decellularized matrix: using nature's platform to engineer a bioartificial heart, Nat. Med. 14 (2008) 213 - 221. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0142961217300856#fig1>. Acessado em Abril 2017.

todas refletirão através dela sua forma particular<sup>32</sup> de interação entre universos internos e externos ao homem.

Imagem 6: Folha de espinafre transformada em tecido cardíaco pulsante”.



Fonte: Instituto Politécnico de Worcester. 2017<sup>33</sup>

Nas culturas africanas por exemplo, a “vitalidade” da vida é cultivada e expressa através de padrões rítmicos, gerados, moldados e articulados de forma a propiciar experiências que ativem a interconexão das dimensões internas e externas do homem em diversos planos. Em seus contínuos estudos sobre a arte africana das regiões centro e oeste da África e das diásporas africanas, o historiador e escritor Robert Farris Thompson, abordou a maneira sob a qual a porosidade entre as artes se constitui nas culturas africanas destas regiões. Baseado em elementos que se revelavam constantes sem negar a heterogeneidade e complexidade do universo cultural do continente africano, Thompson, distinguiu o movimento como o aspecto mais profundo da estética das culturas africanas e afro-americanas. Ao

---

<sup>32</sup> “Tantos tipos diferentes de música no mundo, para uma única humanidade musical: que é fonte inesgotável de fascínio. Onde encontramos Lévi-Strauss: o universal da natureza é que, aparentemente, não há sociedade sem música; O particular sobre a cultura é que nenhuma sociedade faz a música como qualquer outra.” (SAUVANET, 1997, p.02, tradução nossa)

<sup>33</sup> Website do Instituto Politécnico de Worcester. Disponível em: <https://www.wpi.edu/news/wpi-team-grows-heart-tissue-spinach-leaves>. Acessado em Abril 2017.

aplicar o movimento como critério estético de sua análise, conclui que as mesmas estratégias e qualidades de movimento usadas na dança se encontram presentes em outros contextos artísticos como na escultura, na estamperia e na música. Dança, som, visualidade se fundem na intenção e expressão do movimento (THOMPSON, 1974). O músico e compositor David Byrne, observa que a perspectiva proposta por Thompson desdobra-se em uma percepção onde várias coisas podem tornar-se partituras mesmo sem nunca terem sido pensadas como instruções musicais. Dessa forma, seria possível ver “metáforas por toda parte”, em seres e fenômenos naturais como constelações, água corrente, plantas e insetos que Byrne denomina como musicais, não por sua produção sonora mas pela forma com a qual se organizam em padrões transitórios. (BYRNE, 2012).

Imagem 7: Registros de encontros do rio com o mar na vazante.



Fonte: Fotografia da autora. Imbassaí, BA, 2015

A análise de Thompson e as respectivas considerações de Byrne, ressoam o testemunho do tradicionalista<sup>34</sup>, escritor e etnólogo Amadou Hampâté Bâ a respeito das cosmovisões africanas:

Deve -se ter em mente que, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma visão religiosa do mundo. O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou regiões. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.173).

Mas antes de relacioná-los, ainda com Thompson, vemos que a exemplo da polirritmia musical, a dança para os povos africanos seria, segundo ele, definida como: "...uma complexidade especial construída por sobreposições de movimentos" (THOMPSON, 1974, p.16, tradução nossa). Thompson observa que seja vestindo uma padronagem ou imprimindo na carne múltiplas respostas à múltiplos ritmos, o artista africano joga todo o tempo com padrões: na música, no corpo e nas estamparias que porta, como se seus padrões tivessem 'vida própria' e simultaneamente dessem vida ao movimento. Ao relatar minuciosamente conceitos filosóficos e práticas ancestrais das culturas africanas, Hampâté Bâ aponta possíveis procedências neste modo de tratar padrões: como se tivessem "vida própria". Hampâté Bâ situa o ritmo na gênese do próprio movimento ao afirmar que: "... o movimento precisa de ritmo, estando o próprio ritmo fundamentado no segredo dos números." (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.174). Para as tradições retratadas por ele, a gênese do ritmo e do movimento se confunde na potência de uma "ligação de vaivém"<sup>35</sup> que gera ambos "e, portanto, vida e ação" (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.172). A presença do ritmo não seria assim apenas resultante da ação do movimento mas propulsora dele próprio. Para ele, ritmo e movimento encontram-se enredados no cerne da criação, em todas suas dimensões. Dando como exemplo o trabalho dos artesãos tradicionais, Hampâté Bâ trata de um processo onde o ritmo em sua gênese conjunta ao movimento guia no 'corpomente' – na conjuntura de uma

---

<sup>34</sup> O termo tradicionalista significa, aqui, detentor do conhecimento transmitido pela tradição oral

<sup>35</sup> Segundo Hampâté Bâ, uma ligação de vaivém – *yaa-warta*, na língua fulfulde da etnia fulani – "gera movimento e ritmo, e portanto, vida e ação". (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.172).

dimensão cosmológica – a movimentação do artesão; que por sua vez molda suas obra:

“Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem. De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira (...). Antes de dar início ao trabalho, o tecelão deve tocar cada peça do tear pronunciando palavras ou ladainhas correspondentes às forças da vida que elas encarnam. O vaivém dos pés, que sobem e descem para acionar os pedais, lembra o ritmo original da Palavra criadora, ligado ao dualismo de todas as coisas e à lei dos ciclos.(...) A relação do homem tradicional com o mundo era, portanto, uma relação viva de participação e não uma relação de pura utilização. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.185 -186).

Antes de continuar, gostaria de atentar que assim como tudo que concerne o ritmo, a extensão de seu envolvimento nas culturas tradicionais é vasta. Certamente esta pesquisa não ambiciona tratar da complexidade e da riqueza de práticas das tradições africanas que não podem ser compreendidas na perspectiva de uma cosmovisão unitária. Porém, como indicam os estudos dos autores aqui tratados, encontra-se na cultura africana em geral, elementos que se apresentam com certa constância. Procuramos abalzar alguns destes, a fim de recolher subsídios para pensar os processos artísticos aqui propostos.

Ponderando a partir do que nos descreve Hampâté Bâ, gostaria de especular então, que antes mesmo dos ritmos que resultam do movimento, há um ritmo – mais intrigante pois não poderá ser percebido mas apenas sentido - que se encontra imbricado na origem do movimento, que pode vir a imprimir (ou não) um ritmo perceptível. No caso do desenho por exemplo: um movimento despontaria concomitantemente ao ritmo que o anima em uma certa frequência vibratória que, direcionada através da mão, irá materializar uma linha; esta linha portará uma determinada dinâmica e uma determinada tonalidade – independente de fazer parte ou vir a criar um padrão. Ou seja, nem sempre a potência do que é forjado pelo ritmo (e movimento) irá ser expressa em uma forma percebida como rítmica. No caso da música percussiva, onde a atenção é usualmente voltada para a habilidade do músico em executar a complexidade de diversos padrões, arrisco um paralelo: o percussionista e griôt Doudou N'Diaye Rose<sup>36</sup> afirmava à seus alunos que podia

---

<sup>36</sup> Apelidado de "matemático do ritmo", o percussionista senegalês Doudou N'Diaye Rose, foi um dos grandes mestres da percussão africana sendo nomeado pela Unesco: "tesouro vivo da humanidade".

reconhecer um futuro exímio percussionista na primeira vez que ouvia a forma como a mão de um aprendiz tocava no tambor. Algo particular que naturalmente animava o movimento no ato de “bater” na pele da percussão e que seria extremamente difícil de ensinar se materializava em um timbre especial.<sup>37</sup>

É sabido que nas manifestações artísticas o ritmo se desdobra em diversas expressões. Porém uma perspectiva do ritmo – como a apontada por Hampâté Bâ – o considera tanto como criador de estados sensíveis no trânsito entre diferentes sistemas e linguagens quanto como forma propagada por vibrações sonoras, visuais e motrizes. Esta abordagem do ritmo como força criadora no cerne da porosidade entre as artes assim como entre as artes e a vida, pode ser tramada com uma formulação do ritmo em Deleuze, onde o ritmo é designado como uma força vital que transpõe todos os domínios. Um Ritmo presente e atuante, antes mesmo que se manifeste como ritmo específico à cada meio de expressão. Deleuze, assim, não se refere à ritmos expressos em padrões perceptíveis mas à uma rítmica ao nível das sensações:

“Mas esta operação só é possível se a sensação de tal ou tal domínio (aqui a sensação visual) estiver diretamente tomada de uma potência vital que transborde todos os domínios e os atravesse. Esta potência, este Ritmo, é mais profundo que a visão, a audição, etc. E o ritmo aparece como música quando ele investe sobre o nível auditivo, como pintura ao investir o nível visual. Uma “lógica do sentido” diria Cézanne, não racional, não cerebral.” (DELEUZE, 1981, p. 23).

Um entrelaçamento da concepção proposta por Deleuze à noção de ritmo proveniente da narrativa de Hampâté Bâ, subsidia um entendimento de que nas práticas e perspectiva das tradições relatadas por ele, a relação do indivíduo com o ritmo atravessa esferas biológicas e sociais. Transmitidos através de gerações, um complexo de preceitos e códigos imbricados ao ritmo se apresentam como disparadores de sensações que moldam processos de criação onde o artista/artesão

---

Além de sua importância para cultura tradicional, N'Diaye Rose foi igualmente um inovador no uso do sabar – percussão típica do Senegal - e em sua ousadia de criar em um tempo que ainda era tabu mulheres serem percussionistas, o primeiro grupo de percussão feminino na África.

<sup>37</sup> Doudou N'Diaye Rose foi meu professor em 2003 durante um programa de intercâmbio de pós graduação em Artes Cênicas da Dasarts com a *École des Sables* em Toubab Dialaw, Senegal. Suas primeiras aulas foram dedicadas a que compreendêssemos a importância de uma maneira holística de nos relacionarmos com o instrumento, a baqueta, a pele do sabar, o som - com atenção também a fabricação tradicional do sabar, a qual segue ritos e inúmeros códigos matemáticos de cunho religioso inscritos nos números que determinam a quantidade e disposição das cordas, nós, pinos etc.

se aplica por inteiro em uma relação não funcional. Potencializado no ‘vaivém’ de sua essência vibratória, ritmo e movimento geram e agenciam o encontro de forças em uma relação viva – espiritual, social, corporal; de um envolvimento onde o ritmo é, como nas palavras do poeta senegalês Léopold Sédar Senghor<sup>38</sup> que abrem este capítulo, “...sensivelmente incorporado”. Particular das culturas africanas, tal incorporação seria diretamente a manifestação de uma cosmovisão descrita por Hampâté Bâ como: “...uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem.” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.189). Esta cosmovisão à qual Hampâté Bâ se refere, denominada de animismo, irá infiltrar este estudo em sua particular interação entre os universos internos e externos ao homem através do Ritmo e do ritmo, dentro do argumento estabelecido no subitem a seguir.

### 1.1.1 Entre o Ritmo e o ‘estado de ritmo’

O animismo, cosmovisão presente na África, América indígena e em inúmeras culturas, fundamenta-se na troca intersubjetiva entre humanos e não humanos e na interação do visível e o invisível onde inexiste uma relação de dicotomia mas sim de entrelaçamento entre ambos. Um entrelaçamento que ocorre muitas vezes no espaço-tempo do ‘entre’ – como o ‘entre’, entre os veios de uma folha e de um coração. Segundo Eduardo Viveiros de Castro: “O animismo pode ser definido como uma ontologia que postula o caráter social das relações entre séries humanas e não humanas: o intervalo entre natureza e sociedade é ele mesmo social.” (CASTRO, 1996, p.121)<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Político, poeta e escritor senegalês, idealizador do controverso conceito de Negritude junto com o poeta Aimé Césaire e outros escritores negros de países colonizados pela França. Para Senghor, Negritude significava “a soma total dos valores africanos”. Senghor foi o primeiro presidente eleito do Senegal após sua independência.

<sup>39</sup> Em contraposição ao animismo Viveiros coloca o naturalismo que considera como típico das cosmologias ocidentais: “O naturalismo está fundado no axioma inverso: as relações entre sociedade e natureza são elas próprias naturais.(...) Em nossa ontologia naturalista, a interface sociedade/natureza é natural: os humanos são aqui organismos como os outros, corpos-objetos em interação “ecológica” com outros corpos e forças, todos regulados pelas leis necessárias da biologia e da física; as “forças produtivas” aplicam as forças naturais.” (CASTRO, 1996, p.121). Todavia apesar da predominância do naturalismo, constatam Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato: “Na filosofia ocidental, há tradições de pensamento (neoplatônicos, monadológicos, do infinitamente pequeno ao infinitamente grande - Leibniz, Tarde etc.) que podem coincidir, em certos aspectos, com as cosmologias das sociedades animistas. (MELITOPOULOS; LAZZARATO, 2011, p.157)

O presente estudo e os processos artísticos que o integram se fundamentam na zona de contato entre o samba e cosmovisões animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras. Considera-se, no âmbito dessa pesquisa, que o apreço pelo ritmo das antigas cosmogonias animistas onde o ritmo era reconhecido “como a base de todo o universo” (SCHNEIDER, 1989, p. 62, tradução nossa), encontra-se disseminado em diversas práticas culturais nas sociedades seculares contemporâneas, entre elas o samba. A artista Angela Melitopoulos e o filósofo Maurizio Lazzarato propõem em seu amplo projeto em torno do animismo em Félix Guattari, que as culturas afro-americanas não se resumem à uma mera manutenção ou reinvenção de práticas ancestrais movidas pelo desejo de resgate de uma improvável identidade africana. A partir da noção de Félix Guattari onde a subjetividade é definida: “... através de agenciamentos no interior dos quais humanos podem estar tanto com outros humanos como com outros coletivos, com conceitos, animais, objetos, máquinas...”<sup>40</sup>, os autores entendem que uma “subjetividade transindividual, animista, polissêmica” é continuamente alimentada e disseminada tanto nos ritos religiosos como o candomblé<sup>41</sup> quanto em manifestações culturais como a capoeira (MELITOPOULOS; LAZZARATO, 2011). Tal entendimento dinâmico das manifestações culturais africanas nas diásporas pode ser igualmente corroborado pela noção transtemporal e transdisciplinar do autor Honorat Aguessy<sup>42</sup>, para quem a cultura tradicional africana, “faz-se desfaz-se, refaz-se” constantemente. Aguessy, defende que a tradição seria na verdade tecida em um movimento de perpétua renovação:

Eis uma nova interrogação que implica pôr em questão o conceito de “tradição”... O que é tradicional na concepção do mundo de um povo? (...). Como já dissemos, a tradição não é uma repetição das mesmas sequências em períodos diferentes, ou uma força de inércia ou de conservadorismo arrastando os mesmos gestos físicos e intelectuais para um imobilismo de

---

<sup>40</sup> GLOWCZEWSKI, Bárbara, 2009. In: “O animismo Maquínico” MELITOPOULOS, Angela, LAZZARATO, Maurizio, 2011, p.164.

<sup>41</sup> O Candomblé emergiu da confluência de várias etnias africanas e é resultado da mistura e fusão de elementos interculturais, oriundos de matrizes ibéricas, africanas e indígenas. Tendo começado como manifestação de resistência à perversa situação escravagista que sofreram os negros africanos no Brasil, o Candomblé se tornou uma das manifestações espirituais das mais significativas na formação da sociedade brasileira. (MARTINS, 2008, p. 06).

<sup>42</sup> Nascido no Benin, Honorat Aguessy, é doutor em Sociologia e em Letras e Ciências pela Sorbonne e fundador do Instituto de Desenvolvimento e Intercâmbio Indígena no Benin. Em “*Visões e Percepções Tradicionais*”, expõe o que compõe a visão tradicionalista das culturas africanas e debate o pensamento europeu a respeito da cultura africana.

espírito, incapaz de se renovar. Nestas condições, o *proprium* da concepção do mundo de África pode ser determinado pelas diferentes manifestações do seu modo de apreensão das coisas, dos acontecimentos, e que o mais profundo do modernismo exigente, coercivo e muitas vezes superficial se desloca sem parar, não só de um domínio para outro mas também de um período para outro. Manifesta-se nos comportamentos mais actuais como nos gestos mais antigos, nas actividades manuais reflexas e reflectidas, nas actividades puramente intelectuais, nas relações com os outros; nas atitudes individuais, etc (AGUESSY, 1980, p. 112 - 113)

A presente pesquisa propõe a hipótese de que uma sensibilidade animista perpetuada em manifestações culturais africanas e afro-americanas, atua no 'corpomente' que se entrega ao ritmo sonoro e motriz, disparando um estado sensível onde um Ritmo, pensado como força vital independente de sua materialização, opera em dimensão perceptível. A fim de investigar esta premissa, o Ritmo será aqui evocado em uma trama sutil de eventos como agente criador e aglutinador entre nosso 'corpomente' e o mundo, investigando dimensões diversas daquelas em que ele habita em nossos sentidos cotidianamente. Neste processo é buscado e trabalhado transdisciplinarmente a noção de um corpomente em 'estado de ritmo' - reverberando a vivência das forças geradas no encontro vibracional do ritmo sonoro com o ritmo motriz - da dança ao desenho e do desenho ao desenho em movimento.

## 1.2 Estado de ritmo

Através de sua natureza repetitiva ritmos se assumem como intensidades e exercem um poder de atração e contágio. Entretanto, os ritmos das culturas ancestrais africanas, imprimem sua força tanto em sua repetição quanto em sua capacidade de auto-diferenciação (ROUGET, 1990). Segundo o músico e ensaísta José Miguel Wisnik, essas culturas possuem uma sabedoria civilizacional e polirrítmica que consiste em gratificar a repetição como produção contínua de diferença"<sup>43</sup>. A música originária destas culturas tem na primazia do polirritmo a base de todas suas características (AROM, 1991). O polirritmo por sua vez se caracteriza pela simultaneidade de duas ou mais camadas rítmicas em uma mesma

---

<sup>43</sup> Colóquio "Por que ela agora, por que aqui?", 2016. Programa 2, 34 min. (1:05:33 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXoxbCT01DU>. Acessado em: junho de 2016.

organização musical. Cada camada é composta por repetições periódicas onde são subsequentemente aplicadas – ou não – diversas formas de variações: dinâmica, intensidade, acento, etc. Seja com qualquer uma das citadas ou uma combinação destas, o que se desenvolve é uma técnica de maximização do mínimo (AROM, 1991). Em diversas etnias, a formação da polirritmia musical abrange não só os aspectos sonoros mais igualmente os motrizes onde cada dançarino age como uma camada adicional da polirritmia musical, uma camada rítmica-visual que afeta e é afetada pela música com que se relaciona.

O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em consequência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical. (SODRÉ, 2007, p. 22)

Nessa interação, padrões sonoros e motrizes se agregam e se chocam em um fluxo de deslocamentos que geram – como o rio que encontra o mar – visualidades continuamente variadas em um espaço maleável no qual o corpomente que dança se entrega ao ritmo. Em uma trama fluida de relações sutis entre, ‘corpomente’, som, espaço e memória – na qual um indivíduo incorpora sensivelmente o Ritmo – brota uma política de subjetivação transversal que articula e dá materialidade à um campo de forças invisível.

Imagem 8: Registros de encontros do rio com o mar na vazante.



Fonte: Fotografia da autora. Imbassaí, BA, 2015

Diversas são as manifestações culturais, de cunho religioso ou não, em que ocorre que um indivíduo incorpore sensivelmente o Ritmo, conforme ditado por Senghor. Na esfera das músicas e danças polirrítmicas o ‘corpomente’ que se entrega ao ritmo não segue um padrão homogêneo de comportamento. Ele pode vir a ser um ‘corpomente’ catártico, purificador, regenerador, negociador ou de conversas, de trocas - operando no limiar das sensações para além de uma necessidade normativa de significados. Entretanto, frequentemente se aplica uma generalização à estados não habituais que abarcam quem dança<sup>44</sup>, como sendo um estado de transe. Em “*La musique et la transe*” o etnomusicólogo Gilbert Rouget elucida as diferenças entre diferentes eventos no transe religioso e propõe sucessivas distinções. Rouget conclui, que apesar das diferenças entre a grande variedade de eventos onde o fenômeno do transe é observado, o transe seria sempre caracterizado por uma amnésia total ou parcial (ROUGET, 1990, p. 49, tradução nossa) e o transe de possessão – constantemente associado à combinação do ritmo percussivo e da dança – por uma perda total de consciência, além da amnésia.

A interação com o ritmo sob uma sensibilidade animista aqui abordada, concerne ao transe no espaço sagrado das tradições religiosas – mas comumente o transe de possessão – e igualmente à um ‘corpomente’ em trânsito, em ‘estado de ritmo’, no espaço profano das festas e festejos da cultura tradicional e popular; que muitas vezes se caracterizam como territórios oscilantes entre o profano e o sagrado (SIMAS, 2016). Um exemplo deste último sucede em festas e ritos das tradições da cultura afro-ameríndia brasileira onde o samba de caboclo e o samba de roda são essenciais ao culto aos caboclos, entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro, mas com forte referência ao universo ameríndio.

“Os caboclos incorporados sambam na roda, voltados para os atabaques, demonstrando suas habilidades de bailarinos com saltos e variações do passo do samba, puxando cantigas e improvisando versos, geralmente em tom de desafio. Uma umbigada de um caboclo pode colocar alguém em transe também. Existe um tênue limite entre estar ou não no transe do encantado, entre o sagrado e o secular e, conseqüentemente, entre o samba de roda e o samba de caboclo” (SOUZA, 2007 apud DINIZ, 2008, p. 66)

---

<sup>44</sup> Por vezes reforçando a perspectiva colonial das culturas africanas que por não compreender (ou não querer reconhecer) a lógica e o conhecimento intrínseco de suas práticas, classifica o ser como pura emoção e instinto despossuído de conhecimento próprio. (SIMAS, 2016).

A noção do 'estado de ritmo' que buscamos formular, compete ao corpomente em sua submissão ao ritmo no espaço profano – potencialmente oscilante – característico das danças tradicionais, sociais ou urbanas originárias de manifestações rituais africanas ou afro-ameríndias. Neste espaço fora de uma circunstância normativa do rito, transita-se entre o ordinário e o extraordinário e mesmo que neste âmbito não ocorra um abandono total caracterizado pela perda de consciência seguida de amnésia que Gibert Rouget associa ao transe de possessão, um outro estado liminal se configura onde o “tênuo limite entre estar ou não no transe” – citado acima por Souza – se apresenta. Uma descrição dada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe sobre o que ocorre na dança popular urbana congoleza reflete igualmente o caráter de tantas outras danças populares na África e nas diásporas africanas e ilustra perfeitamente o trânsito liminal provocado pela confluência de ritmos e movimento em uma mistura pulsante entre instâncias do visível, invisível, profano, sagrado, matéria e espírito.

A dança congoleza é um esforço carnal. Contra platonização de ideologias que lançariam o corpo como uma prisão para a alma, dançar aqui é uma celebração da carne. O corpo é fluxo absoluto e a música é investida com o poder de entrar, penetrando no núcleo. A música produz efeitos psíquicos, somáticos e emocionais nos órgãos e membros, submetendo-os à regra da perda. A música "quebra ossos" (*buka mikuwa*) e "lança corpos" (*bwakanka nzoto*), fazendo com que mulheres e homens "se comportem como cobras" (*na zali ko bina lokolo nioka*). O corpo não é tão "prejudicado" pois se torna um local de transgressão, o lugar de uma confusão - entre o transcendental e o empírico, o material e o psíquico. Além de existir como fluxo, o corpo também é um campo de força de contrastes. A música se envolve em uma luta com essas forças. Nunca simplesmente o movimento da forma humana, a dança congoleza encarna algo que se assemelha a uma busca pela vida original, pela gênese perpétua e, por isso, por um ideal de felicidade e serenidade. (MBEMBE, 2005, p. 02, tradução nossa)

Em um fluxo onde o transe não acontece mas se encontra latente – circunscrito na inclinação à entrega e na sensação contínua no corpomente da possibilidade de sua ocorrência - o dançarino exerce uma intuição ou sabedoria polirrítmica que lhe permite dançar em uma fronteira suscetível à barraventos<sup>45</sup> – à estonteamentos – mas sem cruzar o limite que o levaria ao transe.

Passamos nos subitens a seguir, a buscar o que constituiria e animaria este estado entre estados que sugerimos como um 'estado de ritmo'.

---

<sup>45</sup> “Estado especial de estonteamento que precede o transe”. CACCIATORE, Olga, 1977. “*Dicionário de cultos Afro-Brasileiros*”.

### 1.2.1 Som-de-pé

Citamos no item anterior, uma trama fluida de relações sutis entre: corpomente, som, espaço e memória – na qual um indivíduo incorpora sensivelmente o Ritmo e de onde brota uma política de subjetivação transversal que articula e dá materialidade à um campo de forças invisível. Com isto atentamos que apesar da permeabilidade da música nos corpos – animados e inanimados - o ‘estado de ritmo’ assim como o transe – do qual se aproxima – não decorre apenas de uma ação isenta dos ritmos sonoros e motrizes causando impressões em um sistema perceptivo neutro. Nas cosmologias animistas a complexidade e maleabilidade desta trama – que por esta razão apelidamos de fluida – discorre da associação de múltiplas variáveis, que se alteram de acordo com cada ser e cada cultura<sup>46</sup>. Na base das variáveis de um ‘estado de ritmo’ estaria uma sensibilidade moldada por um entendimento expandido do ritmo imbricado ao movimento como propusemos até aqui. Vimos com Byrne, a partir de Thompson, que uma experiência holística do movimento como na cultura africana, pode nos levar a ver metáforas da música ‘por toda parte’. E que o ritmo no cerne do movimento como proposto por Hampâté Bâ, mobiliza forças na gênese – e não só na resultante - da criação de linguagens expressivas. Agora propomos que também seria significativo nesta formação, um entendimento da música para além do sonoro.

Gilbert Rouget faz uma pergunta fundamental sobre o papel da música em relação ao transe: “Como sentimos a música?” (Rouget, 1990, p.230, tradução nossa). A nível sensorial a sentimos obviamente via nosso aparelho auditivo mas também através das vibrações que transpassam a pele e fazem vibrar, pele, pelos, carne, órgãos, fluidos, sinais nervosos, o corpo – interna e externamente. De acordo com José Miguel Wisnik: “...o complexo corpo/mente é um medidor freqüencial de frequências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som.” (WISNIK, 2016, p. 19). A realidade do som enquanto vibração

---

<sup>46</sup> Corroborando para este pensamento fazemos aqui um paralelo com o que diz Gilbert Rouget sobre o transe: “A universalidade do transe indica que corresponde a uma disposição psicofisiológica inata na natureza humana, embora, obviamente, se desenvolva em diferentes graus em diferentes indivíduos. A variabilidade de suas manifestações é o resultado da variedade de culturas pelas quais é condicionada”. (ROUGET, 1990, p. 39, tradução nossa)

acústica e para além do audível é bem ilustrada pela pesquisadora Rachel Kolb<sup>47</sup> – nascida com surdez profunda – quando descreve sua primeira experiência com a dança após o implante de um aparelho auditivo aos 20 anos:

Novamente, meu implante coclear me deu licença para tentar. Quando um amigo me convenceu a ir dançar pela primeira vez em anos, descobri que, mesmo que eu tivesse inegavelmente desfrutado de ouvir a música, minhas músicas favoritas eram as que batiam com um ritmo profundo, que enviava o baixo vibrando pelo meu corpo. Eu dancei não só pelo que ouvi, mas também pelo que eu senti. O movimento físico da dança, uma vez que me libertei, girou pelo meu núcleo. Então, quando meu amigo e eu começamos a cantar as letras, a realização me atingiu: Esta celebração de sentimento, movimento, sensação e linguagem era o que importava quando experimentava música. Não só a música se impregna em nossos corpos de maneiras além do simples auditivo, mas também torna-se mais notável quando o faz.(...) <sup>48</sup>

O filósofo Vilém Flusser, em sua formulação sobre o gesto de ouvir música, afirma que: “O corpo humano é permeável às ondas sonoras de tal forma que essas ondas fazem com que ele vibre, capturando-o.” Para Flusser, mesmo que o aparelho auditivo seja o responsável pela transdução de vibrações acústicas em eletromagnéticas, quem faz com que o corpo todo vibre é a música. (FLUSSER, 2011, p. 23). Todavia, Flusser afirma que o corpo não permanece em situação de passividade pois ele mesmo torna-se música incorporando sua potência: “As pessoas que ouvem música na verdade não se concentram, mas concentram as ondas sonoras que chegam no interior do corpo. Isso significa que, ao ouvir música, o corpo se torna música e a música se torna o corpo.” (FLUSSER, 2011, p. 24). Sob uma perspectiva ampliada do som, a cosmovisão de algumas das maiores etnias indígenas brasileiras assim como: a Tupinambá, a Tupy-Guarani e a Guarani, estende a permeabilidade da música do corpo ao espírito em uma visão onde o espírito é música, som, vibração. O escritor e ambientalista tapuia, Kaka Werá Jecupê explica que o significado da palavra Tupy significa: “tu = som, barulho; e py = pé, assento; ou seja, o som-de-pé, o som-assentado, o entonado.” (JECUPÊ, 1998, p. 75). No trecho abaixo Werá expõe a perspectiva sobre o som de alguns povos indígenas brasileiros:

---

<sup>47</sup> Rachel Kolb é estudante de Rhodes e estudante de doutorado na Universidade Emory com foco na literatura americana, estudos de surdos e deficiência e bioética.

<sup>48</sup> Trecho de “*Sensations of Sound: On Deafness and Music*”. In: Disability. The New York Times, 2017, tradução nossa. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/11/03/opinion/cochlear-implant-sound-music.html>. Acessado em: novembro de 2017.

“Os povos indígenas brasileiros, mais precisamente os Tupinambá e os Tupy-Guarani, descendem de ancestrais chamados pelos antigos de Tubuguaçu, que detinham uma certa sabedoria da alma, ou seja, do ayu, o corposom do Ser. (...) Os Tubuguaçu entendem o espírito como música, uma fala sagrada (nê-enporã) que se expressa no corpo; e este, por sua vez, é flauta (Umbaú), veículo por onde flui o canto que expressa o Avá (o ser-luz-som-música), que tem sua morada no coração.” (JECUPÊ, 1998, p. 24)

Aproximando a questão de Rouget para o escopo desta pesquisa: Como o dançarino das linguagens das danças africanas ou afro-americanas (diversas: contemporânea, urbana, popular, social, tradicional, etc.), sente a música polirrítmica? Conforme Rouget, a música em seu âmago é movimento<sup>49</sup> e tem sua potência enquanto tal amplificada em comunhão com o movimento da dança, suscitando mudanças profundas na consciência de si. (ROUGET, 1990, p. 233, tradução nossa). Neste contexto da experiência música-dança e com as considerações de Flusser e Werá, retorno ao exemplo de Mbembe, a respeito da dança urbana congoleza: “O corpo é fluxo absoluto e a música é investida com o poder de entrar, penetrando no núcleo. A música produz efeitos psíquicos, somáticos e emocionais nos órgãos e membros”. Seu relato indica que haveria pois uma multiplicidade de sentidos vivenciada pelo dançarino concomitantemente. Uma intensidade tal, que: “...quebra ossos (...) fazendo com que mulheres e homens se comportem como cobras”. Mudanças no âmago das sensações transmutam a imagem do “eu” e por conseguinte o corpo torna-se: “um local de transgressão, o lugar de uma confusão - entre o transcendental e o empírico, o material e o psíquico. Além de existir como fluxo, o corpo também é um campo de força de contrastes.” O dançarino, que a esta altura, manifesta em seu corpo, mente e espírito, este campo de força de contrastes, torna-se música? Ou torna-se Ritmo, gênese do ritmo-movimento?

---

<sup>49</sup> “Mesmo em seu aspecto mais imaterial – o som totalmente isolado de sua fonte – a música é sentida como movimento que se realiza no espaço” (ROUGET, 1990, p. 233, tradução nossa)

## 1.2.2 A zona polirrítmica

Imagem 9: Shailesh Bahoran. Performance em “Fôlego”,



Fonte: Registro de Fôlego, dueto com Shailesh Bahoran e Anani Sanouvi. Concebido, cenografado e dirigido por Christiane da Cunha. Brakke Grond, Amsterdã. Fotografia de Jan Van Lingen. 2011

Shailesh Bahoran, Archie Burnnet<sup>50</sup> e outros proeminentes dançarinos provenientes das danças urbanas com os quais trabalhei chamam a entrada no estado liminal do corpomente em trânsito de: *get in the zone* – “entrar na zona”. Tanto o verbo entrar como a nomenclatura ‘zona’ indicam que esses dançarinos se referem não apenas a um estado mas a um espaço que se articula dentro e fora do corpo. A música por si já incidiria como um espaço intra e extra corporal (ROUGET, 1990). Entretanto, segundo viemos propondo aqui, o ‘estado de ritmo’ é constituído pelo entrelaçamento vibracional da dança com o Ritmo a partir de um complexo de práticas e conhecimentos que tratam do ritmo enquanto força vital na gênese do

---

<sup>50</sup> Archie Burnett é uma lenda viva no cenário da dança urbana. Assistente de Willi Ninja e membro fundador do House of Ninja, foi um importante dançarino da cena underground dos clubes nova iorquinos do final dos anos 70 e 80 que marcou o desenvolvimentos das linguagens urbanas com a *house dance* e criação dos estilos *vogue* e *waacking*, Burnett ainda é uma força na cena da dança urbana.

movimento. Para além do espaço podemos falar então de um território constituído conforme a noção notada pela Filósofa Elizabeth Grosz:

Mas, talvez mais significativamente, a constituição do território é a fabricação do espaço em que podem surgir sensações, das quais um ritmo, um tom, coloração, peso, textura podem ser extraídos e movidos para outro lugar, podem funcionar por sua própria causa, podem ressoar apenas pela intensidade. (GROZS, 2008, p. 12, tradução nossa)

A ‘zona’ seria um território de intensidades ocupado por um corpomente em trânsito, pois além de “existir como fluxo, o corpo também é um campo de força de contrastes” (MBEMBE, 2005). Este é um lugar de aglomerados rítmicos – ritmos sentidos como formas e simultaneamente como forças; um lugar que move paradoxos não só entre controle e entrega mas também entre familiar e desconhecido, pessoal e coletivo, extracorpóreo e intracorpóreo, consciência e inconsciência, disciplina e liberdade. Este território, inscrito fora e dentro do corpomente do dançarino, alimenta e é continuamente alimentado por um esforço carnal rigoroso no qual trilha-se um intento de entregar-se ao ritmo. Neste processo de retroalimentação energético o dançarino por vezes tem sua capacidade físico-mental energizada à um nível similar ao observado em alguns estados de transe<sup>51</sup>. A coreógrafa e pesquisadora Graziela Rodrigues, destaca em sua análise sobre as manifestações da cultura popular brasileira, uma capacidade extra-cotidiana de geração de energia e igualmente de manutenção e renovação desta, propiciada pela instauração no corpo de um dínamo de movimentos:

Há momentos em que o corpo penetra num fluxo contínuo de movimentos cheios de impulsos e pontuações. A pulsação é mantida como se auxiliasse a respiração para regular a quantidade de energia liberada em cada movimento. O sentido que encontramos para localizar este processo assemelha-se a uma conversão da energia mecânica em energia elétrica, pois o corpo potencializa-se. Sucessivamente um movimento gera o seguinte. A rapidez deste processo, em que há o entrelaçamento do movimento interno e externo, ocorre num corpo super estimulado, pois o dínamo instaura-se no indivíduo quando ele atinge o ápice de sua integração com todos os elementos da festividade, encontrando-se também harmonizado com o grupo participante. Geralmente, este processo de

---

<sup>51</sup> Um exemplo de um transe de possessão é dado por Thompson: “Quando uma pessoa se torna possuída pelo espírito de Papa Ogum Ferraille, uma barra de ferro, em pé na terra perto do altar dedicado a seu nome, é aquecida em um incêndio. A pessoa possuída, então, levará esse bastão ou outra barra igualmente aquecida e dançará com ela na mão dele ou dela, para demonstrar que a possessão é genuína. O domínio profundo do eu é o objetivo de jogar com fogo e calor.” (THOMPSON, 1984, p. 172 - 173, tradução nossa)

fluição se desenvolve no instante em que é necessário a superação de limites. O corpo do folião ou do devoto, com dínamo, tem fôlego para mover-se com gosto até o fim de cada jornada." (RODRIGUES, 1997, p 78).

Tanto o dínamo quanto o território da zona são alcançados através de um tratamento do espaço corpóreo que provoca o trânsito de deslocamentos de cadências, pesos, pulsos e vibrações, por todo o corpo. Este tratamento do espaço interno e externo do corpo é constituído por uma prática que estabelece múltiplos centros de movimento no corpo, denominada de policentrismo. A partir do trabalho de Thompson, a historiadora e dançarina Kariamu Welsh Asante, qualifica o policentrismo como um dos pilares que sustentam as danças de matrizes estéticas negro-africanas: "O policentrismo é ocupado e emoldurado pelo tempo e pelo espaço que ocupa; o corpo não se locomove de um ponto fixo "A" para um ponto fixo "B". (WELSH-ASANTE, 1985, apud MARTINS, 1995, p. 75). Nas danças fundamentadas no policentrismo, o dançarino articula uma complexidade de gradações espaciais, com ênfase nos aspectos rítmico-dinâmicos do movimento e na relação estreita entre o movimento e a música (MALONE, 1998). Nesta dinâmica o corpo realiza o movimento total enquanto diferentes partes do corpo podem simultaneamente executar diferentes tempos e qualidades de movimento. O policentrismo se encontra imbricado na polirritmia e com ela estabelece um jogo onde o dançarino trabalha com padrões como se cada um deles tivessem 'vida própria', a exemplo do que vimos com Thompson anteriormente. Um jogo de padrões efêmeros que resultam do choque e atravessamento de diferentes forças. Como no encontro do rio com o mar, padrões surgem, se alternam e se dissolvem em diferentes partes no corpo, gerando um circuito corporal reverberativo através do qual a energia transita em um processo de retroalimentação em intercâmbio com essa trama fluida de padrões.

Imagem 10: Registros de encontros do rio com o mar na vazante.



Fonte: Fotografia da autora. Imbassaí, BA, 2015

### 1.2.3 Submissão ativa

Segundo o escritor Wole Soyinka: “A espiritualidade animista é um molde não doutrinário de percepção constante.” (SOYNKA, apud GARUBA, 2001, p.12, tradução nossa). Nesta outra sensibilidade sobre o real, em seu “caráter social das relações entre séries humanas e não humanas” (CASTRO, 1996, p.121), abrem-se distintas possibilidades interativas e comunicativas com o mundo visível, e invisível. Tal sensibilidade pode ser inerentemente humana (FRANKE; LATOUR, 2004, p. 89), encontrando-se na infância, na loucura e nas artes (MELITOPOULOS; LAZZARATO, 2011). Neste sentido, o artista sul africano William Kentridge questiona: “O que está em nós, que pode assistir à um pedaço de madeira esculpida, ver sua manipulação, estar ciente disso durante o tempo todo e ainda não conseguir deixar de ver uma transformação do objeto?” (KENTRIDGE, 2001, p. 02). Uma disposição à uma

interlocução com um 'outro' não humano que caracteriza o animismo é cuidada e expandida nas tradições e ritos das culturas animistas. Nas sociedades seculares o cuidado e a prática passam por manifestações culturais oriundas destas culturas e também na esfera das artes que operam na zona de contato com cosmologias animistas – seja este contato consciente ou não.

Germaine Acogny<sup>52</sup>, renomada coreógrafa franco-senegalesa de origem beninense e neta de uma sacerdotisa Vodun<sup>53</sup>, define a própria dança como este 'outro'. Diz ela: "Para mim, a dança é um espírito que vive no ser e permite que você faça gestos incomuns ou tocantes. Essa é para mim a dança. Não posso dar uma definição melhor"<sup>54</sup>. Assim como Acogny, o coreógrafo e diretor Maori Lemi Ponifasio<sup>55</sup> reconhece a dança enquanto entidade. Chefe tribal samoano, reconhecido por seu inovador trabalho na cena teatral contemporânea, Ponifasio expõe: "Sou grato pelo dom da dança. É um espírito milagroso que ativa nossa afinidade com o mundo, os vivos, os mortos, o rio, a pedra, o céu e todos os seres sentientes." (PONIFASIO, 2008, p. 201, tradução nossa). Já no campo do rito, o músico e ogã<sup>56</sup>, Tiganá Santana<sup>57</sup> define a entrega que leva ao transe no contexto

---

<sup>52</sup> Coreógrafa, dançarina e professora, Germaine Acogny é considerada a mãe da dança africana contemporânea. Sua técnica denominada Acogny é uma síntese das danças tradicionais da África Ocidental (região do Sahel e da floresta) e da dança contemporânea ocidental. Germaine, foi diretora artística da Mudra África até 1982, criada por Maurice Béjart e o Presidente L.S. Senghor em Dakar. Em 1998, junto com Helmut Volgt, cria o primeiro Centro de Dança Contemporânea e Tradicional da África: Écoles des Sables em Toubab Dialaw, Senegal.

<sup>53</sup> Tradição religiosa entre os povos Ewe-Fon do Benim, Togo e Gana. Além das correntes africanas, originou tradições como o Candomblé, o vodun haitiano, a santería cubana, o vodun da Luisiana (Estados Unidos), etc.

<sup>54</sup> Entrevista com Germaine Acogny "La danse d'être". Congresso "Il Cycle Of Modern African Dance". Direção: Javier Sánchez Salcedo. Produção: Mundo Negro.com. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x9hC2a9dxes>. Acessado em outubro de 2016.

<sup>55</sup> Criador da Cia MAU, o coreógrafo, diretor e cenógrafo samoano e neozelandês, Lemi Ponifasio, é um dos artistas cênicos mais proeminentes atualmente - trabalhando a partir da cosmogonia Maori e do Pacífico. "Ponifasio usa movimento e espetáculo para forjar paradigmas dramáticos interculturais, combinando estruturas teóricas com conhecimentos indígenas.(...) Ponifasio não quer que o Ocidente pare de mexer com a cabeça dele; Sua atenção é dedicada inteiramente em mexer com nossas cabeças." (ZIMMERMAN, 2015, tradução nossa).

<sup>56</sup> Ogã ou ogan no Candomblé, Umbanda e religiões afins corresponde ao título e cargo atribuído àqueles capazes de auxiliar e proteger a casa de culto e aos que prestaram serviços relevantes à comunidade religiosa. Os ogãs possuem diversas funções sendo a de tocar para as entidades uma das mais conhecidas e prestigiadas. Exímios percussionistas e músicos assim como Mateus Aleluia e Carlinhos Brown tiveram sua formação musical marcada por esta prática.

<sup>57</sup> Tigana Santana é um renomado cantor e compositor baiano, Ogã do Terreiro Tubenci em Lauro de Freitas, BA. É neto de sangue e filho de santo da ialorixá Zulmira de Mameto

do Candomblé como “uma relação de ‘me soltar’, ‘me deixar dissolver’ para que ali também haja a manifestação do Orixá”<sup>58</sup>. É uma entrega total à um ‘outro’.

Apesar de aparentemente demandar a mesma natureza de entrega que transe demanda, o ‘estado de ritmo’ não implica numa dissolução total mas numa atitude paradoxal que chamarei no contexto deste trabalho de submissão ativa. Quando você dança com alguém parte do pressuposto de que não detém total controle, mas habita voluntariamente um lugar paradoxal entre controle e imprevisibilidade. Acontece que nesse espaço intersubjetivo, no âmbito do ‘estado de ritmo’, o outro não precisa necessariamente ser humano. O outro pode ser a dança, como referiu-se Acogny, o rio ou a pedra como descreveu Ponifasio, o chão, o som que nos captura, ou mesmo uma dinâmica como o desequilíbrio - conforme acontece no samba de caboclo onde os sambadores provocam o próprio desequilíbrio a fim de brincar com ele.

Faço aqui uma analogia ao tipo de esforço que fazemos para flutuarmos na água. Se não fizermos nenhum esforço afundamos mas se fizermos esforço demasiado não conseguimos o meio-termo de mobilidade necessário para que a flutuação aconteça. Precisamos, para tal, confiar na água, nos entregarmos à ela mas também operarmos com ela em um fluxo que continuamente conjuga ação e relaxamento em permanente intercâmbio. Estar ciente deste fluxo, deixando um “outro” – água, chão, ritmo,... - não humano te sentir, escutar, ver, seria o início de um estado de abandono onde o Ritmo é sensivelmente incorporado. Sob uma sensibilidade animista, onde a dança ou o ritmo podem ser o ‘outro’ que em algum momento pode nos habitar, com o qual podemos nos comunicar ou no qual podemos nos transformar, não seguimos, nem impomos o ritmo mas nos entregamos à ele ativamente. Sem essa submissão tangível no corpo e ao corpo – que põe em cheque o habitual controle da mente sobre o corpo e seu entorno - não nos tornamos ritmo, não permitimos que ele nos habite. A submissão ativa entretanto, não implica em uma nova separação corpo – mente ou em uma hierarquização do corpo sobre a mente. Não exclui, portanto a liberdade, e a possibilidade de decisões, reações ou proposições, subvertendo assim o nexo das

---

<sup>58</sup> Relato colhido de uma série de 13 entrevistas concedidas durante pesquisa de campo para Universidade Autônoma de Barcelona, na qual colaborei na produção e edição de vídeos. Projeto do coreógrafo e Sérgio José de Oliveira, professor da UFPB, Universidade Federal da Paraíba e do ator Andreu R. Rocca, diretor do Instituto de Teatro de Barcelona. Salvador, Bahia, 2006.

polaridades passivo/ativo e acendendo uma via de intercâmbios onde agimos sobre o ritmo porque permitimos que ele aja sobre nós.

#### 1.2.4 Pulso e variação

Imagem 11: Registros de encontros do rio com o mar na vazante.



Fonte: Fotografia da autora. Imbassaí, BA, 2015

Circunscrito no paradoxo da submissão ativa encontra-se a constante oscilação entre abandono e controle durante o ‘estado de ritmo’ que, apesar da proximidade, não chega a passar ao transe mas permanece em uma fronteira suscetível à barraventos – à estonteamentos. Afirmei anteriormente que uma intuição ou sabedoria polirrítmica permitiria ao dançarino não ultrapassar esta fronteira. Mas como se daria esta intuição ou sabedoria polirrítmica? Talvez uma pista sobre o que permita – neste contexto – a transcendência do eu cotidiano, uma liquefação da identidade sem uma total perda de consciência, encontre-se nas

palavras do dançarino e precursor do jazz James Berry: "O movimento rítmico na batida (*beat*) da música tem algo... Você se sente livre para fazer o que quiser e não pode se perder, porque você sempre pode entrar, você pode dançar com abandono, mas ainda assim você está encerrado dentro da batida. Esse é o coração da dança." (BERRY, apud MALONE, 1998, p.36. tradução nossa). Simha Arom, etnomusicólogo franco-israelense especialista em música centro-africana, define a batida ou pulso como a unidade mínima de referência rítmica, intrínseca, isócrona (repetida em intervalos regulares), que determina o tempo em muitos exemplos de música africana (AROM, 1991, p. 202, tradução nossa). Contudo devemos lembrar, conforme citamos anteriormente, que os ritmos das culturas ancestrais africanas, imprimem sua força tanto em sua repetição quanto em sua capacidade de auto-diferenciação (ROUGET, 1990). Desta forma a potência do pulso advém de sua presença em meio à relações rítmicas diversas,. É em torno dele, do pulso de referência, que se desenvolvem processos de deslocamentos sutis em acentuações, antecipações e retardos nas camadas rítmicas que integram a polirritmia, onde a repetição, da batida, células ou padrões, se caracterizam como produção contínua de diferença ou, como afirma Wisnik, "... são deslocamentos pois são diferentes camadas com acentuações defasadas que vão produzindo efeitos sobre sua sobreposição continuada onde a repetição se faz continuamente diferença." (WISNIK, 2016, p. 34).

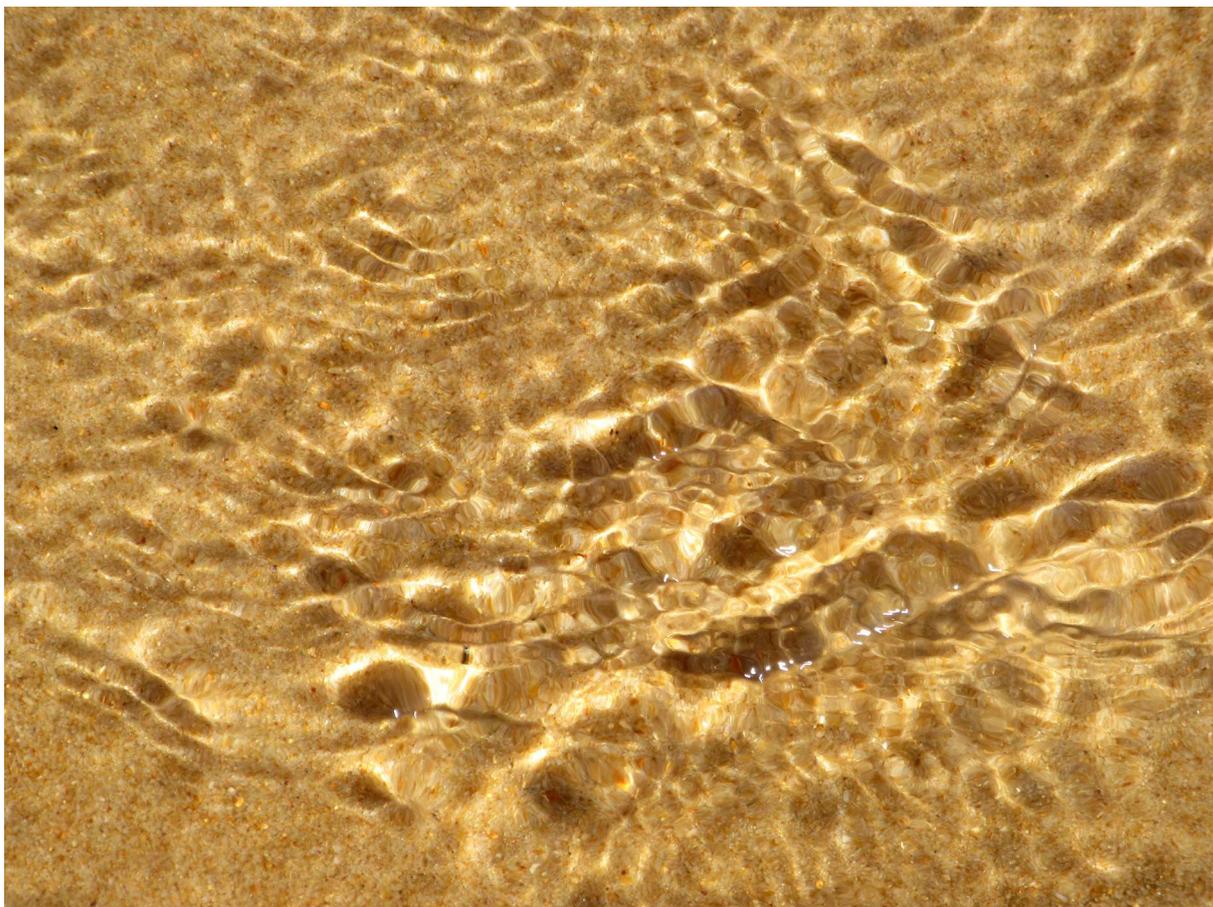
Da mesma forma a potência do pulso enquanto elemento estável e libertador para quem dança é diretamente proporcional à complexidade dos movimentos rítmicos construídos a partir dele e com os quais ele se relaciona, fazendo com que seja sentido diferentemente, a cada momento. A ação do pulso dentro desta trama de deslocamentos acontece então não como o comando da marcha mas como uma bússola que permite ao dançarino navegar na fluidez do ritmo como um todo. Desta forma o pulso opera como uma via em contínua interação com a trama de variações que se instala no trânsito disparado pela dança e pela música na formação de um espaço sensível. Um outro testemunho, dado pelo antigo passista da Mangueira Gargalhada, que ilustra igualmente a importância do pulso no tecido polirrítmico para o corpomente em trânsito, sugere também a liberação de um desejo criativo manifestado simultaneamente à diluição de sua identidade:

Samba no pé é quando a batucada está muito quente e você responde sambando. Eu chego a batucar com o pé. (...). Você trabalha dentro daquele compasso. Você faz passos inéditos dentro do compasso daquela batucada. Quando a bateria toca aquele ritmo redondo, gostoso... pela minha cabeça passa muita coisa... eu tenho vontade de criar uma série de coisas envolvido naquela batucada, naquela marcação. Eu fico... Eu acho que eu fico fora de mim.<sup>59</sup>

Enquanto Berry fala de abandono e liberdade Gargalhada fala de criatividade e sair de si. Neste contexto entendo liberdade e criatividade, abandonar-se ou sair de si como interdependentes e análogas.

### 1.2.5 Vibração

Imagem 12: Registros de encontros do rio com o mar na vazante.



Fonte: Fotografia da autora. Imbassaí, BA, 2015

---

<sup>59</sup> SAMBA. Direção Theresa Jessouroun, "Samba". Kino Filmes. 00:34 min (54:42 min). 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=imosNHToWvw>. Acessado em: maio 2016

A vibração é o elemento que constitui e atravessa todos os outros elementos e instâncias aqui abordadas assim como o espaço entre elas. Sua presença está no cerne do que Hampâté Bâ chama uma “ligação de vaivém que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 172). A vibração, é o próprio vaivém. O encontro do corpomente com a música, deflagra processos onde o dançarino em ‘estado de ritmo’ torna-se movimento, ritmo e ‘fala’.

Consecutiva a sua colocação sobre o ritmo, Hampâté Bâ coloca a vibração no cerne da fala elucidando uma noção primordial das tradições animistas sobre sua forma de comunicabilidade com o mundo. Hampâté Bâ afirma: “Sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma.” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982 p. 172). Este sentido ampliado e ancestral atribuído à fala como manifestação identitária de forças vibracionais, encontra ecos recentes nos ditos dos mestre populares que proferem que: quem sabe sambar tem que dizer no pé. Nas palavras de Jair do Cavaquinho<sup>60</sup>: “É preciso saber dizer no pé!” (LIGIÉRO, 2011, p. 10). Me faz lembrar também das inúmeras vezes que testemunhei, tanto em rodas de danças urbanas quanto de dança africanas, participantes entusiasmados com a dança de alguém que está no meio da roda exclamarem: “Fale!”.

A partir da noção do ‘estado de ritmo’ posso tomar o samba enquanto caminho de possibilidades e variantes desconhecidas. Através deste viés, proponho aqui um samba que não é pronunciado por passos mas por pulsações e vibrações articuladas em uma variação de padrões que evoca uma fala já latente no gênese da criação. A ‘fala’ será tratada mais detalhadamente no item a seguir dentro da esfera do samba.

---

<sup>60</sup> Jair do Cavaquinho é músico, compositor e integrante da Velha Guarda Portela.

### 1.3 Samba – Pisar, pulsar, vibrar, falar

Imagem 13: Christiane da Cunha, performance em “Mandinga I”.



Fonte: Registro de “Mandinga I”, dueto com Anani Sanouvi. Conceito, direção, cenografia digital e performance: Christiane da Cunha. Melkweg, Amsterdã. Fotografia: Studio Tchuka, 2011.

“Durante toda a performance, Christiane da Cunha dança o passo de base do samba. Em um fluxo repetitivo ultrarrápido, ela raspa os pés no chão. Tudo começa pequeno mas gradualmente o movimento 'viaja' oscilante para cima. O todo, sem penas ou barrigas nuas, ganha uma qualidade metafísica de transe.”<sup>61</sup>

A crítica acima se refere à minha performance em “Mandinga I”, dueto realizado com Anani Sanouvi, em 2011, no início dos processos reunidos e desenvolvidos na presente pesquisa. A escolha de um figurino neutro foi proposital para que a natureza da performance pudesse ser captada sem estereótipos que usualmente acompanham o samba sobretudo no estrangeiro. Muito do que vemos e vivemos no samba é regido por estereótipos culturais, mas se despirmos sua dança de nossas expectativas sociais, de nossas hierarquias de saberes, de nossas projeções culturais, talvez possamos ver onde a ondulação de um corpomente fluido subverte o que projetamos apenas como lascívia ou onde uma fala gestual

---

<sup>61</sup> Crítica de Mirjam van der Linden publicada no jornal holandês Volkskrant, 13 de Outubro de 2011.

imprevisível subverte o que entendemos como mero improvisado ou ainda quando uma intensa vibração energética subverte o que parece uma recreação superficial. Esta realização-intuição-questionamento, trouxe para o centro do trabalho um enfoque sensorial na formação de conteúdo. Ao concentrar desde a trajetória de “Mandinga” na vivência sensorial do ritmo no samba, me aproximo de uma relação orgânica e de como ele age, forma e informa o corpomente e vice versa.

Se olharmos para o samba através de uma visão descolonial, animista, vemos uma dança que não possui fins coreográficos pois em sua gênese não se ocuparia de uma escrita mas de uma fala. Sob a perspectiva do Candomblé, afirma Mãe Zulmira de Nanã<sup>62</sup>. “A dança é uma conversa com o orixá”<sup>63</sup>. Nesta afirmação feita em uma entrevista onde ela falava sobre as artes no contexto de sua tradição espiritual, Mãe Zulmira não coloca que a dança ‘no Candomblé’ é uma conversa com o orixá mas a dança em geral. Segundo ela as entidades se aproximam da energia da criação manifestada nas artes mas com preferência pela dança e a música. No samba que ‘fala’ na zona de contato com uma cosmovisão animista, ‘pisar’ vem a ser um elemento primordial pois é a maneira de pisar que primeiramente propulsiona este dançar/falar. Com qual intensidade se coloca o pé no chão? Qual a parte do pé toca o chão primeiro? O pé empurra o chão impulsionando o resto do corpo ou é alçado pela perna? As pernas que erguem e colocam os pés no chão estão flexionadas ou retas? Qual a direção do pé ao tocar o chão? Qual a distância entre o pé e o chão a cada pisada? A cadência do pisar é miúda ou espaçada? A energia emitida pelo encontro do pé com o chão é reciclada no corpo ou redirecionada para a terra? Qual a resposta vibratória do próprio chão em que se dança? Mas por que tantas minúcias? Nas cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras o sagrado assim como outras dimensões de espaço-tempo se encontram no subterrâneo. Tanto a terra sob os pés quanto o ar no céu são matéria. O infinito não está além das nuvens, no firmamento aonde a

---

<sup>62</sup> Laureada pelo Estado da Bahia com a medalha Zumbi dos Palmares e com 61 anos de dedicação ao sacerdócio, Zulmira de Santana França é uma das mais importantes sacerdotisas vivas do candomblé da Bahia.

<sup>63</sup> Relato colhido de uma série de 13 entrevistas concedidas durante pesquisa de campo para Universidade Autônoma de Barcelona, na qual colaborei na produção e edição de vídeos. Projeto do coreógrafo Sérgio José de Oliveira, professor da UFPB, Universidade Federal da Paraíba e do ator Andreu R. Rocca, diretor do Instituto de Teatro de Barcelona. Salvador, Bahia, 2006.

vista não alcança. Como coloca Eduardo Viveiro de Castro (2016)<sup>64</sup>: “O indígena olha para baixo, para a terra que é imanente; ele tira sua força do chão.” Nesta interatividade com o solo, as escolhas codificadas de cada dança, suas minúcias, visam conversar consigo e com o ‘outro’ em diferentes temporalidades e dimensões do invisível.

Em 1992, o sambista Elton Medeiros encorajou-me a fazer um documentário sobre o sapateado do samba (...). Ele argumentava que as novas gerações já não conheciam mais esse estilo de dança, embora os movimentos que a compõem tivessem passado a fazer parte tanto do samba de quadra como do samba dos desfiles de carnaval. No sapateado do samba o dançarino sempre equilibra muito bem os seus movimentos; não há pulos, nem exageros. O chão sob o qual ele dança é tratado com carinho, como se lá embaixo de si ele guardasse mesmo a terra dos ancestrais. Fazer música com os pés é um convite para que os ancestrais venham também dançar ou pelo menos inspirar e admirar os dançarinos, participando como espectadores. No sapateado do samba o corpo é uma expressão da dança e a sola do pé, um instrumento musical. Algumas vezes os pés seguem a batida do pandeiro, o fraseado do violão e do cavaquinho, outras vezes, ele quebra o ritmo com outra batida, como que começando um novo assunto ou uma nova frase musical. (LIGIÉRO, 2011, p. 133 - 146).

Assim podemos cogitar que aquilo que normalmente é visto e denominado de “passos”<sup>65</sup> no samba, são em sua essência padrões flexíveis, passíveis de serem articulados espontaneamente a partir de certos códigos e atitudes<sup>66</sup>. Relembrando Thompson, na África: “... a dança é definida como intrínseca e especial, construída por sobreposições de padrões.” (THOMPSON, 1974, p.16, tradução nossa). Esses padrões que se agrupam e se entrelaçam em uma só “unidade dinâmica” ao contrário de serem um “fim”, funcionam como ponto de partida para elaborar uma

---

<sup>64</sup> “Os involuntários da pátria”. Aula pública durante o ato Abril Indígena. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://provocadisparates.blogspot.com.br/2016/04/os-involuntarios-da-patria-eduardo.html>. (CASTRO, 2016). Acessado em: dezembro de 2017.

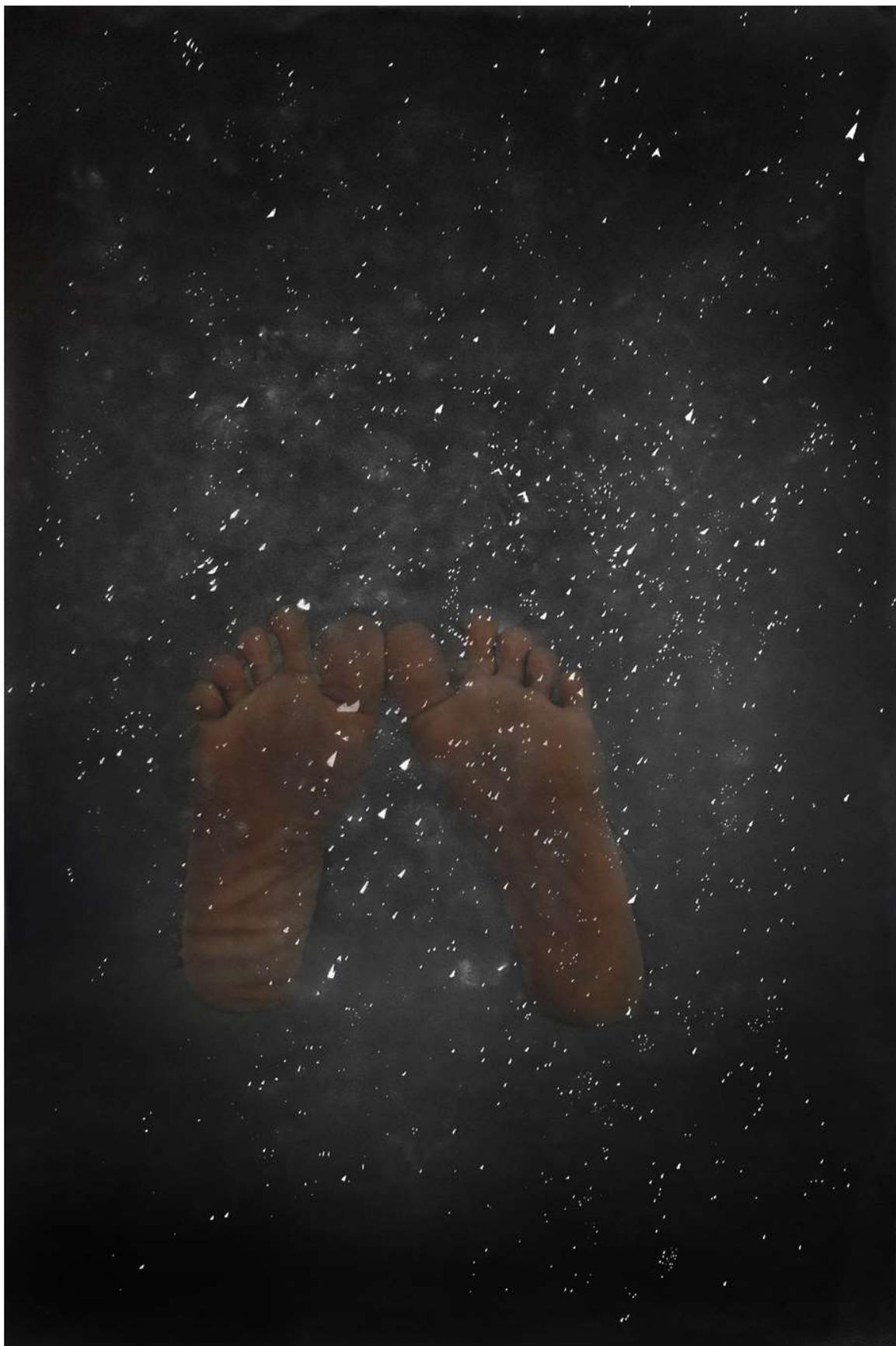
<sup>65</sup> O pesquisador e jornalista José Carlos Rego, no livro Dança do samba, exercício do prazer, registrou 172 passos diferentes. Entretanto ele também ressalva: “Um sapateado em quatro tempos, nem sempre o exercício da dança do samba obedece a regras. Realizada só, em dupla, trio ou grandes grupos, suas fugas, contrafugas, meneios, sínopes, contratempos múltiplos ou alternados, são determinados pela emoção interior de cada um. Basta ver um grupo de 5 ou 6 passistas sob a mesma ambientação, iguais fontes de música e ritmo, para verificar-se que cada um dará ao corpo uma solução coreográfica própria.” CCC/IPHAN 2007, p 58. Disponível em <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>. Acessado em: setembro, 2017.

<sup>66</sup> Citando Welsh-Asante: “Isso não significa que, estruturalmente, não se pode falar de movimentos ou de passos, mas sim que tal discussão é normalmente o limite do componente discursivo em relação à dança africana. Uma vez que qualquer discurso sobre o tipo de dança ou a atitude da dança começa, é necessário descartar as antigas definições de dança.” (WELSH-ASANTE, Kariamu, 2002, p. 07 - 08, tradução nossa)

dança, uma conversa vibratória, onde eles serão continuamente variados, reinventados e singularizados a cada pisada, em um exercício constante de criatividade do sambador ou sambadora em 'estado de ritmo'. Falar no pé é criar passos inéditos dentro do compasso da batucada.

O pulso da marcação assegura um território de liberdade criativa. Porém não é apenas na marcação, no compasso, que o pulso corrobora: a batida pode ser uma codificação do pulso e de seu uso mas o seu papel é ainda mais vital e abrangente. As vibrações são geradas por pulsos. Quando pisamos emitimos um pulso à terra. E a cada pisada recebemos em retorno vibrações geradas pelos pulsos que emitimos em nossa interação com o solo. Segundo o coreógrafo e sacerdote Vodou Koffi Koko: "O corpo se nutre da energia que recebe através dos pés. (...). O homem está inserido entre o céu e a terra. Ele conduz a circulação de energia através de seu corpo." (KOKO, apud SIEVEKING, 2006, p. 156, tradução nossa). No samba, o corpomente que dança é indissociável do chão no qual se encontra, absorvendo no movimento também suas características tais como densidade, temperatura, elasticidade ou capacidade de resposta e relevo. Uma vez incorporada e encarnada no dançarino sua interação singular entre vibrar e pulsar e a natureza do solo – esta pode passar a ocorrer e se articular sem a necessidade que se tire os pés do chão mas apenas por pulsos providos pelos pés que mesmo colados ao chão conseguem manter a dinâmica do pisar empurrando alternativamente o solo e sendo empurrado por ele. Pulsando em conjunção com o chão e capturando suas reverberações, o sambador ou sambadora as propaga pelo resto do corpo, alimentando sua motricidade. Quebrando, requebrando, gerando novas reverberações e alternando este fluxo entre pés, pernas, joelhos, quadris, torso, ombros, cabeça, braços e mãos, gera-se um circuito corporal através do qual a energia transita, transmuta, é retornada ao chão e irradiada ao espaço. Vibramos porque pulsamos. E pulsamos com o chão onde pisamos. Neste processo a intenção e criatividade do sambador ou sambadora, ao variar os padrões de suas pisadas assim como de cada parte do corpo acima mencionada, é responsável pelo fluxo motriz e energético no corpo e no espaço.

Imagem 14: Sem título, série "Mandinga".



Fonte: Christiane da Cunha, colagem digital, 2014

Quando aquele que samba em ‘estado de ritmo’ é convocado a falar, este processo implica igualmente uma escuta que estabelece uma conversa viva e imprevisível, aberta e mediada pela síncopa. A síncopa – uma antecipação do apoio rítmico, uma alteração inesperada no ritmo que rompe com a constância - quebra a previsibilidade da sequência e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada pelo corpo.

Duke Ellington disse certa vez que o blues é sempre cantado por uma terceira pessoa, "aquela que não está ali". ... De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal — palmas, meneios, balanço, dança. (SODRÉ, 2007, p. 11).

À esta observação adiciono um sentido reverso pois como vimos anteriormente segundo Sodré:

O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em consequência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical. (SODRÉ, 2007, p. 22).

Desta forma, uma vez que o dançarino da polirritmia africana também atua como se fosse uma camada da trama polirrítmica, pode se aplicar uma reversibilidade: Assim como a síncopa sonora chama o corpo “a preencher o tempo vazio com a marcação corporal”, quando o sambador tem profundamente incorporado o processo onde a constância da marcação o permite ‘sair’ e ‘retornar’ ao ritmo, exercendo sua liberdade criativa — ele mesmo pode propor e gerar síncopas na trama rítmica.

Em 2011,<sup>67</sup> durante um período de pesquisa na Bahia para a criação de “Mandinga I” pude observar e conhecer Samba de Roda e de Caboclo nas cidades de Cachoeira, São Felix, Itaparica e Salvador. Posteriormente entre 2013 e 2016, período em que residi no Litoral Norte de Salvador, já em preparação para este

---

<sup>67</sup> Em 2011 realizamos com o apoio da instituição Dansmakers, uma pesquisa de campo sobre Capoeira de Angola e Samba de Roda como preparação para a criação de Mandinga - visitas, e vivências foram realizadas em Itaparica com o grupo de Capoeira de Angola Argoleiros do Mar, em Santo Amaro com Mestre Ivan, em Salvador com Mestre Lua Rasta e em Cachoeira com o Grupo de Samba de roda Suerdieck. Entre 2013 e 2016 no Litoral Norte de Salvador foram realizadas vivências em samba de roda e samba duro junto ao grupo de Samba de Roda Espermacete de Barra de Pojuca e em samba de caboclo no terreiro Força do Vento da ialorixá Clea Barbosa em Foz do Imbassai.

projeto, participei com grande intensidade do Samba de Roda e de Caboclo, em festividades, terreiros, eventos públicos e vivências junto a grupos tradicionais. Nestas vertentes o samba acontece em um espaço circular e quem entra em uma roda e entra no ritmo, entra expondo sua singularidade na criatividade com a qual varia padrões e molda sua energia - um momento de liberdade sustentado também pela energia da roda que interage mantendo o pulso com palmas e a movimentação dos padrões de base. Porém em algumas ocasiões observei que alguns sambadores – principalmente os mais velhos - não só variavam os padrões mas em meio ao fluxo da dança, quebravam o padrão no qual dançavam até aquele momento e imediatamente criavam uma nova proposta rítmica, uma síncopa visual que ao ser expressada interferia automaticamente na percepção do ritmo sonoro presente. Para mim um evidente exemplo da submissão ativa. Nas palavras de Pai Adailton<sup>68</sup>: “Samba de roda é isso aqui, os pés, sentir o que você está pisando, se integrando e não somente se entregando. É uma cumplicidade.” (MOREIRA, apud ANDRADE, 2013, p. 47)

Imagem 15: Christiane da Cunha em “Mandinga III”.



Fonte: Registro de “Mandinga III”, dueto com Anani Sanouvi. Conceito, direção, cenografia digital e performance: Christiane da Cunha. Teatro Municipal de Niterói. Fotografia: Studio Tchuka, 2014

---

<sup>68</sup> Adailton Moreira é filho da célebre ialorixá Mãe Beata de Iemanjá. Ele é baba-egbé (pai da comunidade) do Ilê Omiojuaro no Rio de Janeiro.

Na Bahia e na realidade das rodas de partido alto e das festas populares do Rio de Janeiro onde cresci, conheci o samba como manifestação formada por expressões individuais-coletivas, estruturas fluidas porém precisas, codificadas mas ao mesmo tempo abertas para singularidades do indivíduo, para o improvisado, o espontâneo, passíveis de serem aplicadas e combinadas em uma infinidade de maneiras.

Pode-se dizer que o samba é a expressão maior da liberdade do corpo do sambista, a resposta livre de sua alma à “provocação” do ritmo, à energia vibrante dos instrumentos de percussão. Ainda que estudos coreológicos possam traçar e registrar seus passos mais característicos, a liberdade de criação é o dado que fundamenta o ato de sambar. O movimento de pés, tornozelos, joelhos, coxas, cintura, braços, mãos, pescoço – enfim, do corpo como um todo –, na cadência do samba, é sempre um momento único. Ao dançar, o sambista não se repete, ele se recria em cada gingado. (CCC/IPHAN, 2007, p. 58).

O trecho acima do “Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” organizado pelo IPHAN, reverbera a consideração de Thompson: “O dançarino africano não só dança muitos tambores mas também joga com muitos padrões.” (THOMPSON, 1974, p.16, tradução nossa). Ao fazê-lo ele entra na natureza múltipla, fluida e incomensurável do ritmo, cujo sentido – conforme sugerimos anteriormente – talvez não seja possível de ser definido mas apenas vivenciado, contemplando o que é engendrado, moldado, despertado nesta vivência. Também conforme mencionamos anteriormente, o ritmo e seu envolvimento nas culturas tradicionais é um tema vasto. No que concerne às artes africanas, afirma Welsh-Asante:

O fato é que o ritmo é um aspecto poderoso e sutil das artes africanas. Embora o ritmo tenha sido submetido a inúmeras interpretações e teorias, nenhuma delas explica suficientemente seus fenômenos; o entendimento real é entender que cada vez que um significado é descoberto, continua a haver outro significado a ser descoberto. O ritmo enfatiza a visão de mundo africana, e quando aplicado à dança, é uma iluminação visual dessa visão de mundo particular. (Welsh-Asante, 2002, p. 32)

O campo de saberes do samba é extenso e o envolvimento rítmico do corpomente no samba é intenso. Posso resumir aqui apenas minha experiência seguindo o que foi alinhavado até o momento pois o ‘corpomente’ em ‘estado de ritmo’ assim como o ‘corpomente’ em transe por se tratar de um estado de consciência, se caracteriza por uma experiência que só pode ser descrita por aquele que a vivencia. (ROUGET,

1990, p. 39, tradução nossa). Em minha vivência: sambar é pulsar ao pisar, vibrar ao pulsar e articular vibrações e pulsações em infinitas variações de padrões de movimento, tornando-se ritmo e desta forma modificando a sensação de tempo cronológico no corpomente que dissolve a imagem de si e aprende a quebrar e recriar padrões.

É esta vivência que impulsiona a transdução do encontro da dança e música em desenho - integrada à criações cênicas - da qual irá tratar os capítulos a seguir.

## Cap. 2 Da dança ao desenho

### 2.1 Deslocamentos

Apesar de suas distintas formas de expressão, dança, música e desenho se interconectam fundamentalmente através do movimento e de sua potência transformadora do espaço. No campo das relações entre a dança e o desenho, inúmeros artistas assim como: Trisha Brown, Ana Teresa de Keersmaeker, Yves Klein, entre outros – expressaram, via diferentes mídias, uma relação onde o desenho é constituído sobretudo pelos rastros da motricidade corporal. Em sua grande maioria, estas ações foram realizadas publicamente na forma de performances onde os artistas subverteram e tencionaram as fronteiras de ambas linguagens e da própria ação artística.<sup>69</sup>

No caso da presente pesquisa, a relação entre dança e desenho é pensada sob a ótica das culturas ancestrais africanas onde música e dança são produtoras indissociáveis de um espaço sensível (WISNIK, 2016). Logo, conforma-se uma tríade e aqui, a afliência entre música, dança e desenho, busca atender uma questão ou melhor, um antigo desejo: Como ampliar uma interação entre linguagens de movimento, visuais e sonoras no espaço-tempo do ‘entre’ – como entre os veios de uma folha e de um coração, o entre animista onde: “o intervalo entre natureza e sociedade é ele mesmo social.” (CASTRO, 1996, p.121). Um intervalo dinâmico em si – a exemplo da concepção de Deleuze e Guattari:

“Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36).

---

<sup>69</sup> “Dentre eles, a coreógrafa Trisha Brown, como desdobramento de sua longa ação nesta interseção – que se inicia com o uso do desenho em notações coreográficas para pensar a dança - chegou a formas de desestabilizar a percepção espacial em ambos. Enquanto na expressão da dança ela trouxe a horizontalidade de seus desenhos para o plano vertical onde a parede tornou-se o piso de seus dançarinos, nos desenhos ela desenvolveu uma abordagem caracterizada por múltiplas perspectivas, redirecionamento e desorientação.” (ELEEY, 2014). Texto, fotos e vídeos disponíveis em <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>. Acessado em: novembro de 2017.

O enfoque do Ritmo como força criadora no cerne da porosidade entre as artes, conforme apontada por Hampâté Bâ e Deleuze, nos indica que um espaço-tempo do 'entre', se encontra em um trânsito vibratório antes mesmo das linguagens assumirem suas respectivas formas perceptíveis aos sentidos. Assim sendo, como investigar conexões transversais que se instalam desde a gênese da criação? Como buscar instâncias que se contaminam, confundindo-se entre si ao invés de focar em uma relação entre imagem e movimento de causa e consequência imediata? Como alcançar uma interação atenta à essência vibratória da ligação entre ritmo e movimento? A busca seria pelo Ritmo, que enquanto força vital, não é imposto, calculado, mas engajado e sentido, evocado em uma trama sutil de eventos como agente criador e aglutinador entre nosso corpomente e o mundo.

Vimos primeiramente investigando a noção de um corpomente em 'estado de ritmo'. Definimos que tal estado, reverbera a vivência das forças geradas no encontro vibracional de padrões sonoros e motrizes, em uma interação onde ritmos se agregam e se chocam em um fluxo de deslocamentos que geram – como o rio que encontra o mar – visualidades continuamente variadas em um espaço maleável no qual o corpomente que dança sob uma sensibilidade animista, se entrega ao ritmo, se torna ritmo. Agora, na busca pelo Ritmo em uma tríade formada por: música, dança e desenho, iniciamos por especular sobre uma natureza oscilante das mesmas, análoga ao comportamento do Ritmo, ou seja: presente e atuante, antes que se manifeste na especificidade de cada meio de expressão. Deste modo, consideramos o caráter da dança, música e desenho, enquanto organizações vibratórias, encontradas no exercício intenso da sensibilidade – no espaço do 'entre'. Fazendo um giro para as artes visuais, um indício desta possível presença oscilante no cerne da criação é dado pela artista Julie Mehretu<sup>70</sup>. A artista cria pinturas em grandes formatos, compostas por traçados arquitetônicos ou urbanos que após serem apagados, arranhados e retraçados, são superpostos por inúmeras camadas translúcidas de desenhos, onde associam-se marcas gestuais, chapados de cor e impressões gráficas. Mehretu alude à uma 'sonoridade' das marcas que seria sentida durante seu processo de criação: "Eu sinto que as marcas fazem isso de certa maneira, eles participam disso, você quase pode ouvi-las ... você quase pode

---

<sup>70</sup> Julie Mehretu nasceu na Etiópia e vive e trabalha em Nova York e Berlim. Atuando extensivamente em exposições internacionais e nacionais, Mehretu é recipiente de diversos prêmios.

sentir uma vibração entre elas"<sup>71</sup>. Mehretu percebe no seu fazer, um aspecto performativo na presença de 'um outro' indefinido que emerge em momentos imersivos do trabalho:

"... quando estou imersa na pintura, há essa outra presença que começa a surgir da pintura. É essa outra presença; É quando essa outra presença se torna um tanto visível que eu estou mais entusiasmada.. É aí que está o potencial. Há quase o surgimento de outra coisa, desse outro. Não gosto de dar um nome ou um corpo ou um senso de, de uma maneira particular. É no surgimento dessas ações, seja lá o que for, que eu encontre ... Ou talvez seja o que eu continue perseguindo, em termos de fazer novas pinturas - para que essa experiência reaparece. Essa experiência é o que permite esse outro indefinível ... Eu gosto da ideia de que é quase improvisacional, isso não acontece a cada vez. É uma espécie de aspecto performativo da pintura, da experiência de olhar e participar. (...) Sinto que, pelo menos para mim, na experiência das pinturas, tem esse aspecto muito sônico. Parte disso incentiva o temperamento de como você pode experimentá-los fisicamente. Então, para mim, foi aí que eu estava tentando ir. Há neste lugar onde esse elemento performativo ou aquele elemento de improvisação no trabalho acontece realmente através de sua experiência de engajamento com isso. <sup>72</sup>".

Em um outro espectro, o artista multidisciplinar William Kentridge por sua vez, nos fala sobre como o entrelaçamento do ritmo e do movimento se tornou intrínseco ao processo de criação de suas animações. Kentridge desenvolveu um método criativo regulado pelo ritmo de suas viagens de ida e volta entre o desenho e a câmera para gravar cada modificação do desenho com um ou dois quadros de filme:

"O desenho é interrompido o tempo todo entre um fragmento de desenho, a caminhada até a câmera e a caminhada de volta. Há um ritmo diferente gerado pelas caminhadas e pela pausa a cada estágio para filmar os fotogramas." (KENTRIDGE, 2006, p. 57).

Segundo a historiadora Rosalind Krauss, é sobretudo a natureza repetitiva desta interação física que liberta Kentridge para improvisar enquanto trabalha nos desenhos (KRAUSS, 2000). A atuação de um envolvimento do corpomente onde o ritmo em sua gênese conjunta ao movimento age sobre a criação – como parece ser o caso de Kentridge – foi relatada por Hampâté Bâ, na conjuntura de uma dimensão cosmológica, em sua descrição sobre as práticas corporais-mentais dos artesãos

---

<sup>71</sup> Disponível em: <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2013/05/the-modern-art-notes-podcast-julie-mehretu/>. Acessado em novembro de 2017.

<sup>72</sup> Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/journal/11.2/mehretu/interview.html> Acessado em novembro de 2017.

tradicionais africanos, onde ele distingue a “ligação de vaivém que gera vida e ação” constituinte do Ritmo. Um envolvimento corporal-mental que acontece durante o processo criativo, é algo que o próprio Kentridge – atento ao que se sucede em suas animações – vem destacando no desenvolvimento de sua arte:

Ideias, imagens vêm com tanta relutância que preciso de toda ajuda, estratégias e encantações que possa encontrar. Algumas pessoas têm a habilidade de, sozinhas, seguirem uma linha de pensamento própria. Elas começam com um vago impulso e um plano completo emerge. Essa capacidade me escapa. Quando me ponho a contemplar, giro em círculos ou deslizo para ponto morto e vegetal. Uma atividade é essencial para mim. Só quando estou fisicamente envolvido num desenho é que as ideias começam a surgir. Existe uma combinação entre desenhar e ver, entre fazer e avaliar, que provoca uma parte de minha mente, que, se não fosse por isso, ficaria fechada. (KENTRIDGE, 2013, p. 295 - 296).

A palavra desenhar: *designare* em sua origem latina remete não só à produção de uma marca, mas sobretudo, à inspiração ou motivação que projeta uma marca<sup>73</sup>. Já envolveria assim um movimento anterior à mão que irá mover-se com uma determinada mídia a fim de produzir uma marca sobre um suporte – um movimento do pensamento. Ao contrário da dança de padrões efêmeros que observamos no encontro do vento com a água, ao observar um padrão rítmico expresso como desenho fixo sobre um suporte também fixo (ao nossos olhos), este provavelmente não nos remeterá à transitoriedade que Byrne<sup>74</sup> credita às formas que ele qualifica de musicais. Porém, na ligação vibratória entre ritmo e movimento, uma forma latente transita e oscila em meio à uma constelação de possibilidades, desde o momento fugidio em que é intuída ou projetada, até o preciso momento no qual será delineada, fixada por uma mídia sobre um suporte. E mesmo após sua fixação, a marca ainda contém movimento na natureza vibratória da cor e na ação do tempo sobre os materiais. Na cadência que o processo do desenhar assume em sua fronteira entre invisibilidade e visibilidade, o desenho ainda é potencialmente

---

<sup>73</sup> “A palavra desenho, como sabemos, deriva da italiana *disegno*, vocábulo surgido em meados dos anos mil e quatrocentos, e que deu origem aos provincianismos usados em outras línguas tais como *dessein*, em francês, *diseño*, em espanhol, *design*, em inglês e o nosso, *desenho*. As palavras em italiano e português conservaram, basicamente, um sentido mais amplo ligado ao conceito originário, aquele que se referia não só a um procedimento, um ato de produção de uma marca, de um signo (*de-signo*), como também, e principalmente, ao pensamento, ao *desígnio* que essa marca projetava.” (MARTINS, 2007, p. 01)

<sup>74</sup> Como citado no capítulo anterior, Byrne observa a partir da perspectiva de Thompson que “há metáforas musicais” por toda parte - não por sua produção sonora mas pela forma com a qual se organizam em padrões transitórios como a exemplo dos fenômenos naturais.

ritmo e movimento. O desenho enquanto desígnio é potencialmente música e dança antes de ser expresso como desenho. Assim como na música ou na dança, o desenho em seu aglomerado de linhas, marcas, sombras, curvas, planos, pontos, vincos, dobras, fugas... visíveis e invisíveis, é um momento de imersão em uma outra lógica. Uma lógica do Ritmo.

Tanto os processos artísticos desenvolvidos antes deste estudo – e que deflagraram e nortearam o mesmo – assim como aqueles desenvolvidos durante a presente pesquisa, aconteceram como questionamentos e investigações desta ‘outra lógica’, através da noção de ‘estado de ritmo’ aqui configurada. A partir da exploração poética de seus constituintes, pude tomar o samba enquanto caminho de possibilidades e variantes desconhecidas. Imergindo na premissa do Ritmo, enquanto “potência que atravessa todos os domínios”, o ‘estado de ritmo’ vivenciado por mim no samba, foi deslocado para uma investigação em contextos distintos dos quais eu normalmente o encontrava. Nestes deslocamentos, a natureza oscilante da dança, música e desenho foi pautada na vivência sensorial do ritmo no samba, em uma relação orgânica onde: Sambar é pulsar ao pisar, vibrar ao pulsar e articular vibrações e pulsações em infinitas variações de padrões de movimento, tornando-se ritmo e desta forma modificando a sensação de tempo cronológico no corpomente que dissolve a imagem de si e aprende a quebrar e recriar padrões. Usando o samba e meu corpomente como laboratório, as criações vêm sendo um terreno aberto ao desconhecido, hipóteses, incertezas, questionamentos, frustrações e surpresas através de experiências transdisciplinares diversas<sup>75</sup>. Procedimentos despontados nestas experiências foram desenvolvidos de acordo com uma metodologia empírica a partir de práticas rítmicas fundadas na vivência das forças geradas no encontro vibracional do ritmo sonoro com o ritmo motriz. Tais práticas seguiram uma abordagem do samba como padrões flexíveis que evocam uma fala, com foco no pulso, vibração, síncopa e policentrismo e neste âmbito, percorrendo a atitude de in-dissociabilidade do samba com o chão, arriscou-se um deslocamento espacial-temporal da ‘zona polirrítmica’ – território de intensidades ocupado pelo corpomente em ‘estado de ritmo’. A ‘zona polirrítmica’, foi então conjecturada em relação à um ‘piso’, com cada prática rítmica sendo realizada sobre papéis ou telas em grande e médio formatos. Preparados com cera, gesso, grafite e ou óxidos e

---

<sup>75</sup> Descritas no Capítulo 3 e 4.

colocados no solo, cada papel ou tela foram conformados como um piso onde vestígios materiais e imateriais do 'estado de ritmo' pudessem ser 'gravados'. A geração de marcas sobre o piso/suporte apenas inicia um desenho que continuará a ser desenvolvido em etapas posteriores. O piso como suporte do desenho e vice versa, foi explorado como campo comum entre as ações e as diferentes linguagens envolvidas nos processos artísticos. Neste sentido, aquilo que posteriormente será expresso no que é percebido como desenho, não trataria de uma tradução - processo pelo qual se converte uma linguagem em outra. mas de transduções - processo pelo qual uma energia se transforma em outra de natureza diferente. Dos veios do corpomente para os veios do papel, cada desenho aconteceu como uma pulsação que inevitavelmente reverberou em novas tensões, conexões e descobertas.

## **2.2 Transduções**

### **2.2.1 O chão da dança**

No capítulo anterior tocamos em como a relação vital com a terra e o subterrâneo é um elemento intrínseco da zona de contato entre o samba e as cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras. Infundidos desta relação, os deslocamentos do 'estado de ritmo' para a expressão do desenho, vislumbraram a transdução da 'zona polirrítmica' para o espaço do piso - a camada mais superficial na qual pisamos o solo. Mas antes de prosseguirmos, será importante primeiramente investigaremos mais amplamente esta atitude particular que permeia o animismo e sua relação com as danças.

Dentro do contexto das danças afro-americanas, a pesquisadora e sapateadora Cheryl M. Willis coloca: "Atitude refere-se à intenção do dançarino que se reflete no movimento e criatividade da dança." (WILLIS, In: WELSH-ASANTE, 2002, p. 146, tradução nossa). Assim, a atitude forma e informa a qualidade do movimento. Portanto, é algo crucial porém extremamente subjetivo e logo difícil de ser devidamente percebido e produzido por aqueles fora dos contextos e práticas

onde uma (ou mais) determinada atitude é cultivada como parte da trama que propulsiona o movimento e a sensibilidade rítmica. Ainda segundo Willis:

Atitude é uma questão complexa ao se discutir a arte africana devido à filosofia abrangente de sua cultura. A cultura africana é holística no sentido de que todos os aspectos da vida estão integrados. A vida é um sistema que liga o espírito-corpo-mente, um dependendo e afetando o outro. (WILLIS, In: WELSH-ASANTE, 2002, p. 146, tradução nossa).

Imagem 16: Anani Sanouvi performance em “Mandinga I”.



Fonte: Registro de “Mandinga I”, dueto com Anani Sanouvi. Conceito, direção e cenografia digital: Christiane da Cunha. Bienalle Passages, Bielefeld. Fotografia da autora, 2012

“Não bata na mamãe ou ela bate de volta” (informação verbal)<sup>76</sup> - gritava jocosamente o coreógrafo venezuelano David Zambrano<sup>77</sup> ao se referir como os

---

<sup>76</sup> Fala do professor David Zambrano em sua disciplina na escola superior de dança P.A.R.T.S, Visitei as aulas como ouvinte durante um período de pesquisa na Cia Rosas e na escola P.A.R.T.S. – realizada com o coreógrafo Anani Sanouvi na época residente de ambas Instituições.

<sup>77</sup> Nascido na Venezuela e baseado hoje na Bélgica, David Zambrano é um renomado coreógrafo e educador, mais conhecido pelas técnicas “*Flying Low*” e “*Passing through*” onde o dançarino explora sua relação com o solo e interações em rede. Zambrano inclui em seus métodos diversas características das danças sociais latino americanas e da cultura afro-americana.

dançarinos tratavam o solo durante suas aulas em P.A.R.T.S.<sup>78</sup>. “Fale com mama!” (informação verbal)<sup>79</sup>. pediam e em seguida explicavam incansavelmente, a coreógrafa costa-marfinense Nadia Beugre<sup>80</sup> e o coreógrafo togolês Anani Sanouvi, à dançarinos calçados com grossas meias em um frio estúdio no auge do inverno holandês. Na verdade, sendo pragmáticos, na rotina das sociedades seculares modernas, com os pés devidamente protegidos por meias e calçados, pisando sobre o asfalto ou em pisos sintéticos que hoje revestem grande parte das construções urbanas, é difícil imaginar e relacionar-se com o chão como algo tão próximo e essencial como uma mãe ou mesmo apenas como algo vivo. Todavia se pisamos descalços na terra, no solo da mata por exemplo – e nos atentamos à sua temperatura, à sua textura e ao movimento de seu misto de partículas minerais, pedras, fungos, galhos, insetos, plantas e mais uma infinidade de matérias em processo de decomposição – podemos sentir literalmente na pele o quanto há de vida sob nossos pés.

Nos anos 90, desafiando o paradigma científico corrente até então sobre a vida e as fontes de sua energia, Thomas Gold, astrofísico e um dos cientistas pioneiros das ciências da terra, estipulou que a biomassa subterrânea – a soma da matéria viva existente sob a terra – se iguala ou excede à toda a massa viva da biosfera superficial (GOLD, 1992). Para Gold, a ciência e a cultura ocidental em seu: “chauvinismo da superfície, a crença de que a vida é apenas um fenômeno da superfície” – permaneceu cega durante décadas à atividade biológica que ocorre no universo subterrâneo” (GOLD, 1999, p. 81, tradução nossa). Gold esclarece que além da superfície da terra e do corpo dos oceanos, ambos domínios que compartilham a luz solar como fonte de energia – “usada no processo de fotossíntese em plantas verdes e microorganismos” – existem outros domínios onde a energia para a vida derivaria de processos químicos, um suprimento de energia

---

<sup>78</sup> Inaugurada em 1995, por iniciativa da Cia. de dança Rosas e da ópera nacional De Munt / La Monnaie, a escola superior em dança P.A.R.T.S. é dirigida pela coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker e financiada pelo Ministério da Educação da Comunidade Flamengo na Bélgica.

<sup>79</sup> Fala dos professores Anani Sanouvi e Nadia Beugre nas atividades do seminário internacional de dança “Crossings”, no qual trabalhei como produtora. O seminário foi realizado durante dois anos consecutivos em Amsterdã e Montpellier e promovido pelo intercâmbio da cia holandesa Mahhoun com a cia de dança francesa, Cie Mangwa.

<sup>80</sup> Residindo hoje em Montpellier e atuando internacionalmente, a coreógrafa e dançarina Nadia Beugre nasceu na Costa do Marfim e foi uma das fundadoras de Tchétché, primeira Cia de dança contemporânea africana exclusivamente feminina.

totalmente independente da luz solar e de todas as fontes de energia de superfície (GOLD, 1992, p. 6045). Corroborando com as teorias de Gold, David Wolfe, autor e professor de Ecologia da Universidade de Cornell afirma: “Há mais de um bilhão de organismos em uma pitada de solo, e muitos deles desempenham funções essenciais para toda a vida no planeta.” (WOLFE, 2001, p.07, tradução nossa). Para que possamos começar a abarcar tal concepção Gold sugere: “Uma vez libertos dos preconceitos, podemos abrir os olhos para a existência de uma biosfera profunda e quente (...)”. (GOLD, 1999, p. 81, tradução nossa).

Dentro desta compreensão, se consideramos que padrões rítmicos regem os movimentos da natureza em planos micro e macrocósmicos – conforme proposto no início do Cap. 1 – reconhecemos então o subsolo, como parte integrante de um universo rítmico em constante movimento. Nesta dimensão invisível que escapa frequentemente de nossa atenção, conjugam-se desde a superfície até à milhares de metros dentro da terra, raízes, tocas de animais, sementes, húmus, microrganismos, rochas, argila, lençóis freáticos e artesianos, câmeras magmáticas, gases, petróleo, uma infinidade de ecossistemas, organismos e matérias orgânicas. Reconhecemos ainda, que nesta massa, respectivamente, operam movimentações, ritmos, convergências, choques, tremores, acomodações e interações surpreendentes <sup>81</sup>. Talvez, mesmo sem adentrar complexos conhecimentos científicos, mas apenas libertos de preconceitos que ofuscam nossa percepção como propõe Gold, podemos intuir e imaginar a partir da vivência direta de nossos pés sobre o solo, que sob a maleabilidade da areia ou a dureza de uma rocha, coexistem camadas e camadas de matéria pulsante, viva – o chão como um sistema rítmico, gerador e condutor de energia – em perpétuo movimento.

Esta intuição é fundamental para alcançarmos uma compreensão ampliada de uma atitude animista em respeito ao solo e ao subsolo. Gostaria então de retornar à colocação de Eduardo Viveiro de Castro (2016) que vimos anteriormente: “O indígena olha para baixo, para a terra que é imanente; ele tira sua força do chão.” Castro aponta para uma afinidade com a terra para além de uma relação funcional onde seu valor seria proveniente de seu papel enquanto provedora de alimento. Nas

---

<sup>81</sup> Para David W. Wolfe, escritor e pesquisador na Universidade de Cornell em Nova York, uma das mais surpreendentes interações subterrâneas recentemente descobertas, é a complexa rede de fungos interligando raízes de plantas de diferentes espécies no subsolo das florestas. (WOLFE, 2001)

culturas animistas ancestrais, a força que um retira do chão denota mais do que o alimento necessário à vida que brota da terra, pois provém de uma consciência onde a terra não pertence ao ser mas sim o ser à ela (CASTRO, 2016). Assim, tal força compreende uma percepção, vivência e interação direta com um universo oculto de dinâmicas e ritmos subterrâneos, no qual o homem se reconhece como parte e participante, mesmo que desconheça seus mistérios. Neste sentido, Hampâté Bâ nos traz uma visão comum à diferentes tradições da África Negra em seu relato sobre a tradição Bambara:

“A tradição divide a terra em duas zonas concêntricas. A primeira é chamada de *dugukolo fara*: casca do osso da Terra; o segundo é chamado de *duguma dolo*: o osso da Terra. Os seres só podem viver em *dugukolo fara*, casca do osso da Terra. As forças localizadas no *Duguma kola*, o osso da terra, são desconhecidas pelos *maaw* (os seres humanos).” (HAMPÂTÉ BÂ, 1981, p. 08, tradução nossa).

Este sentido harmoniza-se com a conexão singular da danças com o chão e o subterrâneo através do ritmo. Através dos tempos, reverberações da atitude íntima e relacional com o solo que vive nas danças africanas e afro-ameríndias, são ressignificadas no asfalto e nas pistas de dança via as danças urbanas e sociais, assim como no piso da cena, através de diversas linguagens de danças cênicas elaboradas a partir de linguagens de movimento de origens animistas.<sup>82</sup>

Retornamos então à colocação de Koffi Koko: “O corpo se nutre da energia que recebe através dos pés. (...) O homem está inserido entre o céu e a terra. Ele conduz a circulação de energia através de seu corpo” (KOKO, apud SIEVEKING, 2006, p. 156, tradução nossa). A dança em uma intenção de conexão energética com a terra, subsidiada por uma consciência da existência de um universo subterrâneo desconhecido, estabelece com ele um fluxo em flechas verticais de duplo sentido. Seja diretamente sobre a terra, a pedra, a areia, sobre o asfalto ou sobre a cena, a concepção de uma verticalidade – no sentido direcional – que atravessa e conecta diversas dimensões do mundo em duplo senso, permite que as danças polirrítmicas criem uma espacialidade multidirecional. Sobre a

---

<sup>82</sup> No contexto das danças diaspóricas, a dançarina e historiadora Jacqui Malone, seguindo os passos do musicólogo Albert Murray, credita a resiliência e ressignificação de princípios e atitudes das culturas ancestrais à flexibilidade da pisque africana: “A capacidade de desconsiderar a forma externa mas ainda reter valores internos, levou à persistente reformulação de músicas e danças africanas, mesmo em novos e difíceis cenários.” (MALONE, 1998, p. 26).

horizontalidade física da superfície do solo, um fluxo energético perpendicular – “entre o céu e a terra” – opera um movimento transversal, alimentando uma trama fluida de múltiplas relações que se estabelece na ‘zona polirrítmica’. Neste território de intensidades inscrito fora e dentro do corpomente em trânsito, o dançarino aspira que a terra através de suas forças, reverberações e ritmos que agora o atravessam e o contaminam, ‘fale de volta’.

Imagem 17: Sem título, trajetória “Mandinga”.



Fonte: Christiane da Cunha. Colagem digital. Foto da autora. 2014

### **2.2.2 Piso e rastros**

O fluxo energético perpendicular que a dança policêntrica deflagra e instala em sua interação com o solo, atravessa diversas camadas de distintas naturezas dentro e fora do corpomente. Fora dele, uma em especial possui a mesma natureza da pele, operando como uma interface palpável entre os ritmos que ocorrem na superfície, no solo e no subsolo; uma camada porosa onde se encontram pulsações

internas e externas. Esta camada seria o piso. O piso é a pele do solo (BENSUSAN, 2016), sua parte mais superficial, que toca diretamente o corpo e por onde perpassa deixando suas marcas e sedimentos, o fluxo em questão. A natureza singular do piso em relação à fenômenos rítmicos, é tratada pelo filósofo Hilan Bensusan. Para Bensusan, o piso: “É uma pele arrastada pelo resto do corpo, mas com uma única camada. A camada é uma encruzilhada de tudo.” (BENSUSAN, 2016, p. 181, tradução nossa). Uma camada que por ser suscetível à marcas, sedimentos, e vibrações, é avaliada por Bensusan como rítmica, pele e concomitantemente dispositivo de registro.

Os pisos contrastam com solos - eles são mais como peles do que archés. (...) O piso tem a solidez que precisamos para pisar e, no entanto, nunca é totalmente estável. Um piso é sempre dispensável, porque sempre há algo abaixo dele. É supérfluo além de ser superficial. É completamente substituível - e, no entanto, não pode ser totalmente substituído de uma só vez. O piso é uma superfície de sedimentação de incidências, pois é o espaço onde os eventos são registrados; O piso é o território comum de todos os eventos. Nesse sentido, é rítmico. (BENSUSAN, 2016, p. 180 - 181, tradução nossa)

Desta forma, assim como as ondas deixam os vestígios de sua energia cinética e de seus ritmos na ‘pele’ da areia, na forma de sulcos ou transmutada em calor, poderia a dança impregnar, registrar e transmutar sua energia em um piso onde ela acontece? Se refletimos a cosmovisão animista com o que propõe Bensusan, o piso se caracterizaria como um território polirrítmico de múltiplos vértices, temporalidades e múltiplas variáveis com ritmos sendo formados por sedimentações de fragmentos materiais e imateriais. Neste sentido, os rastros gravados em um piso seriam, mais do que apenas marcas físicas aparentes, vestígios vibratórios capazes de reorganização rítmica.

Rastros de um corpo, na forma de pegadas ou sulcos deixados no solo, contém entre outros, aspectos do biotipo, movimento e ritmo de quem os produziu. Afirmamos no início do primeiro capítulo que a maneira com a qual cada cultura se envolve e se constrói através do ritmo, refletirá sua forma particular de interação entre universos internos e externos ao homem. Da mesma forma, a maneira com a qual as culturas animistas lidam com vestígios através de práticas ancestrais de leitura de rastros, também contém indícios de tal interação. Até onde sabemos as tradições dos rastreadores indígenas de diferentes localidades, vêm sendo

desenvolvidas e aplicadas com grande acuidade durante séculos e servindo à diferentes propósitos assim como: caçar, localizar água e abrigo, mapear territórios e observar animais e o entorno com atenção para sinais premonitórios ambientais e cósmicos. Estas tradições, hoje em vias de desaparecimento, tratam rastros como interfaces de diferentes seres, lugares e temporalidades. Traçar, ler ou ouvir um rastro é entrar em contato com o que ou quem o produziu; assim como com seu movimento – que segundo estas tradições, não cessa no rastro. A antropóloga Bárbara Glowczewski, relata a perspectiva dos aborígenes australianos<sup>83</sup>, para quem a leitura de rastros vem a ser o núcleo de grande parte de sua cosmologia.

Um lugar marcado por um rastro não significa que o rastro seja apenas uma metáfora, é um acesso ao todo, uma chave para investigar ações passadas, presentes e futuras. Um rastro é como a impressão de um protótipo, a partir desse vestígio você pode reconstituir a performance. O rastro não é apenas um momento fixo no tempo, é o rastro deixado por algo que está em movimento, dança ou caminhada, - um dinamismo essencial na cultura aborígene. Muitas vezes, a interpretação da arte aborígene é limitada porque é reduzida à visão semiótica dos sinais, do conteúdo e da forma. Perdeu o que é mais importante: o traço como a prova da passagem de outra coisa, em algum outro lugar. O mundo virtual da mitologia e do ritual é estabelecido em tais vestígios. A prova dessa rastro físico relaciona-se com todas as narrativas que você pode construir, que expressam as relações reais das pessoas com a terra. (GLOWCZEWSKI, 2005, p. 29 - 30, tradução nossa)

Podemos reconhecer na descrição de Glowczewski, como na cultura aborígene australiana, o rastro assume um aspecto dinâmico, com o vestígio sendo simultaneamente loco de devires e zona de contato de dimensões temporais e geográficas diversas.

Em nossa busca pelo deslocamento da ‘zona polirrítmica’ para o piso, vestígios foram explorados poeticamente como interface de diferentes temporalidades e disciplinas e tratados como incidências materiais e imateriais. Neste contexto, os rastros produzidos foram compreendidos como organizações rítmicas possuidoras de poder de ‘fala’ – conforme vimos no samba e sugerido por Hampâté Bâ em sua noção ampliada da ‘fala’ como exteriorização das forças

---

<sup>83</sup> Os cultos afro-brasileiros, da mesma forma que os australianos, são “animistas”, se redefinirmos “animismo” como uma produção individual e coletiva de subjetividade que literalmente processa uma memória e uma história traumática num modo político de subjetivação que tenta mudar não o passado, mas a possibilidade de um futuro diferente. Animismo” não deve ser entendido, aqui, como um estado espiritual não autêntico. Pelo contrário, ele se refere à multiplicidade do “vivo” na vida espiritual. (GLOWCZEWSKI, Bárbara, 2015, p. 39)

vibratórias: “É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma.” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.172). Neste ponto iremos nos concentrar brevemente na forma que os rastros foram sentidos e trabalhados nos processos artísticos<sup>84</sup>: Sobre um papel ou tela preparado como um piso, são gravados vestígios do corpomente em ‘estado de ritmo’. Nesta primeira fase do desenho, o piso enquanto pele e dispositivo de registros por onde atravessam e se sedimentam aglomerados rítmicos, comporta-se como espaço de interface entre o chão e o corpomente. Nesta interface, o dançar e o desenhar se confundem mediados pela música. Impalpável, a música é dotada de uma invisibilidade dinâmica e contagiante que confere ao sonoro uma natureza mediadora entre diferentes dimensões.

O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (Não há como negar que há nisso um modo de conhecimento e de sondagem de camadas sutis da realidade). (WISNIK, 1989, p. 28)

Se segundo Flusser (2011), o ser atento à música não permanece em situação de passividade pois ele mesmo torna-se música incorporando sua potência, poderia a potência deste ser-música habitar seus vestígios? O “Som-de-pé” segundo a cosmovisão indígena relatada por Kaka Werá (JECUPÊ, 1998, p. 75), ao dançar deixa vestígios de sua dimensão sonora? Penetrando no núcleo do corpo, a música: “produz efeitos psíquicos, somáticos e emocionais nos órgãos e membros.” (MBEMBE, 2005, p. 02, tradução nossa). Portanto não é só no piso, que vestígios seriam registrados. Também no entrelaçamento da memória visual, cinestésica, auditiva, espacial, tátil – vestígios da vivência imersiva da dança na conjunção dos ritmos sonoros e motrizes, são gravados. Nesse entrelaçamento se tecem igualmente marcas sensíveis do corpomente que é fluxo e campo de forças. Para a psicanalista e ensaísta Suely Rolnik, marcas são produzidas em uma outra dimensão do corpo quando este se abre à desestabilização de estados inéditos. “Uma memória que se faz em nosso corpo, não em seu estado visível e orgânico, mas sim em seu estado invisível.” (ROLNIK, 1993, p. 04). Segundo Rolnik:

---

<sup>84</sup> Os processos serão descritos em detalhes e ilustrados no Capítulo 3.

Pois bem, no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros (como disse, não só humanos), unidades separáveis e independentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. (...). Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atraí e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração). Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença. (ROLNIK, 1993, p. 02).

Em uma segunda etapa do desenho, que acontece posteriormente durante algumas semanas, as marcas rítmicas sensíveis apreendidas encontram sua ressonância nos rastros gravados no piso, contaminando sua leitura e desvelamento<sup>85</sup>. Após esquadrinhados, lidos, desvelados ou delineados, os rastros no piso se tornam uma textura rítmica que espontaneamente altera o processo ao passar a chamar, inspirar e envolver o traçado de novos ritmos.

Com esta mudança de procedimento, inicia-se uma terceira fase onde o desenho toma seu caminho reatualizando o trânsito multidirecional antes deflagrado pela dança. Novas camadas de ritmos são criadas e superpostas, modelando as relações de um diálogo polirrítmico visual, que ocorre entre as camadas e atravessamentos de diferentes forças. Este diálogo por sua vez, remete ao fluxo reverberativo e de auto-alimentação característico do policentrismo, pois demanda no vaivém entre visão e movimento, a articulação de uma complexidade de gradações espaciais, com diferentes partes impulsionando simultaneamente diferentes tempos e qualidades de movimento. Seja no corpo, no campo sonoro, nos sedimentos terrestres ou na visualidade, as camadas rítmicas que constituem uma polirritmia, criam entre si um trânsito de influências que as revitalizam. Conforme Bensusan:

Qualquer superfície que atue como um piso registra os eventos passados, condicionando os vestígios vindouros. Ao mesmo tempo, a articulação dupla exibe a saída de dois ritmos acoplados; uma batida fica mais alta quando, digamos, mais e mais pessoas começam a bater palmas, mas à medida que mais pessoas se juntam, a própria batida muda. Qualquer interação de ritmos - e qualquer interação de articulações duplas - segue esse padrão de convivência: um ritmo incorpora outros, mas não sem eventualmente ser afetado por eles. (BENSUSAN, 2016, p. 189, tradução nossa).

---

<sup>85</sup> “Sendo a memória vestígio perceptivo, ela não se exprime necessariamente de forma consciente, uma vez que ela também é memória daquilo que se esquece e que se manifesta no corpo.” (PARDELHA, 2007, p. 11)

Todas as três fases da dança-desenho se desenvolvem na horizontalidade do piso - que enquanto camada “é uma encruzilhada de tudo.” (BENSUSAN, 2016, p. 181, tradução nossa). Uma encruzilhada de múltiplas relações e direções que se estabelece como ‘zona polirrítmica’ e onde – a exemplo do encontro dos ritmos sonoros e motrizes no ‘estado de ritmo’ – uma trama de entrecruzamentos de rastros, traçados, marcas, piso e chão, opera um fluxo energético perpendicular onde o desenho ‘fala’ de volta.

Imagem 18: Registro de processo; papel-piso logo após a realização das praticas rítmicas.



Fonte: Christiane da Cunha. Pesquisa, 2013. Foto da autora.

## 2.3 Horizontalidade

A visão depende do movimento (PONTY, 1975, p. 50), assim como todo desenho demanda movimento. Para Merleau Ponty, a pintura – que tomamos nesta circunstância específica como de comportamento análogo ao desenho – provém de um entrelaçamento entre visão e movimento que demanda o envolvimento de todo corpo:

O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar. Empréstado seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas que é um trançado de visão e movimento. (PONTY, 1975, p. 50).

No que concerne o envolvimento do corpomente na criação do desenho, a horizontalidade como seu plano de ação, traz para dentro dela, o corpo e seu movimento. Desta forma, o envolvimento intrínseco de todo o corpo no desenho é potencializado, pois o espaço torna-se transversal deixando de ser um objeto a distância; o modificamos e ele nos modifica com seus feixes de forças assumindo múltiplas perspectivas. O desenho na horizontalidade ao envolver todo o corpo e suprimir o jogo causado pela distância sujeito-objeto, traz a tona um foco em 360° – estabelecendo uma interação rítmica, íntima e multidirecional com o corpo que aproxima o desenhar da imersão da dança e da música.

A horizontalidade do suporte na arte moderna e contemporânea ocidental, especificamente na pintura, tem seu exemplo mais célebre no pintor americano Jackson Pollock.

Preciso da resistência de uma superfície dura. No chão ... eu me sinto mais perto, mais uma parte da pintura, pois deste modo eu posso andar ao seu redor, trabalhar nos quatro lados e literalmente estar na pintura. Isto é parecido com o método dos pintores de areia indígenas do Oeste americano. (POLLOCK, apud LUSHETICH, 2016, p. 65, tradução nossa)

Durante o mesmo período, no Japão, Kazuo Shiraga - com quem Pollock teve contato - foi outro artista que desenvolveu uma obra impactante neste plano. Em

1954, Shiraga<sup>86</sup> inicia a técnica que irá marcar toda sua produção artística: Segurando uma corda suspensa no teto, Shiraga ergue-se acima da tela com a força de seu torso e em um exercício extenuante de esforço físico usa seus pés e pernas como pincéis sobre a tela posicionada no chão. Pintor e performer, Shiraga foi membro fundador do grupo Zero que mais tarde uniu-se ao Grupo Gutai. Os artistas do grupo, buscavam uma arte que não representasse nada, mas manifestasse a intensidade do ato criativo em si, tornando-se ‘um’ com a matéria e a ação com a qual se encontram (VERVOORDT, 2012). Shiraga desenvolveu durante todo seu percurso artístico, uma pintura visceral onde o corpo entra em contato direto com a tinta e a tela.

De alguma forma, tive a sensação de que fazer um grande número de pinturas em conjunto durante um curto período de tempo seria revigorante. E se eu pusesse as telas de pé e trabalhasse, a tinta invariavelmente escorria, de modo que eventualmente tornou-se necessário deita-las. Quando as pinteí naquela posição, minha mão não conseguiu alcançar o centro de uma grande tela, então a única que eu podia fazer era entrar na tela."<sup>87</sup>

Os dois artistas que fizeram da própria horizontalidade a essência de seu processo compartilham um envolvimento particular do corpomente em movimento com o suporte da pintura. Ao optarem pela horizontalidade, ambos concederam parte da criação às dinâmicas de comportamento de seus corpos e de seus materiais, uma vez que neste plano opera-se uma relação gravitacional diversa daquela da verticalidade (KRAUSS, 1997). Tanto Pollock quanto Shiraga almejavam no fazer artístico um estado imersivo aberto à ação do inconsciente em uma relação temporal e espacial que podemos ver como paralela à performance no que tange a atenção particular do corpo ao momento presente (LUSHETICH, 2016). Tal aspiração, refletida em suas concessões em compartilhar o ato criativo com um ‘outro’ – a gravidade por exemplo – decorria do momento histórico particular do pós guerra como frequentemente apontada por historiadores diversos, mas também do

---

<sup>86</sup> “Nascido em Amagasaki, Japão, em 1924, Kazuo Shiraga foi um pintor de vanguarda que transformou energia humana em arte visceral, a carreira de Shiraga durou seis décadas e foi similar movimentos na Europa e na América, entre artistas como Yves Klein, Allan Kaprow e Antoni Tàpies.” (VERVOORDT, 2012). Disponível em: <http://www.axel-vervoordt.com/en/gallery/exhibitions/kazuo-shiraga>. Acessado em dezembro de 2017.

<sup>87</sup> SHIRAGA, Kazuo s/ano, apud LA FORCE, 2015. Tradução nossa. Disponível em <https://www.vogue.com/article/exclusive-video-kazuo-shiraga-action-painting>. Acessado em Janeiro 2018

envolvimento dos artistas com sensibilidades e conhecimentos animistas, recorrentes do Xamanismo<sup>88</sup> no caso de Pollock e do Budismo em Shiraga. Em seus depoimentos sobre seus trabalhos, Pollock não só reconhece uma 'vida própria' da pintura como também estabelece um paralelo entre seu processo com o método dos pintores de areia indígenas do Oeste americano. Método no qual faz-se uso da produção de imagens no solo imbricadas ao transe xamanístico.

Quando estou na minha pintura, não estou ciente do que estou fazendo. É só depois de uma espécie de período de "familiarização" que eu vejo o que eu tenho feito ... a pintura tem uma vida própria. Tento deixá-la emergir. (POLLOCK, apud LUSHETICH, 2016, p. 65, tradução nossa)

Distante geograficamente mas não muito distante deste pensamento, Shiraga que viria ele mesmo a se tornar um monge budista, fala em adentrar uma dimensão, 'que não seria racional nem irracional', um espaço zero como terreno de jogos espirituais:

Um tem que se atrever a imaginar e a realizar algo sem sentido. Uma dimensão em que algo que agora parece sem sentido não será mais insensato. [...] Um sentirá como se alguém tivesse entrado em uma dimensão, que não é racional nem irracional. É um mundo de uma caverna sem fim, um espaço zero [...] Lá um desfruta de todos os possíveis jogos espirituais e um se torna mais e mais completo.<sup>89</sup>

Cada artista, a sua maneira, era capaz em seu encontro com as forças derivadas de um engajamento direto com o mundo, ativar os espaços intra e extra corpóreos impregnando na tela os ritmos das energias em jogo. Para ambos o ser humano não se encontra separado do mundo, nem o tempo se separa do espaço. (LUSHETICH, 2016, p. 81, tradução nossa). Não é por acaso que Allan Kaprow –

---

<sup>88</sup> "O fascínio de Pollock com a pintura de areia, com seus padrões, desenhos e com as criaturas meio-homem / meio-besta que povoam grande parte da pintura nativa americana - retratos de artistas - xamãs quando transformados em seus alter egos, animais - é parte de uma relação existencial. Este fascínio não é exotista, no entanto. Não é uma reciclagem branca e colonial da arte nativa e conhecimento. Em vez disso, a aspiração de Pollock à relacionalidade inerente às formas nativas era uma forma de procurar um modo de existência que une dimensões espaciais, temporais, existenciais e simbólicas. O historiador e filósofo de arte Hubert Damisch (1982) não poderia estar mais certo quando, em um artigo intitulado "Índios !!??", ele diz que, para Pollock, o "exemplo indígena" teve menos a ver com "ressonâncias icônicas" ou a aparência real de pictogramas do que com "disposições" ou "marcações" em ações com o transe usado em rituais xamanistas '30). Damisch acrescenta que "os procedimentos de Pollock movem seu trabalho para as ações físicas do ritual." (LUSHETICH, 2016, p. 65, tradução nossa).

<sup>89</sup> (VERVOORDT, 2012, tradução nossa.) Disponível em: [http://www.axel-vervoordt.com/data/files/artistsV/23\\_shiraga.pdf](http://www.axel-vervoordt.com/data/files/artistsV/23_shiraga.pdf). Acessado em outubro de 2017.

um admirador de Pollock assim como de Shiraga e do Grupo Gutai – distingue na maestria de Pollock uma qualidade zen<sup>90</sup>:

”Ele era, para mim, incrivelmente semelhante a uma criança, capaz de se envolver no cerne de sua arte como um grupo de fatos concretos vistos pela primeira vez. Há, conforme eu disse antes, uma certa cegueira, uma crença calada em tudo o que ele faz, mesmo perto do fim. Faço um apelo para que isso não seja visto como um assunto simples. Poucos indivíduos têm a sorte de possuir a intensidade desse tipo de conhecimento, e espero que, em um futuro próximo, seja realizado um estudo cuidadoso dessa qualidade (talvez) zen da personalidade de Pollock.” (KAPROW, 1958, p. 06)

Potencializada pela horizontalidade, a arte de Shiraga e Pollock aponta para um envolvimento espacial e temporal do ‘corpomente’, comprometido primordialmente com uma experiência geradora de sentido em si.

## 2.4 Corpo cerimonial

Seria este comprometimento, a qualidade zen a qual Kaprow se refere em Pollock? Segundo o historiador Jeff Kelley: “Para Kaprow o pragmatismo era a mecânica do zen e zen o espírito do pragmatismo.” (KELLEY, 1992, p.24, tradução nossa). Para Kaprow fazer é saber (KAPROW, 1993). “Na aula de hoje iremos limpar o chão da sala com cotonetes.” (ele foi o único que não desistiu ao longo de 3 horas); “Amanhã tragam a ideia mais estúpida que vocês possam imaginar.”; “Hoje iremos ver em silêncio um bloco de gelo derreter.”; “Tudo o que eu acabei de contar é mentira.” (após relatar uma história que dizia ser autobiográfica por cerca de 40 min); “Cuidado para não serem espertos demais” (informação verbal)<sup>91</sup>. As poucas mas determinantes aulas que tive com Kaprow, foram marcadas por comprometimento e ambiguidade. Já no início do curso ele nos disse: “A ideia mais imbecil pode originar o trabalho mais genial e vice versa.” O sentido emergiria de um comprometimento total e atento em nossa participação, como o de uma criança, fundamentado na importância do momento presente – que Kaprow menciona em seu texto sobre Pollock.

---

<sup>90</sup> A tradição Zen se relaciona com o animismo através das origens xintoístas do budismo.

<sup>91</sup> Fala de Allan Kaprow em sua disciplina ministrada no semestre BLOCK8, do curso de mestrado: Estudos avançados das artes da Performance. DASARTS, Amsterdã. De fevereiro à julho de 1996.

“Fantástico! Vive em você! É seu. Use!” (informação verbal)<sup>92</sup> Até receber este misto de elogio e conselho de Kaprow – ainda recuperando o fôlego durante um evento no qual fui pega de surpresa com um pedido para sambar – eu não via o samba como um modo de pensar, de criar. Portanto nunca havia pensado em trazê-lo para minha prática artística, por mais que ele tivesse uma grande importância para mim desde a infância. Não reconhecia no samba um saber que me pertencia mas uma tradição que competia à uma cultura da qual eu fazia parte e que ‘naturalmente’ caberia apenas em determinados contextos culturais e sociais como o carnaval, festas ou rodas de samba. Reconheço agora, que apesar do valor que o samba tinha para mim eu paradoxalmente o considerava como uma expressão ‘menor’, seguindo inconscientemente a forma como a arte popular, sobretudo de origem afro-ameríndia, é tratada pelas políticas coloniais<sup>93</sup>.

Mas dando um salto para a presente pesquisa: o que o samba poderia ter em comum com o desenho? Talvez nada, mas a experiência de sambar possivelmente sim e conseqüentemente o campo de saberes que proporciona tal experiência. Apesar de abrir um caminho sinuoso com idas e vindas, bloqueios e pontes diversas, o conselho e as aulas de Kaprow me impulsionaram a busca por uma vivência prioritariamente sensorial do samba. Nesta busca, a transculturalidade do ritmo me levou a trabalhar com o universo da dança urbana e da dança contemporânea africana e por conseguinte na investigação da zona de contato do samba com as cosmovisões animistas africanas e afro-ameríndias.

Entendo, que muito do que trato aqui passa por uma experiência pessoal pois processos artísticos também são conseqüências do percurso do artista. Além disso, poderíamos dizer que como estes se fundamentam na vivência do corpomente em ‘estado de ritmo’, são arquitetados sobre uma vivência singular contaminada por impulsos pessoais, obsessões, paixões, capacidades e percepções particulares dos meus sentidos e de meu ‘corpomente’. Porém uma vez que o ‘estado de ritmo’ se fundamenta na submissão ativa ao ritmo, ao chão, ao som, ao ‘outro’ – ele exige que o “eu” “saia do caminho”. Ou seja, que se procure adotar uma

---

<sup>92</sup> Fala de Allan Kaprow dirigida à mim durante um evento do meu curso de mestrado: Estudos avançados das artes da Performance. DASARTS, Amsterdã, março de 1996.

<sup>93</sup> O psiquiatra, intelectual e ativista Omar Fanon (2001, p. 40, tradução nossa) nos desvela: "Este racismo que se quer racional, individual, determinado pelo genótipo e pelo fenótipo se transforma em racismo cultural. O objeto do racismo não é mais o homem em particular, mas uma forma de existir [...]"

postura onde “meu” corpo e “minha” subjetividade não devem circunscrever a experiência, mas servir de conduto para as manifestações do Ritmo. Entretanto paradoxalmente como vimos anteriormente, também no ‘estado de ritmo’ abre-se o espaço-tempo da conversa onde quem dança expõe sua singularidade. Levada à criação artística, esta postura entre a ausência da expressão biográfica e a expressão da singularidade do ser, pode ser tomada como uma atitude processual.

A fim de resumidamente elucidar esta atitude imbuída pela sensibilidade animista e que permeia os processos artísticos, recorro à noção de “Corpo cerimonial” do coreógrafo, diretor e cenógrafo Lemi Ponifasio<sup>94</sup>. Ponifasio (2011) denomina de “Corpo cerimonial” a natureza do dançarino que renunciando à auto expressão biográfica, se dispõe a ser ativado e ativar o espaço para que energias circulem, acabem, nasçam, transmutem ou se renovem.

No que diz respeito ao teatro, acho a coisa mais importante na minha educação não foram culturas criadas por humanos e ideologias religiosas, mas a experiência de viver com o mundo natural, especialmente os momentos de transição do dia: amanhecer, nascer do sol, anoitecer, a noite.(...). A vida tem a ver com os ritmos da Terra, os ciclos de luz e escuridão, vida e morte, chuva e sol, maré alta e maré baixa, a lua e assim por diante. Então, para negociar esse intercâmbio na vida, os pais samoanos dizem aos seus filhos seu lema mais importante: *teu le va*, suavizar o espaço, reverenciar o espaço, ser o espaço, embelezar o espaço, enfeitar o espaço. Este é o espaço relacional, a consciência, um relacionamento cosmológico com toda existência. Chamamos isso de “VA”. (PONIFASIO, 2013, p. 03, tradução nossa)

Em seu trabalho o artista credita ao performer o papel de ativar o espaço criando uma outra dimensão para se entrar, uma dimensão fora do domínio da linguagem. O performer é assim um Corpo cerimonial, ele está lá para servir, não cabe a ele a auto expressão mas a mediação entre diferentes dimensões. Nas palavras de Ponifasio: “Os artistas estão lá para ativar o espaço. Quando estamos ativando o espaço, estamos trabalhando em expandir e contrair o sentimento.” (PONIFASIO, 2011, tradução nossa).

A referência que Ponifasio faz ao dançarino ou performer como ativador do espaço, mediador entre diferentes dimensões podemos reconhecer no engajamento

---

<sup>94</sup> “Ver um trabalho da Cia MAU significa vagar em uma dimensão crepuscular em que o ser humano é vulnerável e em que o corpo se torna um receptáculo de espíritos, animais, criaturas de poeira, de uma energia instintiva primitiva” New Zealand Arts Foundation, 2016, tradução nossa. Disponível em: <http://www.thearts.co.nz/artists/lemi-ponifasio>. Acessado em dezembro 2017.

de Pollock e Shiraga com a pintura e a horizontalidade, onde para ambos, conforme citamos anteriormente, o ser humano não se encontra separado do mundo, nem o tempo se separa do espaço. (LUSHETICH, 2016). Vista pelo prisma de uma experiência geradora de sentido em si, que ponderamos com Kaprow, Pollock e Shiraga e que ressoa os relatos de Hampâté Bâ sobre as práticas corporais-mentais dos artesãos tradicionais africanos, a atitude da ‘submissão ativa’ que encontramos no ‘estado de ritmo’ – análoga ao “Corpo cerimonial” – agiria sobre a formação do espaço do ‘entre’ onde as instâncias se confundem.

Um artista é sobretudo um “ritimista”. O que é um ritmo? É um bloco de espaço/tempo, é um bloco espaço/temporal. Mas em cada vez que você tem um conceito, você ainda não tem a rítmica das coisas que são subordinadas a ele. O conceito na melhor das hipóteses dará a você a batida ou o compasso. O que quer dizer uma batida homogênea, porém rítmica é algo completamente diferente da batida homogênea, algo totalmente diferente do compasso.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> DELEUZE, 1978. Disponível em: Deleuze / Kant: cours Vincennes 04/04/1978 – [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com). Acessado em novembro de 2017

## Cap. 3 Mandinga - Subsolo dos Processos Artísticos

Este capítulo descreve alguns trabalhos e experiências de “Mandinga”, uma trajetória transdisciplinar realizada entre 2011 e 2016, que sustenta o solo desta pesquisa e dos processos artísticos atuais, abordados no capítulo a seguir. A trajetória tratou do desenvolvimento de um conjunto de séries de práticas rítmicas incorporadas à prática do desenho, que visava investigar as relações e os constituintes do que agora concebemos como ‘estado de ritmo’. “Mandinga” englobava uma obra aberta em dança e multimídia e simultaneamente trabalhos em desenho, colagem digital, animação e vídeoarte.

Foram realizadas três criações cênicas: “Mandinga I” (2011), “Mandinga II” (2012) e “Mandinga III” (2014). Tanto a primeira quanto as duas posteriores partiram do conteúdo despontado nas práticas rítmicas e nos desenhos. Em cada uma, a criação do conceito coreográfico continuou a investigar o ‘estado de ritmo’ e seus elementos, agora no contexto da cena, compartilhando o espaço com uma animação concebida como cenografia digital<sup>96</sup> e com uma composição sonora realizada a partir da sequência musical que propulsionou cada série de práticas.

São visitados agora os procedimentos fundamentais do processo criativo responsáveis pela geração de tal conteúdo e exemplos relevantes para a compreensão do estudo atual ou que sinalizam momentos de mudanças e descobertas no percurso. Durante “Mandinga”, surgiram diversas questões e a trajetória seguiu seus impulsos e reverberações no ato criativo. Em diferentes fases foram arriscadas novas configurações sem que estas fossem necessariamente uma continuação linear das experiências de uma fase anterior.

### 3.1 Práticas rítmicas

O ‘estado de ritmo’, investigado aqui, é circunscrito ao espaço profano – potencialmente oscilante – característico de algumas danças tradicionais e das

---

<sup>96</sup> A cenografia digital, no contexto das artes cênicas, se caracteriza pelo uso de imagens estáticas ou em movimento na forma de projeções que criam o espaço cênico. Sua presença no processo será descrita no capítulo a seguir no contexto da criação atual.

danças populares, sociais ou urbanas, originárias de manifestações rituais africanas ou afro-ameríndias. É notório que nestes espaços, quem dança, não dança sozinho mas em um coletivo que participa direta ou indiretamente do dançar de cada indivíduo. No coletivo, o dançarino emana energia mas igualmente se alimenta da energia daqueles que ali se encontram. Na roda, no cortejo, no bloco, na festa, no baile, ele encontra apoio e assim confia sua entrega ao ritmo, ao 'outro'. Surgem também diálogos em um nível energético que só é possível no coletivo. A 'zona polirrítmica' é sentida e alimentada por todos que ali se encontram. Desta forma, como encontra-la ou construí-la sozinho e alcançar o 'estado de ritmo'?

Na ausência do coletivo humano e de sua conseqüente potência energética, foquei primeiramente na relação orgânica com o ritmo sonoro e motriz e na interação com o chão, conforme descrito anteriormente. Práticas rítmicas foram então desenvolvidas a partir de particularidades e atitudes do samba relativas ao 'estado de ritmo': pulsação, vibração e síncope – buscando com delas a submissão ativa. Assim foi desenvolvido um trabalho de pesquisa de movimento e estados corpóreos no limiar entre consciência e inconsciência, entre estar alerta e entregue, observando e agindo. Neste processo, surgiram os primeiros indicativos de que aspectos como o policentrismo e a experiência sensorial polirrítmica atenta, seriam fundamentais na produção e manutenção de energia e que sob uma perspectiva animista, um outro tipo de coletivo continuava a existir no próprio ambiente, no solo, no som, no ritmo e nos espaços fora do estúdio. Deste modo, as práticas foram sendo modificadas e atualizadas em novas fases conforme seus desdobramentos. Algumas foram realizadas repetidamente em estúdio de três a cinco dias consecutivos e outras em locais abertos também repetidamente ou apenas uma vez. Contudo, todas as fases adotaram alguns procedimentos em comum:

- Antes de cada prática havia a escolha de um local, dos materiais, da preparação do espaço e do suporte. A escolha dependia do que a investigação buscava em cada momento.
- Cada prática girava em torno de um conteúdo sonoro específico, proveniente de um suporte digital ou do próprio ambiente onde ela acontecia. Foram sempre realizadas sem público e não se ocupavam de uma narrativa ou auto expressão biográfica.

- Não havia limite de tempo específico (o som quando em suporte digital era colocado em loop), e a duração podia variar de trinta minutos a três horas. Cada prática se sucedeu sobre um papel ou tela de grande ou médio formato, preparado com cera, gesso, grafite e ou óxidos e colocados no solo para “gravar” os vestígios do ‘estado de ritmo’.
- A natureza oscilante da dança, música e desenho era pautada na vivência sensorial do ritmo a partir de especificidades e padrões motrizes do samba. O desenho era assim iniciado nas práticas rítmicas em um processo de gravação e contaminação do piso e da memória sensível; os movimentos não intencionavam a criação de grafismos ou imagens.
- A cada dia eram feitas notações posteriores que resgatavam da memória falas (imagens, gestos, sons, frases verbais ou de movimento) surgidas durante o ‘estado de ritmo’. No momento das notações era buscado reviver mentalmente cada momento, anotando os vestígios dos eventos impressos na memória. Ao longo das praticas eram observados aqueles que se repetiam e que muitas vezes se desdobravam e se tornavam mais precisos nas práticas subsequentes. As notações indicavam desta forma o conteúdo de atravessamentos atuantes no momento. Nos momentos das criações cênicas elas indicavam o conteúdo e compunham o vocabulário de uma estrutura flexível como base da criação, concebida simultaneamente à uma animação que retornava um dos desenhos ao campo do encontro dos ritmos sonoros e motrizes.

### **3.2 Desenho**

No capítulo 1, ao discorreremos sobre a ‘fala’ que emerge do ‘pisar’ como elemento primordial de conexão com o subterrâneo para as cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras, tecemos então as seguintes perguntas: “Com qual intensidade se coloca o pé no chão? Qual a parte do pé toca o chão primeiro? O pé empurra o chão impulsionando o resto do corpo ou é alçado pela perna? As pernas que erguem e colocam os pés no chão estão flexionadas ou retas? Qual a direção do pé ao tocar o chão? Qual a distância entre o pé e o chão a cada pisada?”

A cadência do pisar é miúda ou espaçada? A energia emitida pelo encontro do pé com o chão é reciclada no corpo ou redirecionada para a terra? Qual a resposta vibratória do próprio chão em que se dança?”. Agora, sobre um ato de desenhar concebido como prolongamento desta ‘fala’, podemos continuar questionando: Qual a intensidade do movimento da mão e por extensão do braço e de todo o corpo? Qual a justa pressão que os dedos devem exercer no lápis para determinar a espessura do traço? O que faz variar esta pressão e por conseguinte os traços? Como responder à um gesto inesperado, um gesto sincopante? Qual a distância entre a mão e o suporte, é necessária para imprimir marcar um pulso? A cadência do tracejar é miúda ou espaçada? A energia emitida pelo encontro da mão com o piso é reciclada no corpo ou redirecionada para o piso? Assim como na dança, tais questões fazem parte de um grupo de múltiplas decisões que surgem concomitantemente e continuamente no fugaz espaço-tempo do ‘entre’ onde atua o Ritmo e cujas respostas se entrelaçam na manifestação do desenho e da dança em seus respectivos suportes. Assim, o envolvimento iniciado na prática rítmica se prolonga no comprometimento com os vestígios.

Começando pela identificação dos vestígios, seu delineamento e desvelamento, esta atividade se apresentou como um processo imersivo de leitura de marcas. Dependendo das mídias utilizadas nos papéis/telas-piso, as marcas são reveladas pelo delineamento dos vestígios e ou pelo apagamento de excesso de pigmento que os cobrem. Ler rastros demanda busca e deciframento. É necessário primeiro identificar ou melhor, sentir em meio a uma multitude de marcas ou onde parece não haver nenhuma, qual a forma a ser delineada e como esta forma deve ser traçada. Não é pois uma leitura semântica cujo princípio seria entender o sentido de um código, mas uma leitura intuitiva que adquire um ritmo próprio ao oscilar entre o olhar atento ao todo e o olhar atento aos menores detalhes e aos ritmos que emergem entre ambos. Neste processo, os desenhos surgiram na dinâmica particular da horizontalidade: descentralizados e sem um eixo fixo. Na horizontalidade o olhar corre pela superfície do piso ao invés de projetar um espaço marcado pela ilusão de uma profundidade. O olhar e as mãos, ao devassarem o piso, fazem com que as marcas sensíveis, apreendidas durante o ‘estado de ritmo’, encontrem sua ressonância na trama rítmica de rastros que aos poucos se torna visível. Cada piso, com seu conteúdo sonoro e vivência rítmica própria, abrigou

vestígios que no decorrer do desenho, desvelaram um vocabulário de marcas e padrões cujas variações produziram conformações diversas. Após os vestígios serem esquadrinhados, lidos e desvelados, seus ritmos se teceram em texturas onde o processo do desenho foi espontaneamente alterado, pois passou a chamar, inspirar e envolver o traçado de novos ritmos. Esta terceira fase do processo jogou com acumulação, precisão e imprecisão, gerando continuamente novas marcas com as quais formam-se novas camadas. Traçar novos ritmos, implicou na criação de novas camadas gráficas, que superpostas aos vestígios no piso, transformaram sua configuração em um diálogo polirrítmico entre eles as camadas subsequentes. Desta forma, o desenhar paulatinamente se destacou dos vestígios instalando um trânsito energético multidirecional a exemplo do fluxo antes deflagrado pela dança no 'estado de ritmo'. Em todo lugar do piso tomado como zona polirrítmica – assim como “entre o rio e o mar” – padrões variados surgiam e se dissolviam novamente insinuando quem e o quê agenciava sua matéria, seu tempo e espaço.

### **3.3 Percurso dos processos**

#### **3.3.1 Primeira série**

A partir destas experiências comecei a esboçar a noção do 'estado de ritmo'. Nesta primeira fase, o piso foi concebido com papéis em grande formato preparados apenas com gesso acrílico. Uma sequência musical com quatro diferentes toques do Candomblé, foi concebida como conteúdo sonoro para a prática rítmica que se concentrou no pulso emitido pelos pés assim como em seu deslizar por sobre o papel, sentindo sua textura e deixando a sensação tátil em justaposição à rítmica sonora, influenciar o fazer e desfazer de padrões com o pés. Durante a leitura dos vestígios, uma miríade de repetições configuradas em variações de formas e marcas similares surgiram em cada um dos desenhos. O processo de leitura desta primeira série enfocou principalmente as marcas físicas gravadas no papel-piso, sua procura, descoberta e ressonância no gesto necessário ao delineamento das formas.

Na forma que os vestígios se desvelaram, notei a presença predominante da repetição e variação a exemplo da vivência das práticas onde padrões sonoros e

motrizes se organizam em repetições periódicas de variações diversas. Assim, buscando investigar graficamente um princípio polirrítmico da cultura musical africana, onde na combinação de camadas e variações rítmicas se desenvolve uma maximização do mínimo (AROM, 1991), isolei no desenho onde isto se pronunciava mais intensamente, algumas de suas formas mais complexas. Formei com elas um pequeno vocabulário de padrões de base a serem combinados digitalmente. Nesta primeira série, o diálogo com a construção de novas camadas rítmicas, conforme ocorreria nas séries posteriores diretamente no papel, se deu via a criação de desenhos digitais a partir deste vocabulário. O processo, ilustrado abaixo, consistiu em criar variações fotográficas para cada uma das formas e tratá-las em um software de imagem, para que pudessem ser repetidas, combinadas e recombinadas entre si, reconfigurando sucessivamente novos padrões. Este procedimento, se desdobrou posteriormente na criação de colagens digitais<sup>97</sup> e em uma animação que foi retomada em um dos processos atuais desta pesquisa.

Imagem 19: Close de “Imbassaí” - trajetória “Mandinga”.

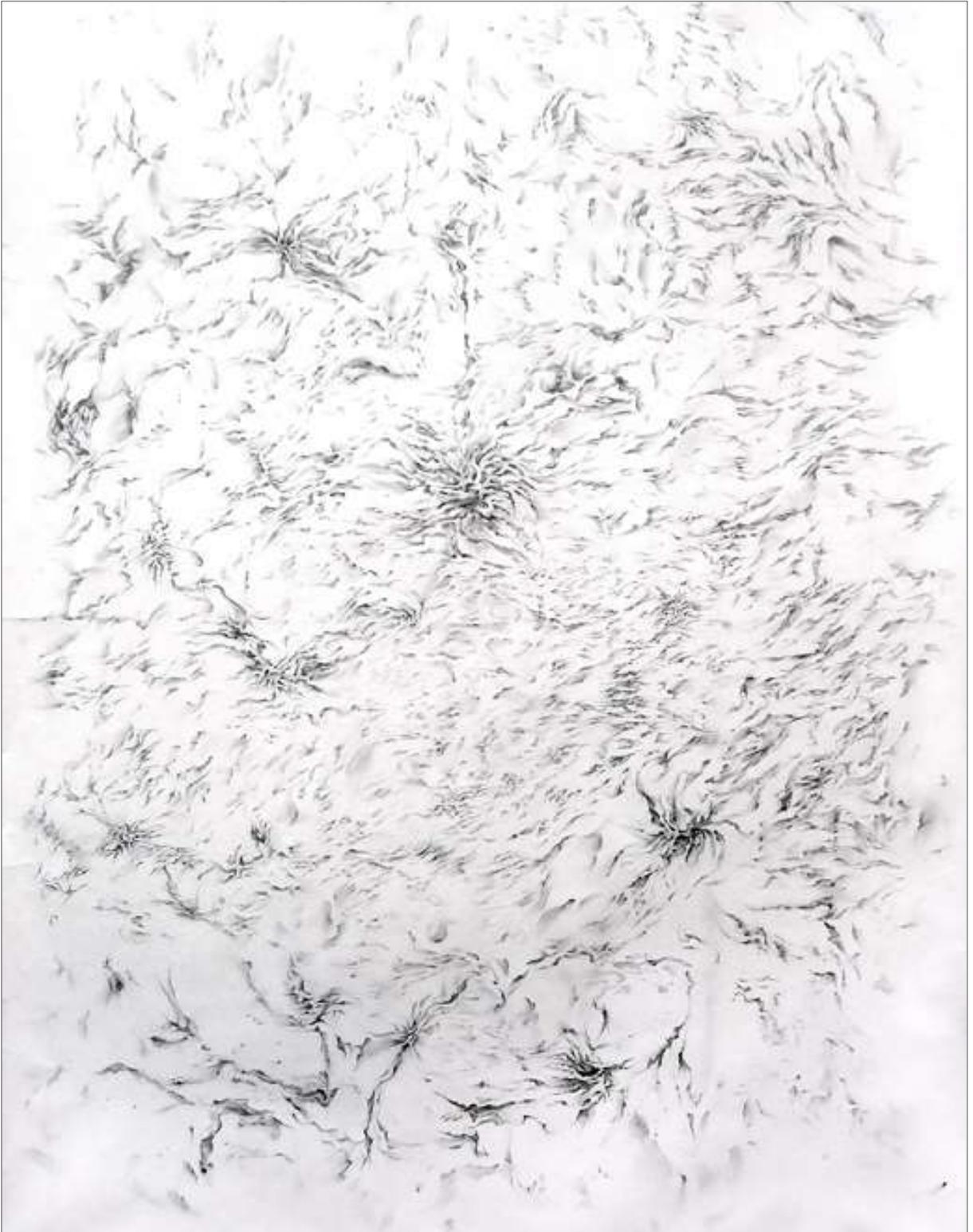


Fonte: Christiane da Cunha. Desenho. Lápis sobre papel. 100 x 140 cm, 2011. Foto da autora

---

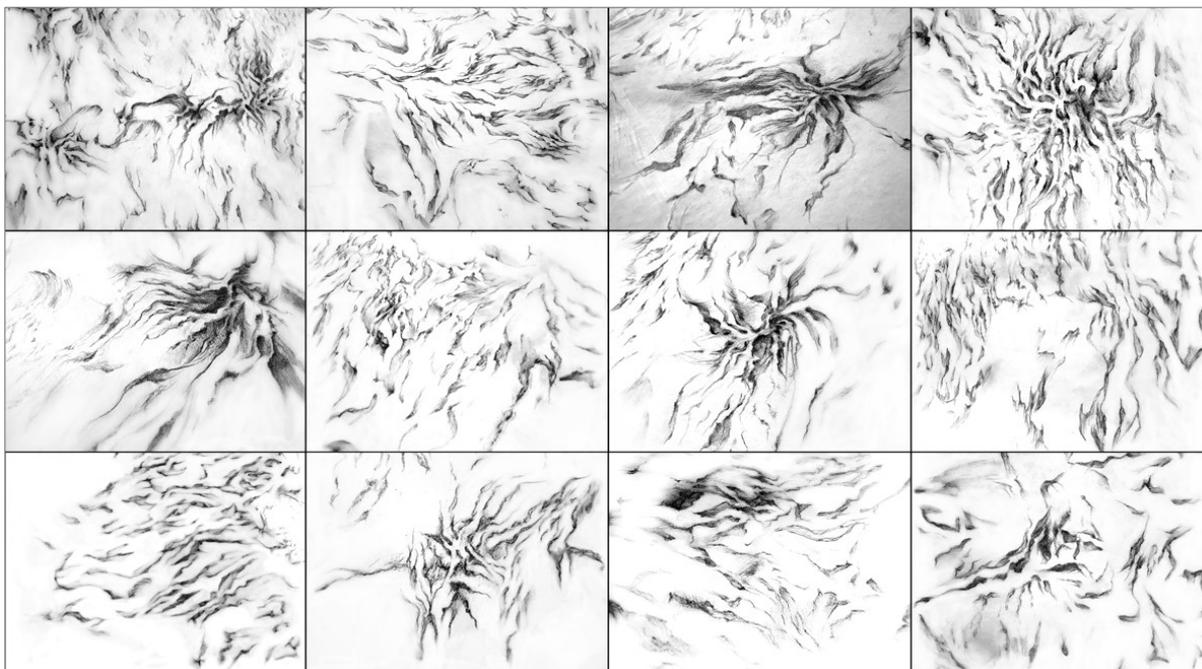
<sup>97</sup> Exemplo: Imagem 17. Capítulo 2, p. 74.

Imagem 20: “Imbassai” - trajetória “Mandinga”.



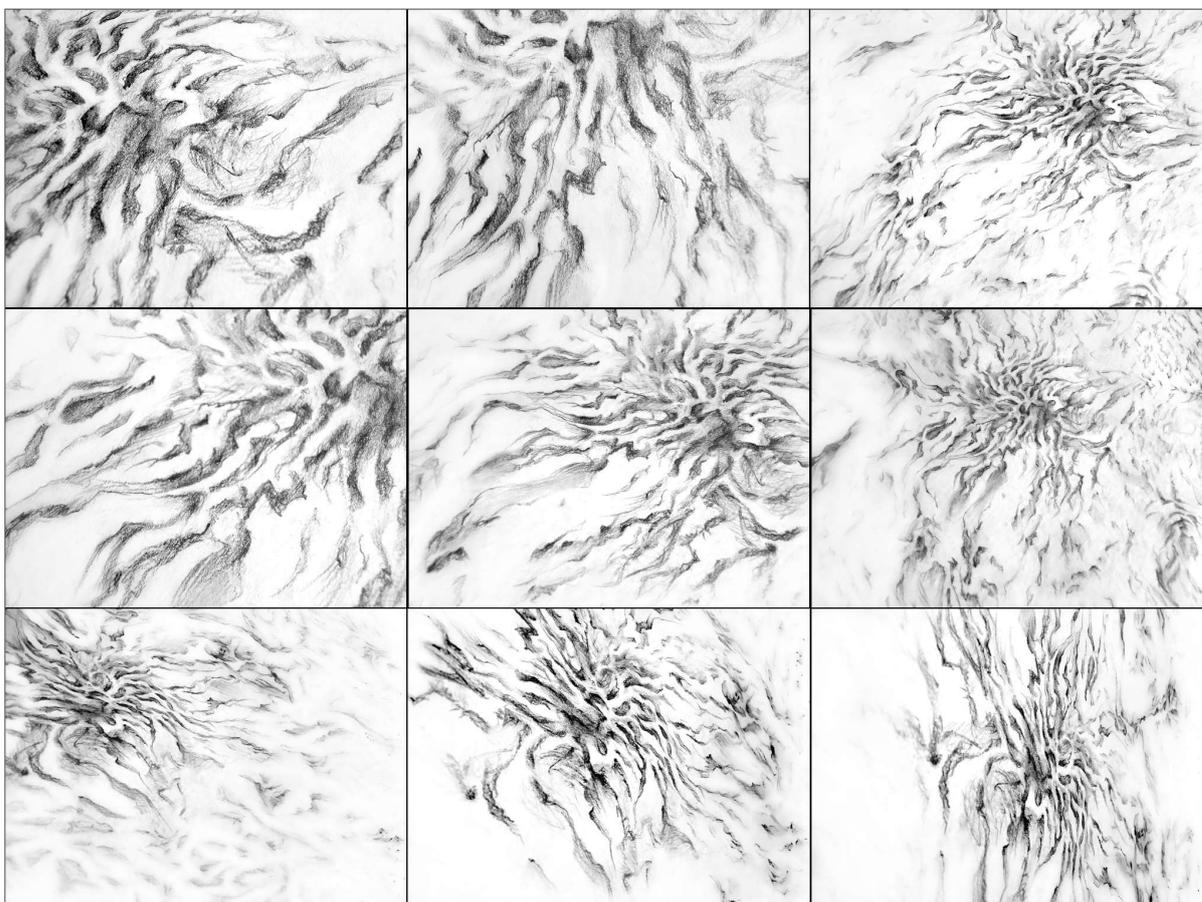
Fonte: Christiane da Cunha. Desenho. Lápis sobre papel. 105 x 130 cm. Foto da autora. 2011

Imagem 21: Padrões matrizes, formas isoladas do desenho “Imbassaí”.



Fonte: “Imbassaí”. Christiane da Cunha. Desenho. Lápis sobre papel. Foto da autora. 2011.

Imagem 22: Variações fotográficas do quarto padrão das matrizes ilustradas na imagem acima.



Fonte: “Imbassaí”. Christiane da Cunha. Desenho. Lápis sobre papel. Foto da autora. 2011

Imagem 23: “Imbassai” Desenho digital - trajetória “Mandinga”.



Fonte: Christiane da Cunha. Desenho digital. Foto da autora. 2011

Ao fim destas primeiras explorações foi criada a peça “Mandinga I”<sup>98</sup>, apresentada em 2011 e 2012.

### 3.2.2 Segunda série

A segunda série de experimentos alternaram toques de Candomblé e extratos de sambas. Nesta série os papéis, em grande formato, foram preparados com óxido de titânio (pó branco) e grafite em pó. A prática rítmica continuou concentrada na dinâmica do pisar/pulsar mas desta vez enfocou além dos pés, a propulsão das pernas e joelhos. O período de prática durou cerca de três horas ininterruptas e o suor entrou como material inesperado na geração de vestígios.

---

<sup>98</sup> Citada e ilustrada no Capítulo 1, p.46 – 47 e no Capítulo 2, p. 60.

Imagem 24: "Película". Desenho - trajetória "Mandinga".



Fonte: Christiane da Cunha. Desenho sobre tela. Lápis, óxidos, suor e grafite sob tela, 115 x 130 cm, 2012. Foto da autora

No processo de leitura, percebi que quanto mais eu exercitava a atenção na procura pelos vestígios mais eu podia sentir aqueles que me chamavam a agir sobre sua camada, ao invés de permanecer apenas fiél as marcas, como se eu tivesse que 'escutar' com o olhar, aplicando a mesma escuta atenta ao som necessária nas práticas de movimento. Com o uso dos óxidos, aqui as variações se apresentaram relativas não apenas às formas e escalas como também ao peso e intensidade dos pulsos e tonalidades. Ainda que timidamente, comecei a arriscar o traçado de novas camadas de ritmos entre os rastros dos pulsos deixados pelos calcanhares, jogando com acumulação, precisão e imprecisão.

Ao fim desta série foi criada a peça "Mandinga II", apresentada em 2012 e 2013.

### 3.2.3 Terceira série

Imagem: 25. “Fluxo” Desenho - trajetória “Mandinga”.



Fonte: Christiane da Cunha. Desenho. Lápis, óxidos e pastel seco sobre papel, 70 x 50 cm.  
Foto da autora, 2013.

Neste período a pesquisa se aproximava de correlações com ritmos presentes na natureza. Em um programa de residência artística rural<sup>99</sup>, pude trabalhar diretamente com as cigarras na mata próxima ao estúdio. As práticas se concentravam na conversa com a vibração sonora das cigarras, com suas micro-graduações e em como através do fluxo policêntrico do samba, poderia incorporá-la, mantê-la transportá-la para diferentes partes do corpo, sobretudo as mãos. Na prática do desenho “Fluxo”, acima, decidi então focar nas mãos para dançar em ‘estado de ritmo’ e conversar com o chão. Sobre um papel de pequeno formato

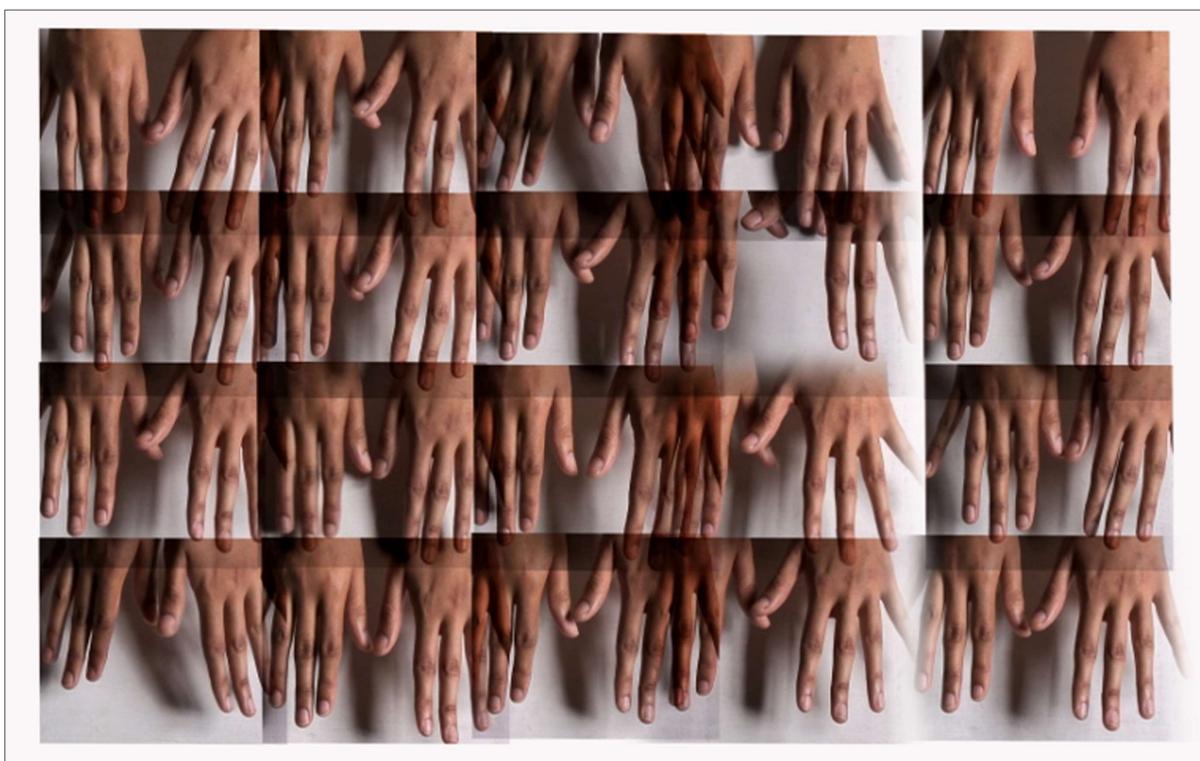
---

<sup>99</sup> Programa internacional de residência artística de Claire Gavonsky e Rose Shakinovsky. La Cipressaia, Toscana, Itália, 2013.

preparado com óxido de titânio, terra rosada e pó de grafite busquei o ‘estado de ritmo’ concentrando toda a energia do corpomente nas mãos e dedos via movimentos vibratórios disparados pela sonoridade das cigarras. Neste processo as pontas dos dedos se tornaram extremamente sensíveis à textura dos diferentes materiais assim como à textura do solo sob este, percebendo diferentes áreas de temperatura no papel-piso.

Na leitura dos vestígios a superposição de novas camadas rítmicas sobre a trama de rastros, se intensificou em um entrecruzamento de marcas no qual sentia o desenho ‘falando’ de volta, a exemplo do fluxo energético transversal e perpendicular que a dança estabelece com o solo. Neste fluxo começo a sentir a presença da lógica do ritmo que buscava, ao me confrontar criando gestos e seguindo direções que me surpreendiam e que eu não ‘entendia’. Uma encruzilhada de múltiplas relações e direções, sentida como o encontro dos ritmos sonoros e motrizes no ‘estado de ritmo’. Nela, apliquei pela primeira vez sutis camadas de cor como indicativo das temperaturas sentidas em determinadas áreas durante a dança.

Imagem 26: Still frame de “Cigarras”, Vídeoarte - trajetória “Mandinga”.



Fonte: Vídeo 01 do tríptico “Cigarras”. Vídeoarte. Full HD. Performance, direção e montagem: Christiane da Cunha. Foto da autora, 2013.

O conteúdo desta série de práticas, originou também um tríptico em vídeoarte. Em “Cigarras” busquei criar padrões a partir da conjunção de múltiplos padrões de pés, mãos e pés e mãos em movimento de forma que tanto o todo como as partes pudesse incorporar sutilezas contidas na vibração dos pequenos gestos e movimentos – surgidos em um samba nordestado pela rítmica do canto de cigarras.

### 3.2.3 Quarta série

Imagem 27: “Síncopa”. Desenho - trajetória “Mandinga”.



Fonte: Christiane da Cunha. Desenho sobre tela. Lápis, óxidos, cera e grafite sob tela, 115 x 130 cm, Foto da autora. 2014.

Nesta série, iniciei uma exploração da síncopa através de jogos de pernas usados majoritariamente por homens na expressão do samba. Para as práticas fiz mudanças de material significativas. Buscando um piso mais resistente utilizei pela primeira vez a tela ao invés de papel e adicionei cera de abelha como material de registro. Após preparar a tela com gesso acrílico e retirá-la do chassi, a posicionei no

solo e apliquei uma camada de cera e de óxidos, espalhados aleatoriamente como de costume minutos antes de realizar a prática de movimento. Entretanto, tanto a maleabilidade da tela quanto a maciez da cera mudaram o registro dos vestígios. Após a prática, grandes áreas da tela permaneceram praticamente sem nenhum rastro visível. Pensei então, que provavelmente nada emergiria nestas áreas. Contudo ao percorrer a tela com atenção redobrada, foi justamente nessas áreas, que passei a perceber pontos, formas e linhas onde não havia aparentemente “nada”, no branco da tela. Nesta época preparava uma exposição e talvez a prática intensa e constante da leitura dos rastros, tenha aguçado minha percepção e intuição visual. No vaivém entre visão e movimento, o exercício perceptivo de uma complexidade de gradações, impulsionava diferentes tempos e qualidades de movimento nos gestos e remetia a vivência particular da polirritmia, onde camadas rítmicas criam entre si um trânsito de influências que as revitalizam.

Imagem 28: Anani Sanouvi e Christiane da Cunha. Performance em “Mandinga III”.



Fonte: “Mandinga III”, dueto com Anani Sanouvi e Christiane da Cunha. Concepção, performance e cenografia digital: Christiane da Cunha. Teatro Municipal de Niterói. Fotografia da autora. 2014

Neste momento foi criada “Mandinga III”, apresentada de 2014 à 2016.

## Cap. 4 Criações

A presente pesquisa abarcou quatro diferentes processos artísticos onde foram tomados novos caminhos na criação em desenho, animação e performance. Seu andamento foi amparado pelos desdobramentos e contaminações entres cada uma das criações assim como por mudanças de perspectiva e amadurecimentos proporcionados pela pesquisa teórica. As criações foram desenvolvidas alternadamente ou concomitantemente e se apresentam como investigações poéticas e transduções do ‘estado de ritmo’ e seus constituintes. Seus registros e documentação visual completa se encontram no endereço eletrônico: <https://christianedacunha.wixsite.com/portfolio>.

### 4.1 Tempo fluido, tempo encarnado

A prática rítmica que originou o desenho “Tempo fluído, tempo encarnado” foi realizada sobre uma pedra próxima à foz do rio Imbassaí em fevereiro de 2016, duas semanas antes de iniciar o mestrado. Meu interesse por essas formações rochosas em particular foi despertado logo na primeira vez que visitei Imbassaí<sup>100</sup>, uma pequena vila no litoral Norte a Bahia, em 2011. Entre as formas observadas nas pedras, suas rachaduras, ondulações, quebras e sulcos, podia perceber uma organização rítmica aparentemente caótica, semelhante ao ritmo das formas e padrões dos desenhos digitais da primeira série de “Mandinga”, que eu vinha desenvolvendo em Amsterdã onde ainda residia na época. Em 2013, ao me mudar para Imbassaí, passei a contemplar correlações dos padrões destas pedras com os padrões formados pelos veios da água na areia ou pelo encontro do rio com o mar, iniciando o longo processo da animação que será abordada posteriormente neste capítulo. O paralelo inicial, intuído entre o ritmo presente nos desenhos e nas rochas, provocou uma aproximação da trajetória com estruturas orgânicas, conforme foi apontado na descrição da terceira série de “Mandinga”. Esta aproximação, passou a guiar uma abordagem da conexão do ritmo entre universos internos e

---

<sup>100</sup> Imbassaí é o nome do rio e originariamente de uma pequena aldeia indígena que se tornou uma vila de pescadores e atualmente um distrito do município baiano de Mata de São João, localizado no Litoral Norte do Estado. Em Tupy, significa caminho das águas.

externos ao corpomente tanto na vivência dos processos artísticos quanto no que tange a perspectiva do animismo e suas manifestações culturais..

Imagem 29: Registro de formações rochosas na foz do rio Imbassaí



Fonte: Fotografia da autora. Imbassaí, BA, 2016

Imagem 30: Sem título. Desenho digital - trajetória "Mandinga".



Fonte: Christiane da Cunha. Desenho digital. Foto da autora, 2011.

Situadas rente ao mar, as pedras são circundadas por uma multiplicidade de sons, logo, escolhi trabalhar com os ritmos sonoros perceptíveis, do próprio ambiente das pedras e entorno. Sobre uma pedra coloquei um papel onde espalhei óxido de titânio, grafite e carvão em pó. Imediatamente, o papel se umedeceu e absorveu os pigmentos. Sobre este papel-piso, decidi realizar a prática sentada, como um desdobramento da prática do desenho “Fluxo”, da segunda série de “Mandinga”. Me concentrei a princípio em pequenos pulsos e gestos vibratórios, ora das mãos, ora dos pés. Entretanto, não conseguia segurar em meio a miríade de sons, um fio rítmico sonoro e motriz que despontasse o ‘estado de ritmo’. Somente ao desistir de me ‘mexer’ porém, foi quando pude perceber, sutis movimentos atuantes no contato, através do piso, com o relevo irregular da pedra, onde o corpo buscava equilíbrio conforme o vento, o calor e a gravidade o faziam pender. Ao me submeter à este contato, pude perceber mais claramente a sensação e padrões de pulsações nas palmas da mãos, nos glúteos e nas plantas dos pés. Após algum tempo, a escuta se tornou atenta apenas ao pulso constante das ondas e sem noção de tempo cronológico, não me recordo em que o momento o olhar se fixou no movimento constante dos veios de água vindo do rio em direção ao mar, que cortavam a areia sob a pedra – assim permanecendo até o fim. Geralmente nas práticas o olhar é ‘voltado para dentro’ ou desfocado, mas nesta experiência, o olhar espontaneamente se manteve vigilante como durante a leitura de rastros. Sinto que tanto as sonoridades das cigarras, quanto as do entorno da pedra, demandaram um esforço que incitou um entendimento mais sutil da relação orgânica do ritmo intra e extracorpóreo. Ao contrário das composições musicais usadas nas práticas, estas sonoridades não apresentavam células rítmicas reconhecíveis de fácil absorção – mesmo as rítmicas familiares como no caso das cigarras ou do mar, são imprevisíveis e complexas à nossa capacidade preceptiva. Quando entregue à tais sonoridades ocorreram mudanças inesperadas dos sentidos – tátil no caso da cigarras e visual neste caso. Ainda assim, mesmo sob esta dificuldade, uma organização rítmica em ambos os casos, permitiu uma conversa vibracional no âmbito do ‘estado de ritmo’, o abrindo assim à um novo entendimento.

Imagem 31: “Tempo fluido, tempo encarnado”. Desenho.



Fonte: Christiane da Cunha. Desenho sobre papel montado. Lápis grafite e aquarela, óleo, óxidos e cera de abelha sobre tela, 105 x 130 cm, Foto da autora, 2014.

Imagem 32: Close de “Tempo fluído, tempo encarnado”. Desenho.



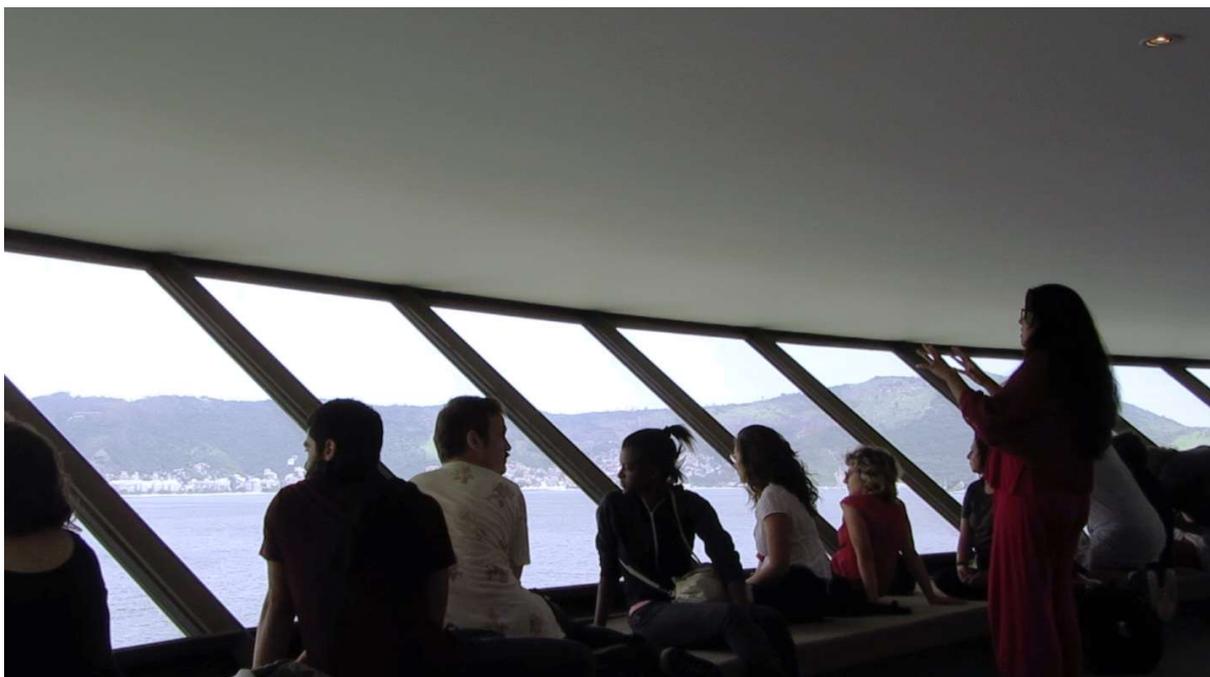
Fonte: Christiane da Cunha. Desenho sobre papel montado. Lápis grafite e aquarela, óleo, óxidos e cera de abelha sobre tela, 105 x 130 cm, Foto da autora. 2014.

Já na leitura de vestígios – no desvelamento assim como na superposição de novas camadas de ritmos – encontrei a cada dia na trama rítmica de rastros, a experiência do rastro como loco de zonas temporais e geográficas diversas. A consciência da presença da pedra, da presença na pedra e de ritmos sonoros, motrizes e visuais de seu entorno, onde neste presente momento a pedra ainda se move, a areia, o rio, o mar, o vento se movem. Compreendi neste desenho, a zona rítmica concebida nos rastros registrados no papel-piso como um tempo encarnado através do qual eu podia acessar o tempo fluido das marcas sensíveis, com a memória sonora, motriz e visual se transformando junto com o desenho. No vaivém entre a marca encarnada e aquela que flui se modificando no corpomente, o Ritmo guia as linhas segundo sua lógica. Kawin, minha filha de 9 anos um dia ao me ver desenhar, talvez tenha resumido de forma simples a questão: “Mamãe, gosto dessas linhas curvas, elas não seguem o caminho onde deviam ir, elas vão aonde elas querem”.

## **4.2 Do requebrado ao reverberatório**

A Performance “Do requebrado ao reverberatório” foi concebida como forma de compartilhamento breve de uma prática rítmica, procedimento fundamental das criações e pesquisa. Diferentemente das peças realizadas em “Mandinga” onde a dança apresentada, foi fruto de processos de criação cênicos e coreográficos realizados em estúdio, nesta performance me propus a expor o processo e suas motivações. Comecei conversando informalmente com o público presente na varanda do Mac-Niterói, sobre as vibrações que podíamos ver no mar através das janelas e a seguir sobre as vibrações no corpomente que dança, no solo e na cultura do samba. Como citado anteriormente, no samba que ‘fala’ na zona de contato com uma cosmovisão animista, ‘pisar’ vem a ser um elemento primordial pois é a maneira de pisar que primeiramente propulsiona este dançar/falar. Convidei as pessoas reunidas a se levantar e em roda expus brevemente como um pulso que lançamos ao chão na forma de uma pisada pode reverberar e produzir vibrações no corpo. Em seguida compartilhei, usando uma pequena caixa de som e um papel-piso, uma prática rítmica, que até então havia realizado sempre sem testemunhas.

Imagem 33: Christiane da Cunha. Performance em “Do requebrado ao reverberatório”.



Fonte: “Do requebrado ao reverberatório”. Concepção e performance: Christiane da Cunha. Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Seminário Uso Impróprio. UFF. Fotografia de Julia Franca. 2016

Imagem 34: Christiane da Cunha. Performance em “Do requebrado ao reverberatório”.



Fonte: “Do requebrado ao reverberatório”. Concepção e performance: Christiane da Cunha. Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Seminário Uso Impróprio. UFF. Fotografia de Julia Franca. 2016

Uma das essências do samba consiste em dirigir a pisada inicial para trás. Também a pisada que irá marcar a cadência da dança continuará acentuando esta direção<sup>101</sup>. Vamos para trás, para irmos quase que simultaneamente em frente, com o outro pé sutilmente deslizando frontalmente antes de novamente se dirigir para trás. Desde que pude pesquisar e vivenciar o samba em situações de contraste ou correlação com outras danças africanas, matrimoniais e urbanas, o associei à uma forma de andar para frente indo para trás, amalgamando tempos e direções. Um andar distante da marcha que provém de uma repetição puramente utilitária mas próximo de um andar como o de Kentridge impulsionando sua criação — engendrado por uma imbricação entre ritmo e movimento que altera a percepção temporal e dispara o pensamento do corpomente. Todas as práticas que partiram do padrão de base do samba, começam assim: andando no mesmo lugar e transformando paulatinamente este andar no andar do samba, no seu padrão de base e na sua cadência. É a partir de então que começo a explorar os elementos que mobilizam o andamento da pesquisa naquele determinado momento. Em “Do requebrado ao reverberatório”, após transformar o andar no padrão de base e respectivamente na cadência do samba — ativando a ‘submissão ativa’ que deflagra o ‘estado de ritmo’ — os movimentos se concentraram nas possibilidades vibratórias do corpo e sua reverberação a partir de uma especificidade de movimento que chamamos comumente de ‘requebrado’. Basicamente o corpo que requebra é um corpo que vibra com o chão. O requebrado é consequência de movimentos oscilantes entre controle e relaxamento que ocorrem nos pés, joelhos e quadris e que ao se repetirem e continuamente se alternarem nas diferentes partes do corpo, criam um fluxo vibratório policêntrico que toma conta do todo. Simultaneamente, ao articulamos continuamente este fluxo via variações de escalas de movimento, velocidade e deslocamentos, preparamos criativamente o corpomente à compor e ou propor síncopas. A síncopa sonora — uma alteração inesperada no ritmo que rompe com a constância — quebra o padrão chamando a fala do corpomente. Mas, uma vez que o dançarino da polirritmia africana também atua como se fosse uma

---

<sup>101</sup> Originária de diversas danças matrimoniais africanas assim como o *brekéte* da etnia ewe, esta essência se encontra nas danças urbanas como a exemplo do *moon walk* e é ainda fortemente presente no samba em suas diversas vertentes na Bahia. No Rio de Janeiro vem se perdendo com o aumento dos cortejos que obrigaram os sambadores a se avançar mais rapidamente para frente. (SIMAS, 2014)

camada da trama polirrítmica, ele mesmo pode propor e gerar síncopas nesta trama, exercendo sua liberdade criativa ao articular diferentes formas de conversar com o ritmo.

O ritmo sonoro com o qual conversei na performance, foi composto a partir de gravações do som de vocalizações emitidas por morsas<sup>102</sup>. A exemplo das práticas com as cigarras e as pedras, desejava continuar a experimentar com sonoridades deste âmbito mas dessa vez desejava realizar a composição sonora de forma a interagir diretamente na gênese desta camada. A princípio planejava recortar pedaços de pulsos desta sonoridade que apresentava uma pulsação particular e compor um ritmo com esses recortes. Porém no processo de composição – novo para mim e desenvolvido sob orientação do professor Tato Tabora<sup>103</sup> – me peguei reagindo inconscientemente, batendo os pés no chão, respondendo ao som original da morsa, mesmo estando sentada. Assim, ao invés de prosseguir na composição do ritmo, busquei escutar atentamente e dialogar com esta sonoridade, sobrepondo sobre ela uma camada onde inseria os recortes dos pulsos sonoros, conforme eu respondia ritmicamente com os pés à rítmica da morsa. Esta nova camada, ao refazer os pulsos das respostas dos pés sobre a faixa original, criava sucessivas quebras nos padrões rítmicos da morsa. Na prática/performance – primeiro momento onde ritmos sonoros e motrizes se encontraram – a conversa continua, quebrada e re-quebrada, estendendo a dinâmica movida pela síncopa, à jogos de pernas imprevistos. Nesta conversa, a composição sonora criada, estranha aos padrões motrizes do samba, o encontra na presença do pulso que junto com o fluxo policêntrico sustenta o ‘estado de ritmo’. Em sua fala, o corpomente em movimento responde às síncopas e produz ele mesmo síncopas sonoras e visuais que interferem na percepção dos ritmos presentes.

Em meio a performance, nesta camada de meneios estranhos, me abro à outras formas de articulação das pernas mas me mantenho na trama do ‘estado de ritmo’ através da intenção das pisadas – responsáveis pela interação do corpomente com o solo. A maneira como pousamos o pé no solo determina o tipo de

---

<sup>102</sup> Arquivo da Biblioteca Macaulay da Universidade de Cornell, Disponível em: <https://www.macaulaylibrary.org/>. Acessado em maio de 2016.

<sup>103</sup> Disciplina Narrativas Sonoras. Estudo Contemporâneo das Artes, Universidade Federal Fluminense, UFF, 2016.

reverberação que receberemos dos pulsos emitidos pelas pisadas e a forma como a energia engajada será reciclada ou dispendida. Se empurro o solo suavemente com o calcanhar ou a ponta do pé, posso conduzir em um acento ascendente as vibrações reverberadas no chão pelo pulso da pisada; capturando-as de volta, requebro com sua energia. Se empurro firmemente o solo, com toda a planta do pé plana, posso acentuar o pulso para baixo, não deixando que as reverberações subam; impedindo que as vibrações retornem ao corpo, dou a energia ao piso dirigindo-a em direção ao chão e suas camadas.<sup>104</sup>.

Imagem 35: Christiane da Cunha. Performance em “Do requebrado ao reverberatório”.



Fonte: “Do requebrado ao reverberatório”. Concepção e performance: Christiane da Cunha. Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Seminário Uso Impróprio. UFF. Fotografia de Julia Franca, 2016.

O som cessa, a dança cessa, agradeço e questiono se alguém tem alguma pergunta. No curto tempo da performance, o ‘estado de ritmo’ não atinge dobras mais profundas e me recupero rapidamente. Alguns tem perguntas, sento e conversamos mais um pouco. Me avisam que o tempo acabou. Recolho o material.

---

<sup>104</sup> Observei esta forma de pisar em alguns sambadores na Bahia – principalmente os mais velhos – no momento em que quebravam e recriavam padrões. Só pude reconhecê-la, porque a havia aprendido – com grande dificuldade aliás – na dança *condona* do norte do Togo. Esta forma de pisar, comum em diversas danças matrimoniais africanas e em danças urbanas afro-americanas assim como o *krump*, pode ser igualmente encontrada no *toré* dos grupos indígenas do nordeste brasileiro, uma manifestação cultural de grande importância para diversos grupos indígenas.” (GASPAR, 2011)

### 4.3 Imbassaí

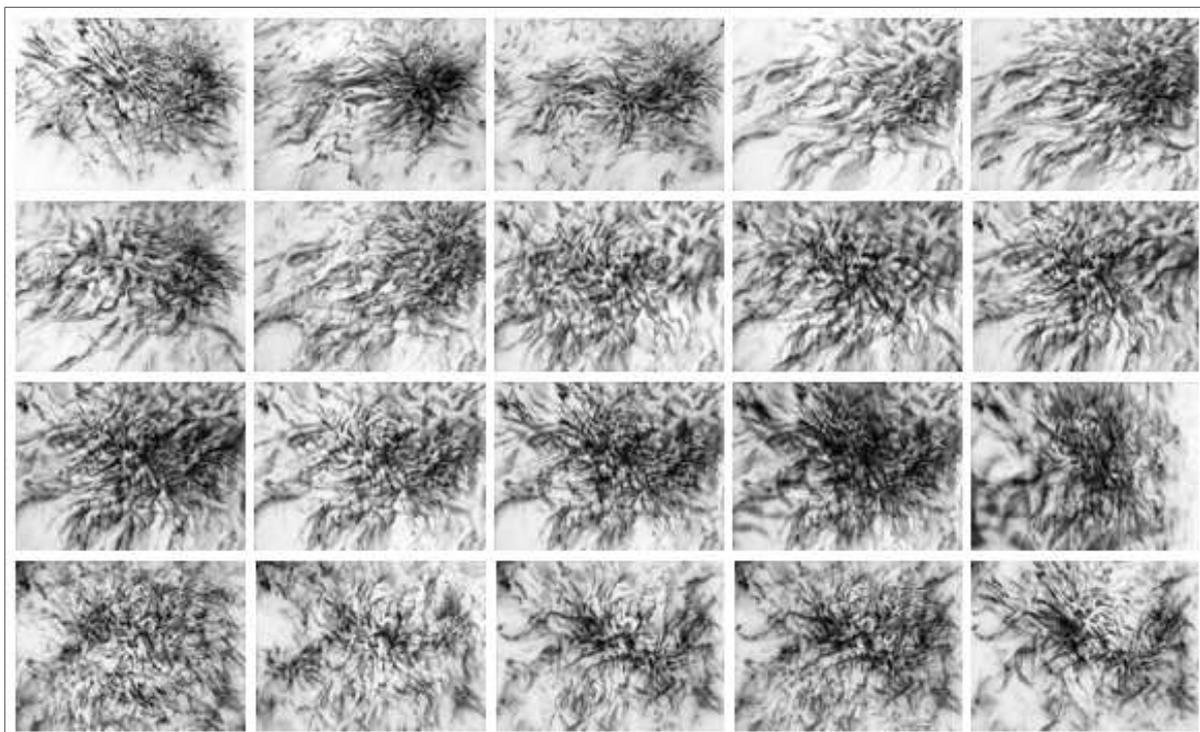
“Eu costumava prestar atenção as nuvens no céu... Prestei muita atenção durante um mês para ver se elas se repetiam. Elas não se repetem. E penso que a vida também não. É uma contínua variação. Essa é a verdade da vida”. ( MARTIN, apud SPRANGER, 2002, p.22)

A animação “Imbassaí” foi desenvolvida a partir de uma animação de mesmo nome, concebida como cenografia digital, proveniente do processo dos desenhos digitais da primeira série de explorações de “Mandinga” – descrito e ilustrado no capítulo anterior (p. 92 - 96). No percurso da pesquisa atual, retomei esta animação inicial, pois senti que havia atingido em “Mandinga” apenas suas camadas superficiais, sem ainda investigar profundamente as possibilidades de polirritmias visuais em relação ao ‘estado de ritmo’ e suas correlações com as rítmicas encontradas e vivenciadas Imbassaí. Os desenhos digitais, foram propulsionados pela investigação de um princípio polirrítmico da cultura musical africana, onde na combinação de camadas e variações rítmicas, se desenvolve uma maximização do mínimo (AROM, 1991). Conforme citado anteriormente, em 2011 ao visitar Imbassaí, percebi nas organizações aparentemente caóticas das formações rochosas próximas à foz do rio, semelhanças e uma rítmica que me remetia ao ritmo das formas e padrões dos desenhos digitais. A partir de 2013, quando me mudei para aquela localidade, passei a contemplar correlações dos padrões orgânicos em diferentes elementos naquele ambiente específico. O que me instigava, não era uma possível relação identitária com alguma matéria, como as pedras por exemplo, mas possíveis correlações em diferentes instâncias que indicavam um sentido do ritmo como organização de força vital, passível de atravessar e conectar diversas matérias e estados – pedra, areia, mar, rio, órgãos, som, circulação sanguínea, etc.

Para o desenvolvimento dos desenhos digitais, foi criado um conjunto de 12 formas matrizes – capturadas de um mesmo desenho – como um ‘vocabulário’, que após variadas fotograficamente sob diferentes ângulos, foram sobrepostas, repetidas, combinadas e recombinaadas entre si, reconfigurando sucessivamente novos padrões rítmicos. Na primeira animação criada com este vocabulário, dei continuidade ao mesmo processo dos desenhos e colagens digitais, mas passei a pensá-lo através do movimento, encadeando as imagens como um fluxo contínuo. Em movimento, o sentido proveria da transformação dos rastros como

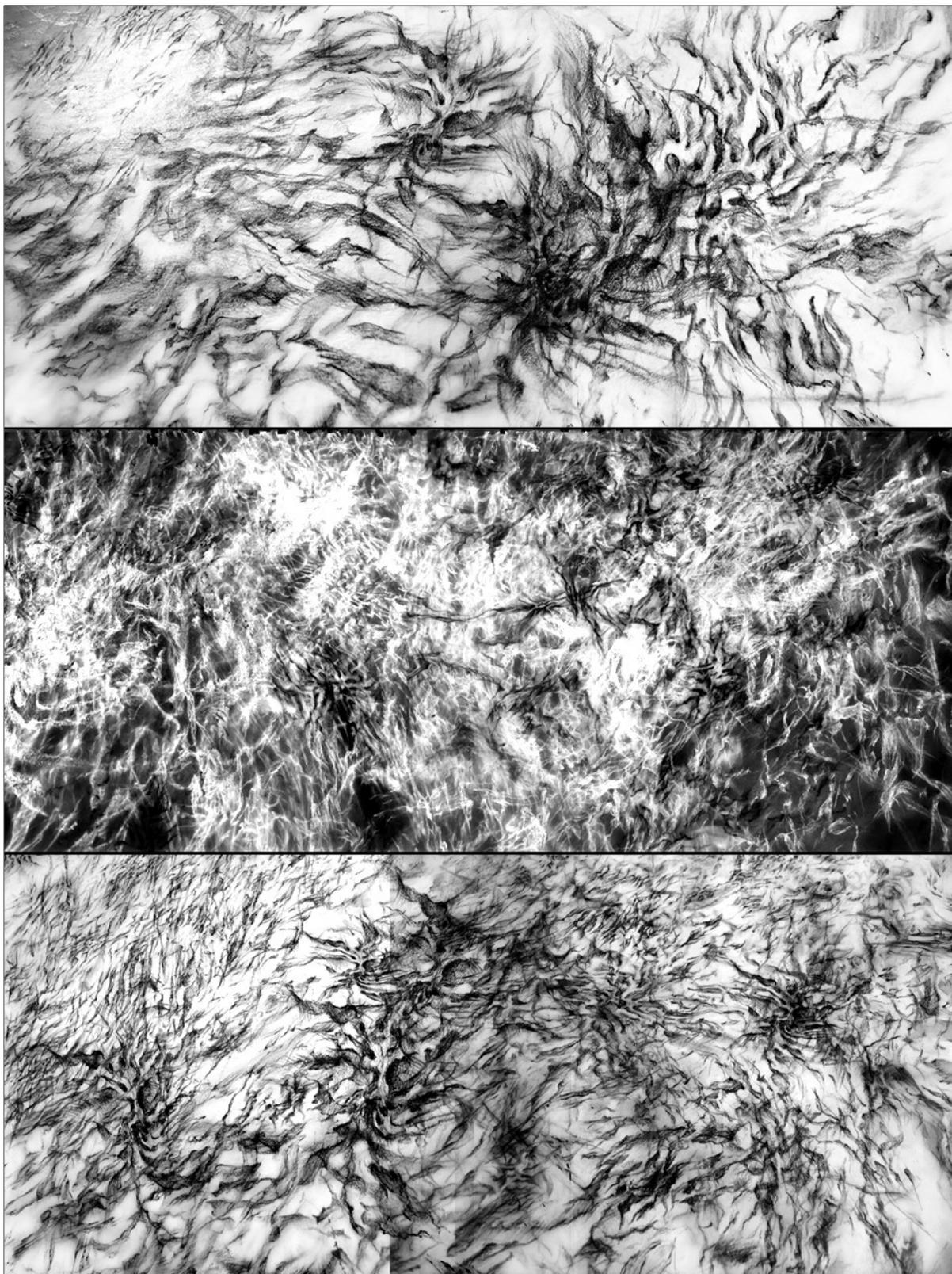
‘composições-palavras’, compostas por combinações das variações das matrizes. Simultaneamente, na repetição orientada pela variação, a livre justaposição de duas ou mais matrizes em uma produção contínua de diferença, leva a criação de novas formas que ainda contém a presença, o rastro da forma anterior. Assim, do conjunto de 12 matrizes e das 99 variações das mesmas, foram criadas 824 ‘composições-palavras’ via diferentes combinações de deslocamentos, superposições e inversões, guiados pela busca de ritmos flexíveis, que possibilitassem reconfigurações contínuas dos padrões. As ‘composições-palavras’ então, foram reunidas lado a lado e re combinadas em outras 560 ‘composições-frases’. Finalmente uma sequência destas últimas, formou um roteiro a ser animado. Agora, em seu desdobramento, as ‘composições-frases’ foram tratadas como camadas rítmicas em um programa de edição, onde foram aplicadas novas variações e onde foram também investigadas novas formulações rítmicas através da manipulação de modulações, escalas e planos. Busquei assim imergir na forma como o ritmo é manifestado na natureza e nas culturas aqui abordadas, onde mesmo o mais simples dos ritmos não se trata de uma repetição mas de uma variação infinita de um ou mais padrões.

Imagem 36: 80 ‘Composições-palavras’ – 20 exemplos do conjunto de 824 imagens.



Fonte: “Imbassaí”. Christiane da Cunha. Animação. Foto da autora, 2013

Imagem 37: 'Composições-frases' . 3 exemplos do conjunto de 560 imagens que formaram o roteiro de "Imbassaí" - trajetória Mandinga



Fonte: "Imbassaí". Christiane da Cunha. Animação. Foto da autora, 2014

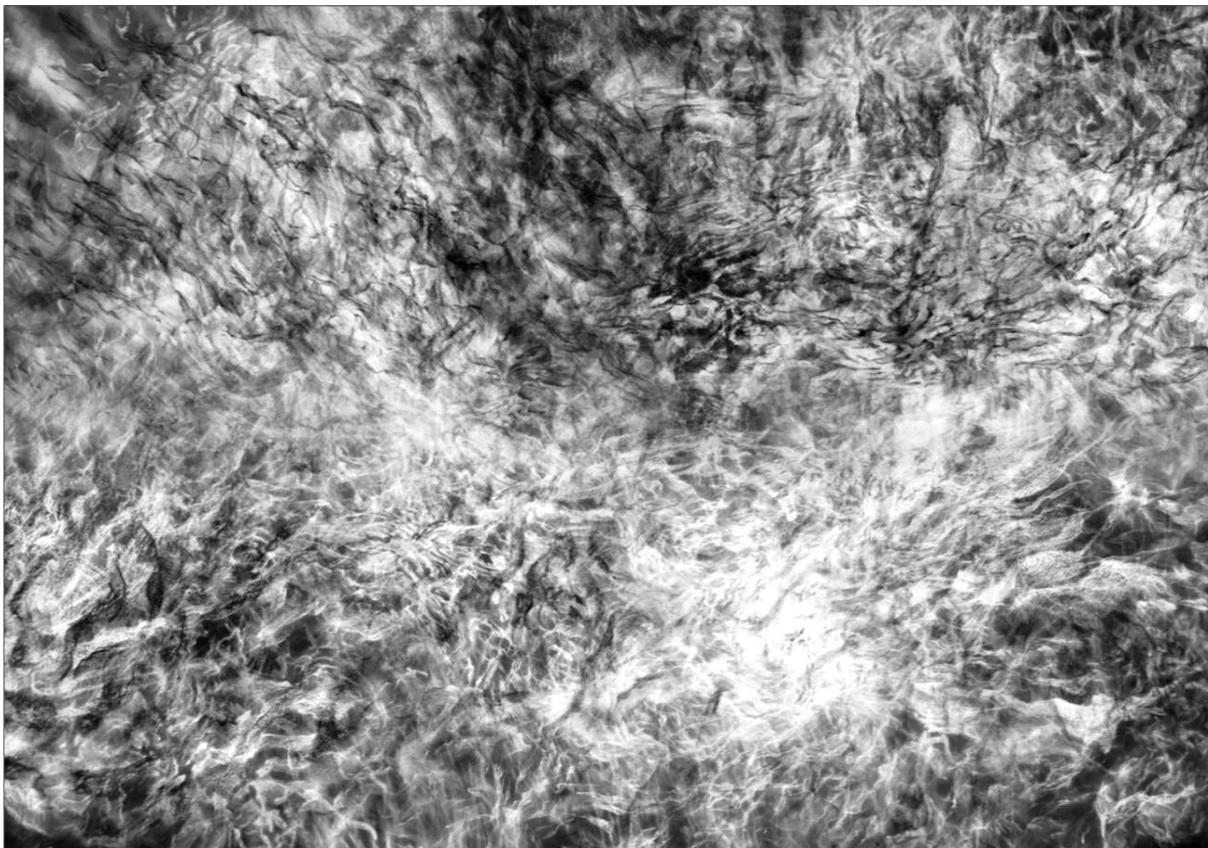
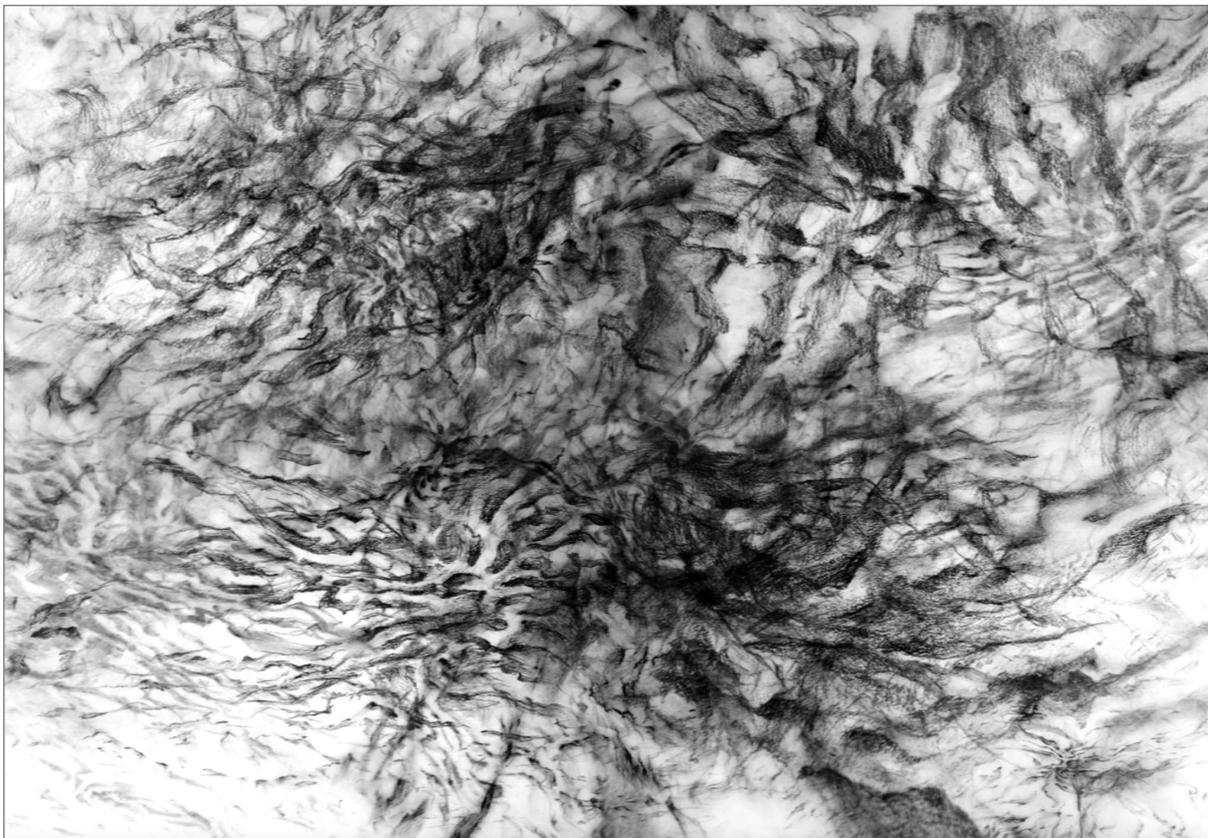
Ao desenvolver agora “Imbassaí”, as vezes a imaginava em relação à uma camada de ritmos motrizes que seria composta com ela na cena. A princípio, assim como ocorreu em “Mandinga III”, esta nova animação tomaria a forma da cenografia digital de uma peça cênica. Neste caso, seria integrada à um solo; que eu vinha preparando a partir do conteúdo da prática compartilhada na performance “Do requadrado ao reverberatório”. Contudo, devido à uma inflamação na lombar e sacro-ilíacos, não pude dançar por seis meses e assim a animação foi sendo continuamente elaborada sem a intervenção de imposições características à expressão e particularidades técnicas da cenografia digital <sup>105</sup>. Assim, o aprofundamento da investigação e os atravessamentos das outras criações, foram sendo pensados livremente na própria linguagem da animação e ela foi tomando seu rumo próprio. Nos processos das peças cênicas de “Mandinga”, as animações foram criadas conjuntamente ao conceito coreográfico e concepção sonora e cenográfica. Esta mudança no processo fez com que, em um segundo momento, quando busquei dirigir o conteúdo fílmico para a criação da peça cênica, não houvesse espaço para diálogo com outras camadas.

Durante um tempo, ainda tentei não ‘escutar’ o trabalho, mas este fato ficou evidente no processo de fluência entre imagem e som. Quando me recuperei fisicamente, uma primeira camada de ritmos sonoros foi criada a partir das composições que moviam as práticas rítmicas recomeçadas. Porém o professor Tato Taborda ao ver e ouvir esta primeira versão, me chamou atenção para a contribuição à imagem, das poucas partes onde havia um pulso constante e me orientou a “dar tempo para o material sonoro imprimir sua diferença e deixar as camadas se contaminarem”. Concordei com suas considerações e foi preciso neste ponto andar para trás para ir em frente, reconhecendo o que fazia e o que não fazia mais sentido para o trabalho e a pesquisa. Neste momento foi preciso olhar para a animação e optar por deixá-la continuar a emergir como linguagem independente da cenografia digital.

---

<sup>105</sup> A cenografia digital, no contexto das artes cênicas, se caracteriza pelo uso de imagens estáticas ou em movimento na forma de projeções que revestem partes ou a totalidade do espaço cênico. Sua presença e seu diálogo com a dança na cena, depende de requisitos técnicos e especificidades próprias da interseção dessas linguagens. Falaremos mais sobre a Cenografia Digital na descrição dos processos de “Desenho”, item a seguir neste capítulo.

Imagem 38: Stillframes. "Imbassai". Animação



Fonte: Christiane da Cunha, Concepção, desenho e direção. Animação. "Imbassai". 15 min. Foto da autora, 2018.

A história da animação se confunde com a origem do cinema mudo. Desde então, esta arte vem se ampliando e se transformando junto com as inovações tecnológicas que se sucedem. Compartilhando a mesma raiz etimológica da palavra animismo, animação seria a arte de gerar movimento em imagens estáticas provocando a ilusão de estarem ‘animadas’, de possuírem alma – vida, alma. Em seu livro sobre a obra do mestre da criação de animes Hayao Miyazaki, a pesquisadora Ogihara-Schuck (2011, p.15, tradução nossa), afirma que "tanto o anime quanto o animismo podem ser caracterizados como flexíveis, dinâmicos e inclusivos, tendo evoluído ao interagir com uma variedade de tradições culturais". Miyazaki e outros mestres criam através da animação um mundo fantástico de infinitas possibilidades. Mas como criar uma alma em animações não narrativas de imagens abstratas, sem ‘corpos,’ ou qualquer expediente antropomórfico que as façam obter o status ilusório de seres vivos?

Liberada das necessidades da cenografia digital, a perspectiva do fazer da animação foi sendo alterada. Buscando uma alma, o pensamento do ‘desenho em movimento’ migrou para ‘desenhar em movimento’ (atitude que acabou colaborando para o processo de criação da animação de “Desenho”). Dando mais espaço para a dinâmica das imagens, pude trazer para seu fluxo um pulso sonoro produzido por uma pisada, como uma presença audível que abarcasse e fortalecesse a multitude de variações e deslocamentos de padrões presentes; um ritmo que fosse sentido através de acentos que agissem sobre a percepção da imagem.

#### **4.4 Desenho**

No andamento desta pesquisa, concebi um projeto de dois solos curtos complementares, como campo de experimentações do ‘estado de ritmo’. A proposta de um dos solos, uma colaboração com Anani Sanouvi, consistia em uma investigação através da relação de sua linguagem de movimento e de seus desenhos focando em seus possíveis atravessamentos provocados pelo ‘estado de ritmo’. A colaboração me permitiria um outro ponto de vista da pesquisa e sua proposta foi pautada pelo material de nossas primeiras conversas, experimentações sonoras, gráficas e coreográficas. Nesta criação investigaria enquanto encenadora,

a relação de outro artista cujo processo de criação e linguagem de movimento conheço intimamente e com o qual compartilho as perspectivas abordadas nesta pesquisa assim como diversos processos que culminaram neste estudo. Após muito tempo de pesquisa e processos, poderia tomar uma posição de distanciamento tanto do desenho quanto da performance e observar de uma outra perspectiva a relação do ‘estado de ritmo’ na relação particular com o ritmo e o sonoro que um outro artista vive entre suas práticas em dança e em desenho. Já a proposta do outro solo foi pautada pelos procedimentos específicos da relação entre reverberação, chão, variações e policentrismo que eu vinha elaborando nas práticas que envolveram a performance “Do requebrado ao reverberatório” e retomada da animação “Imbassaí”.

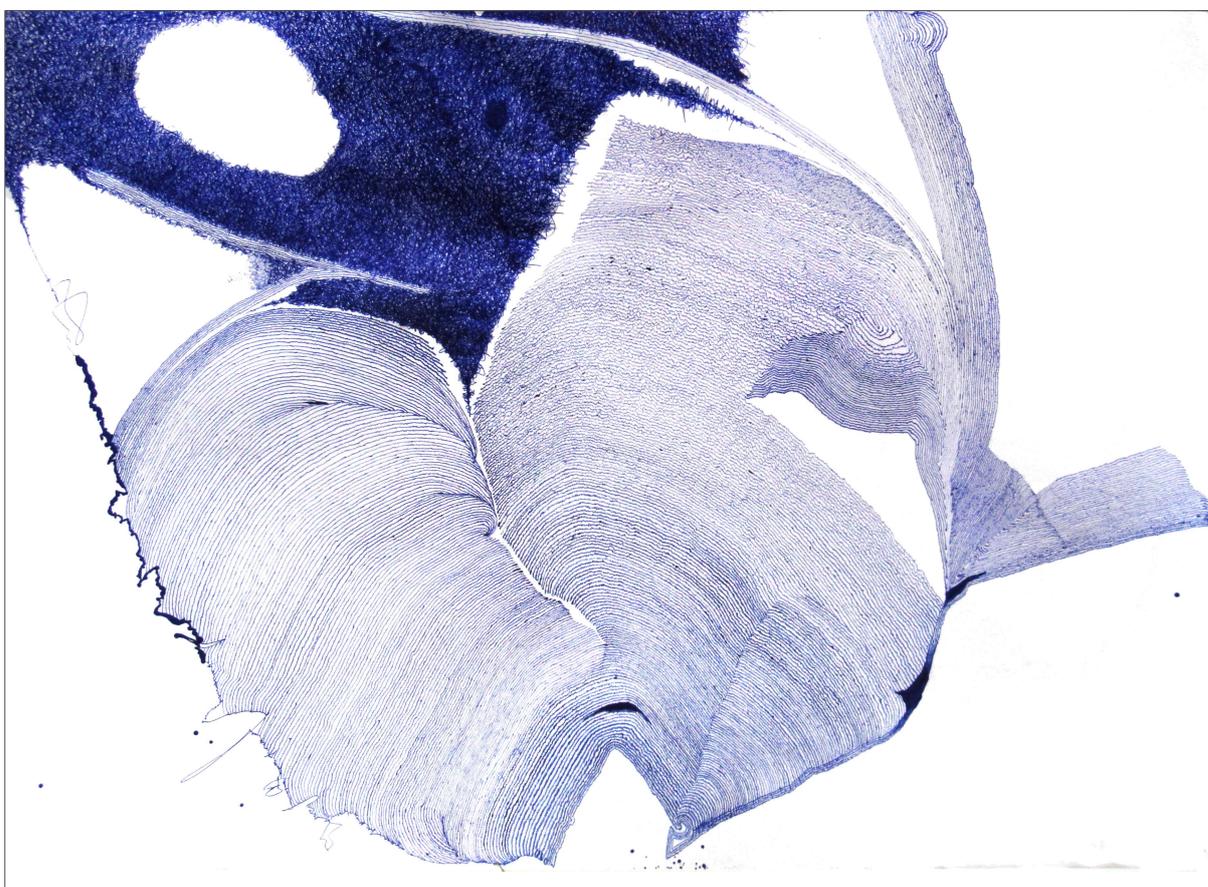
O projeto, foi proposto e aceito pelo Centro Coreográfico onde temos trabalhando desde o início de 2017. Entretanto como citado previamente, por questões de saúde, um mês após seu início, precisei interromper as práticas de movimento e desenvolvimento do solo no qual dançaria. Durante este tempo dei continuidade à animação “Imbassaí” e o solo com Anani: “Desenho”.

#### **4.4.1 Processo**

Convidei Anani para esta criação pois ele vinha desenvolvendo nos últimos dois anos, uma investigação significativa em desenho, cujo processo e expressividade são bem diferentes dos meus, mas que assim como eu segue o ritmo em suas diversas formas e tem no conteúdo sonoro, um elemento enzimático entre diferentes instâncias. Me interessei a princípio em como seus desenhos surgem do conflito entre deixar-se atravessar e manter o controle do meio expressivo para que as linhas se concretizem no papel. Algo que me remetia ao princípio da ‘submissão ativa’ no próprio desenhar. Criados apenas com a mídia restrita de uma caneta esferográfica sobre papel, os desenhos exploram uma miríade de variações rítmicas através de campos de linhas repetidas. Dentre as práticas animistas do povo Ewe, etnia de Anani, mudanças sutis de repetições são uma ferramenta ancestral utilizada para se alcançar um outro sentido de dimensão temporal, conectando um consigo mesmo, com sua própria natureza e existência. Conversando com ele, conclui que Anani não seguia este princípio de forma consciente quando desenhava, mas que ele se tornara intrínseco em sua

sensibilidade sendo uma das essências que guia sua dança. Da mesma forma, o desenhar era guiado por uma relação com o som – elemento para ele indissociável do dançar – porém o som no processo do desenho despontava de seu corpomente de forma gutural. Segundo Anani, a emissão de sons ocorria para dar continuidade as linhas quando o esforço físico era intenso, outras vezes apenas para guiá-las e outras vezes era impulsionada pelas marcas que se imprimiam no papel, como seu rastro.

Imagem 39: Sem título. Desenho. Anani Sanouvi.



Fonte: Anani Sanouvi. Desenho. Esferográfica sobre papel. 100cm x 75cm. Foto da autora. 2016

Inicialmente nos propomos a revisitarmos vocabulários específicos da linguagem de movimento de Anani – na dança e no desenho – em uma investigação aprofundada dos constituintes do ‘estado de ritmo’, partindo da sua relação sonora com a dança e com os desenhos. Contudo com os eventos relacionados à minha saúde levando à concentração da investigação em “Desenho”, Anani generosamente se dispôs a se abrir aos procedimentos específicos que eu

desenvolvia nas minhas práticas. Assim, amalgamando as essências de movimento e processos das práticas rítmicas com a linguagem de movimento de Anani, desenvolvemos um conceito coreográfico concentrado nas dinâmicas da pulsação, vibração, reverberação e síncopa.

Como arco dramático propus pensarmos a criação como sobreposição e articulação contínua de camadas rítmicas na forma de uma polirritmia cênica que convocasse o Ritmo, o vaivém vibratório entre ritmo e movimento que inspira essa pesquisa<sup>106</sup>. Diferentes ações e sensações do ritmo, foram então investigadas na composição de uma zona polirrítmica a partir da confluência dos movimentos do corpomente, dos desenhos transduzidos em luz (projeção) e do sons intra e extracorpóreos. Nosso desafio era realizar esta articulação de camadas atentos tanto ao ritmo da partes quanto ao ritmo do todo, a fim de que os espaços ‘entre’ as camadas fossem espaços férteis, de troca e trânsito. Fugindo de uma relação direta de ação e reação entre imagem projetada e performer, são estes espaços indefinidos, poros, que procuro ao integrar imagens em movimento na cena. Nesta criação também na concepção coreográfica-sonora buscamos tais espaços. Guiados pela ‘submissão ativa’ e portanto pela composição espontânea, quebra e transformação de essências (princípios ou atitudes) de movimento, especificidades (particularidades de uma linguagem) e ou padrões pré determinados, demoramos para desenhar um conceito coreográfico que facilitasse a possibilidade de “barramentos”. Em outras palavras, a possibilidade de estonteamentos que proporcionassem à Anani enquanto performer, transitar por momentos nas fronteiras entre: luz, imagem, som, silêncio, ação, deslocamentos, respirações, tecnologia, organicidade, vibrações, pulsações, tensões e fugas. Respectivamente uma animação ia sendo desenvolvida a partir de novas relações de tempo e dimensões dos desenhos de Anani, na constituição da cenografia digital; um corpo dinâmico luminoso, concebido ora como parceiro, ora como espaço do performer. Através da

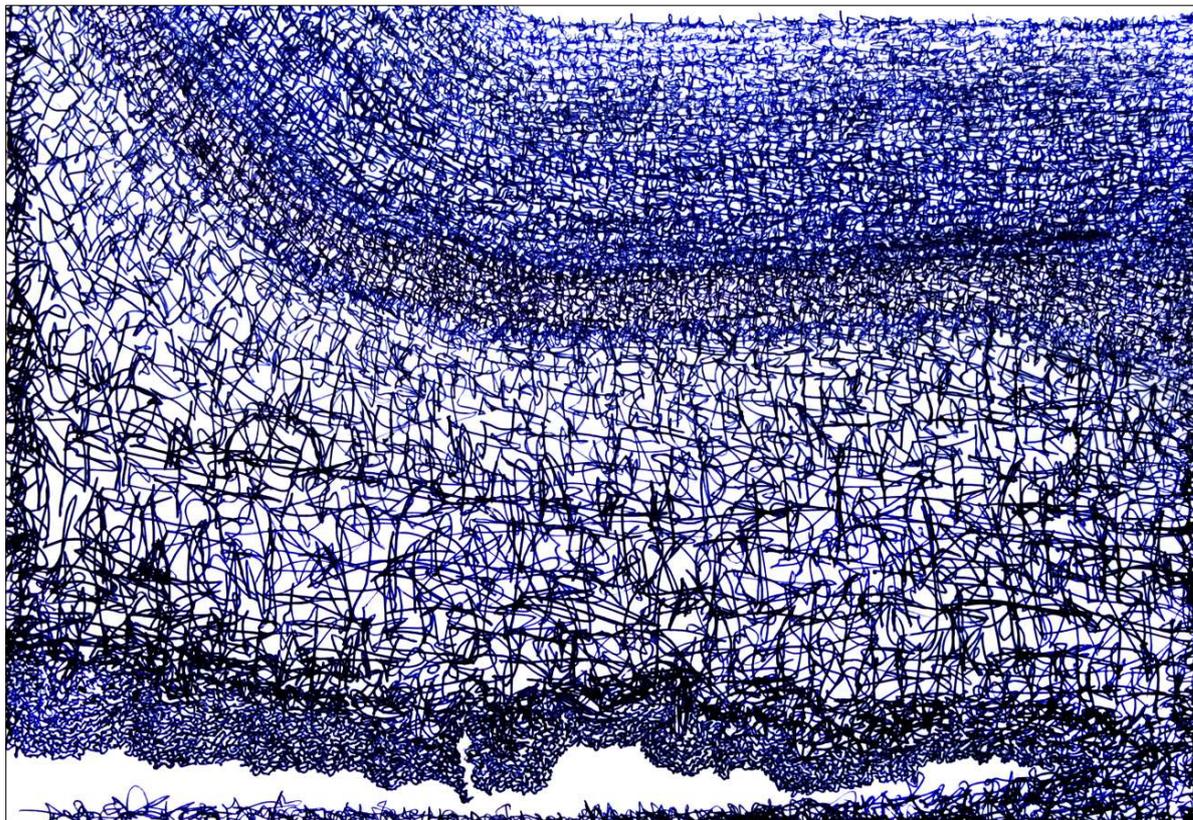
---

<sup>106</sup> Este enfoque buscou criar uma ‘rítmica’ investigando os elementos elencados na constituição do ‘estado de ritmo’ e associados à noção de “corpo cerimonial” de Ponifasio, abordada no capítulo 2. O “corpo cerimonial”, aquele que renunciando à auto expressão biográfica se dispõe a ser ativado e ativar o espaço para que energias circulem, acabem, nasçam, transmutem ou se renovem, é tratado em nossa noção do ‘estado de ritmo’, sob o prisma de uma experiência geradora de sentido em si - uma analogia ao envolvimento do corpomente no desenho regido pela horizontalidade conforme ponderamos com Kaprow, Pollock e Shiraga. Esta abordagem dramática se aproxima no campo da dramaturgia ocidental com a dramaturgia de presença: uma dramaturgia instauradora de estímulos sensoriais e estados onde não há uma preocupação com o sentido a priori (DÓRIA, 2016).

animação, as marcas, traços imergências e gestos dos desenhos foram digitalmente reconfigurados em novos desenhos e outras rítmicas, de acordo com o que ia sendo pedido pelas explorações dos constituintes do ‘estado de ritmo’.

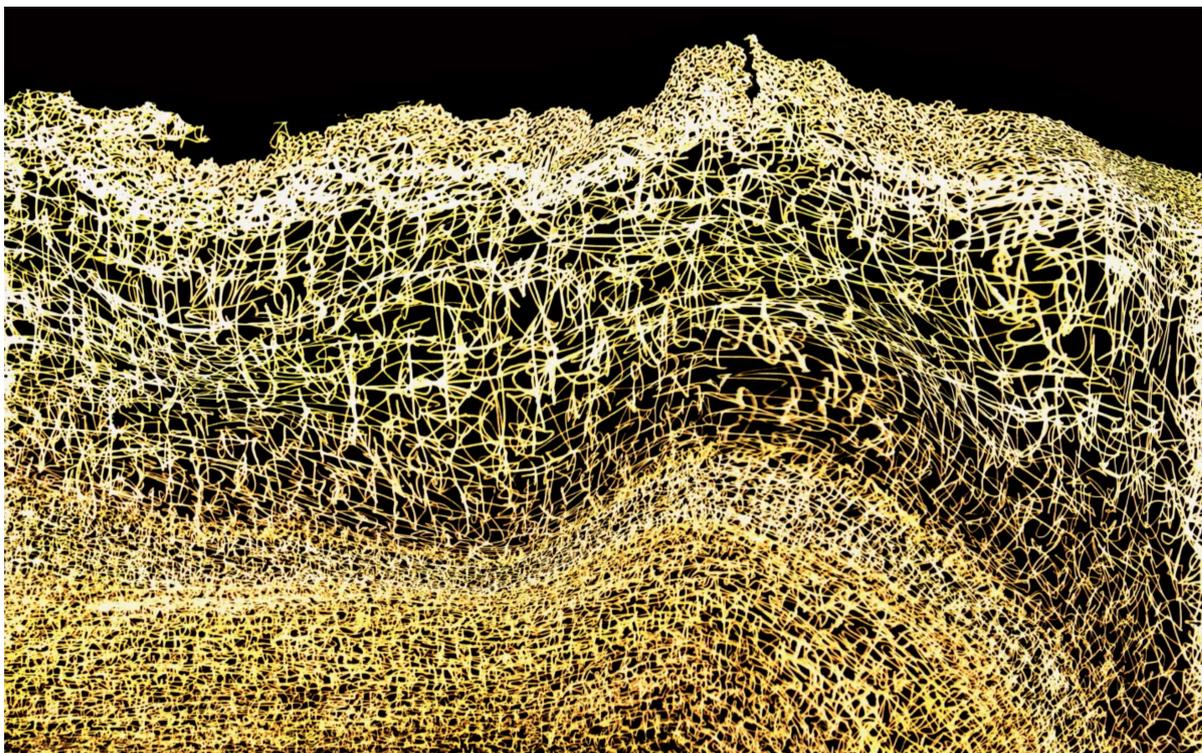
Logo no início, encontrei dificuldades neste processo pois meu intuito era apenas ‘animar’ os desenhos de Anani. Entretanto como estes não eram criações minhas, eu não ousava ‘desrespeitá-los’, modificá-los, algo que logo se mostraria imperativo pois a animação era igualmente uma criação cenográfica integrada à dança. A cenografia digital, no contexto das artes cênicas, se caracteriza pelo uso de imagens estáticas ou em movimento na forma de projeções que revestem partes ou a totalidade do espaço cênico. Creio que esta forma expressiva de um espaço-tempo virtual, luminoso, fluido que também pode se transvestir em espaço-performer, possui um potencial de dialogar diretamente com os campos não só visíveis mas também invisíveis da dança e no caso desta pesquisa com os campos visíveis e invisíveis do desenho. Contudo, este diálogo sempre depende de especificidades próprias da interseção dessas linguagens, para que se produza novos sentidos e uma dinâmica de expansão mutua de energia e movimento. A concepção da cenografia digital em “Desenho” foi orientada pela intersecção de duas de suas especificidades, seu caráter enquanto: luz em movimento e pele virtual. A partir do momento em que a projeção é luz, a natureza vibracional da imagem é diversa daquela contida no papel onde os desenhos foram materializados. Portanto foi preciso levar em conta a natureza luminosa do suporte para que a animação dos desenhos na cena obtivesse a mesma intensidade dos desenhos em seu suporte original. Simultaneamente, na projeção, as imagens agem nas superfícies que as recebem como uma espécie de pele virtual que subverte a materialidade opaca dessas superfícies. Assim, em um certo momento, os desenhos tiveram que ser ‘dessacralizados’ e suas linhas e formas apropriadas e redesenhadas. Todavia, ao mesmo tempo que buscava cortar os desenhos, combina-los e recombina-los, retraçar suas linhas e reorganiza-las em novas composições, alterando escala, ordem e cor, era preciso manter a essência do conteúdo original que movia a criação – repetição variação, deslocamentos, modulação, síncopa, vibração – a fim de criar uma ‘anima’ capaz de encontrar Anani.

Imagem 40: Sem título. Desenho. Anani Sanouvi.



Fonte: Anani Sanouvi. Desenho. Esferográfica sobre papel. 70cm x 50cm. Foto da autora. 2016

Imagem 41: Sem título. Animação. Christiane da Cunha. Desenhos de Anani Sanouvi



Fonte: Christiane da Cunha. "Desenho". stillframe. Animação. 45 min. Foto da autora, 2016

O percurso desta pesquisa e particularmente da criação de “Desenho” me levou por caminhos inesperados em um movimento espiralado ao terreno que deixei após “Fôlego”, experimentando e desenvolvendo agora os subsídios para alimentar seu solo. Arrisquei assim, a tomar novamente uma posição de distância no processo criativo, que me permitisse olhar o estudo e as questões de um outro ângulo. Em “Desenho” pude transmitir e aplicar enquanto encenadora, o aprendizado, reflexões e procedimentos adquiridos desde “Mandinga”, obtidos pela intensa vivência da implicação de meu corpemente nos processos tanto da dança quanto do desenho.

#### 4.4.2 Criação

##### Polirritmia 01

Anani se encontra próximo ao público. O som das cigarras já sutilmente iniciado, anuncia a travessia. Contração e expansão. Pulsação, vaivém, vibração. Uma linha irregular se desenha na projeção ao fundo. A linha tênue onde o ritmo é percebido ou não. Mas não se ouve a cigarra. O som na verdade, se encontra no ritmo motriz de Anani que se deixou ser invadido pela sonoridade da cigarra durante práticas rítmicas prévias e agora o carrega como imagem. Assim, Anani chama e encarna uma miríade de variações que oscilam continuamente entre sutis movimentos vibratórios de contidas tremulações a intensos pulsos que sem desfazer o andamento rítmico do todo, lançam em rompantes o corpo e sua energia no espaço. A dança não nasce de uma ordem coreográfica mas no ‘ser-som’ concebido no processo criativo e que agora irá a cada performance, manifestar-se de forma diversa.

Mas há também um outro som no espaço, uma camada audível. O que se ouve, são os pulsos de radiofrequência de uma ressonância magnética<sup>107</sup>. Um ritmo

---

<sup>107</sup> Devido à uma inflamação na lombar e sacro-ilíacos durante a criação de “Desenho”, tive que realizar duas ressonâncias magnéticas. Na primeira foi marcante a ação invasiva dos ritmos da ressonância que me provocaram um acúmulo de tensões onde se tornou extremamente difícil me manter calma e parada. Assim na segunda ressonância, gravei o som emitido e experimentamos no processo, trazendo para a criação o ritmo tanto orgânico quanto mecânico a fim de habitar também esta tensão de comportamentos diversos. Esta questão já se insinuava nas interações entre o

mecânico e gerador de tensões, capaz de revelar estruturas do interior do corpo. Superposta com Anani, a constância mecânica da ressonância fortalece o acúmulo de tensão no espaço – dinâmica também característica da sonoridade da cigarra e que agora molda o ritmo motriz de Anani. Mas ao contrário da constância mecânica da ressonância, a sonoridade da cigarra produz um ápice de fuga, um súbito escoamento energético após uma acumulação crescente de microtonalidades. Ao intensificar a sensação da tensão na cena, intensifica-se também os rompantes liberadores desta. A cada rompante, Anani sustentado pela rítmica da cigarra, encadeia um pronto retorno ao movimento de acúmulo, sem que ocorra a quebra do fluxo vibratório. Alimentado e alimentando este fluxo, aos poucos ele deixa a motricidade das pulsações e vibrações impulsionar seu deslocamento no espaço.

## Polirritmia 02

Ainda sem cessar sua motricidade, Anani aprofunda sua entrega ao ritmo de forma a conseguir operar uma transformação das pequenas tremulações em ondulações que tomam conta de seu quadril, torso, braços, mãos e de volta às coxas, joelhos, pernas e pés. Os pés, ao prolongarem no chão o movimento das curvas, entram em atrito com o solo, causando tremulações sonoras, enquanto linhas trepidantes ascendem da base ou caem do topo da tela – transmutações luminosas de linhas que um dia foram criadas pelo atrito de uma caneta esferográfica no papel.

A energia das tremulações é levada ao torso, onde estas tomam a forma de contrações e expansões, em pulsões que reverberam por todo o corpomente e lançam os braços alternadamente no espaço. Cada lançamento, pronuncia linhas curvas que fazem, desfazem e refazem padrões continuamente. Composto pela fusão de especificidades de duas danças<sup>108</sup> – um ritmo formado por súbitas curvas, grandes e pequenas, difunde e captura concomitantemente energia do espaço. Se superpondo aos padrões de movimento de Anani, as linhas trepidantes que agora surgem por todos os lados da tela, compõem padrões transitórios que aos poucos se

---

corpomente do performer, os registros sonoros, o canto, os desenhos e a cenografia digital. Resolvemos então inclui-la sem julgamentos e brincar com ela.

<sup>108</sup> *Agbadja* - dança tradicional da etnia Ewe e *hum-gã* - dança tradicional da etnia Fon.

organizam na forma de um campo oscilante. Anani, a cada série de pulsões se dirige paulatinamente à frente da cena. No bater intenso mas suave de seus pés, o chão também pulsa e reverbera em seu corpomente guiando seu deslocamento.

Então o pulso cessa no corpo e no chão, os joelhos se dobram e os pés ancoram-se ao solo mantendo a energia suspensa. Na suspensão o pulso agora é sentido no silêncio. O corpo enraizado no chão, é sutilmente suspenso pela articulação dos pés alternadamente. Esta dinâmica de forças contrárias<sup>109</sup> o permite oscilar em vaivém renovando a energia que ainda flui através dele, enquanto transforma a amplitude de sua intensidade em uma quietude que se alimenta da ressonância que encontra no meneio contínuo do campo de linhas projetado. Não demora e um pulso audível retorna, mas agora como registro sonoro na forma de uma batida constante. Em ‘estado de ritmo’, entre abandono e controle Anani se aproxima intimamente deste som, permitindo que o pulso e sua reverberação o invada e o habite.

### Polirritmia 03

Novas linhas – uma audível e uma visível – surgem entre as batidas. Agudas, volteantes, cortando a estabilidade, elas chegam afetando os ritmos instalados e incitando Anani a se soltar do solo. Espreitando este novo som, ele começa a conversar com ela através de movimentos espiralados ascendentes e de pisadas que ressoam as batidas ainda presentes. pulsando entre o chão e o som. Através das espirais, a energia mas se espalha e Anani se abre ao espaço a fim de ativa-lo, mediando diferentes instâncias entre som, imagem, tempo e espaço. As batidas cessam e a medida que ele percorre a cena, sua dinâmica acelera fazendo com que emergja uma fala espontânea via um jogo de gestualidades<sup>110</sup>.

A camada audível cessa, a luz da cena se apaga e o foco da fala é deslocado para um espaço-tempo entre corpomente, luz e escuridão com pulsos luminosos inserindo Anani em um ritmo determinado por instâncias visíveis assim como invisíveis. Na rapidez do ritmo entre os movimentos luminosos e os momentos de escuridão, fragmentos imagéticos surpreendem seus sentidos. Na escuridão,

---

<sup>109</sup> Essência da dança *kafui*, originária do norte do Togo.

<sup>110</sup> Essência da dança *adoa* da etnia Ashanti.

crece a presença dos desenhos de luz. Nas imagens projetadas, não se reconhece mais os desenhos de Anani. Transduzidos do papel para a luz, agora suas linhas se redesenham, se recriam e se transformam enquanto sua espacialidade e parceiro. Entre o ritmo motriz e luminoso tomam 'vida própria'. Inicia-se com elas uma segunda sonoridade de pulsos de radiofrequência como um retorno ao um ponto zero, ao início das linhas. Ainda em movimento, Anani, é imbuído por esta sonoridade que o invade com sua repetição imutável. Em contraponto, as linhas espalhadas pela tela crescem e decrescem, criando variações e variações de variações; formando uma trama rítmica onde a repetição flui através de variantes infinitas.

#### Polirritmia 04

Mergulhado corporalmente na sonoridade, Anani aos poucos se esforça para transformar sua motricidade recorrente. Com o som perdendo amplitude, ele lentamente se desloca e uma vez em silêncio consegue estabelecer múltiplos centros de movimento que passam a moldar seu corpomente e o espaço. Através da essência de uma movimentação que o engaja em um influxo contínuo<sup>111</sup>, Anani entrega-se à uma vivência onde o ritmo “quebra os ossos” transformando o ‘eu’ em cobra, em onda, em linha, em desenho. Neste processo outra camada de modulações interage no espaço na trama luminosa que paulatinamente decresce desaparecendo no solo. Sozinho, transformado em um “um local de transgressão, o lugar de uma confusão – entre o transcendental e o empírico, o material e o psíquico”<sup>112</sup>, ele escorre para o chão.

Amalgamando sua horizontalidade à horizontalidade do chão, Anani atravessa a cena desenhando no piso, desenhando o chão, desenhando com o chão. Comprometido no envolvimento espacial e temporal do corpomente na horizontalidade o fluxo vertical com a terra se torna mais íntimo habitado por um ritmo familiar, que Anani conhece profundamente e no qual ele se reconhece. Agora a repetição incita Anani ao movimento por ressonância e não por um poder invasivo

---

<sup>111</sup> Zinly, dança da etnia fon. Nesta dança, a fim de ressoar a biomecânica da serpente, a motricidade do corpomente deve se dividir em quatro círculos simultâneos em direções diferentes formando o fluxo policêntrico

<sup>112</sup> MBEMBE, 2012.

como o exercido pela repetição mecânica dos pulsos de radiofrequência. A fluidez da natureza do sonoro que o atravessa, o encontra e com ele cria linhas efêmeras e padrões ondulatórios rente ao chão. O ritmo propõe e Anani propõe, como em uma confabulação matemática, que simultaneamente separa e une todas as partes do corpo. Também rente ao chão, rastros da imagem anterior retornam reverberando o vaivém das ondas da linha-performer que atravessa a cena.

#### Polirritmia 05

Black out. No escuro, em seu silêncio visual, o espaço é ocupado pelos sons indefinidos de ações de Anani que se movimenta pela cena na escuridão. Enquanto as sensações das imagens e sons vivenciados ainda reverberam, a escuta cega, com a diminuição da atividade da visão, influencia a percepção dos estímulos sonoros. Ora imaginamos, ora escutamos os sons que agora aumentam de cada vez mais de intensidade e volume.

O som dispersa, a luz retorna e vemos Anani manipulando um nebulizador de ar. Com um microfone ele captura diversas pulsações e vibrações da máquina enquanto respira na máscara. Para Anani é um momento necessário de preparação para o que virá. Para o todo da peça, este momento é uma síncopa, uma quebra de possíveis padrões de leitura do conteúdo e do performer pois geralmente no meio de uma performance associações espontâneas começam a gerar expectativas e conclusões. Entretanto como toda síncopa, essa quebra faz parte do todo, não nega o todo, é uma camada em relação às outras instaladas, que possibilita uma renovação. A cena é a ação que se desenrola, livre de interpretação onde não se procura dirigir ou impor uma leitura. Nada demais acontece e neste nada abre-se um espaço de respiração onde pulsos e vibrações sonoras e imagéticas continuam a fluir e se sobrepor. Anani respira.

#### Polirritmia 06

Então o nebulizador é desligado e seu som dá lugar às ondas sonoras de um canto produzido nas partes mais profundas da garganta. Manipulando a forma das cavidades da boca e laringe, Anani articula ressonâncias, se entregando às

mesmas frequências sonoras que produz quando desenha. Ao fundo, a imagem dança, ganha anima. Mesmo abstrata, a forma se contrai e se expande encontrando e desencontrando as contrações e expansões do canto.

Então a luz que toma a cena chamando Anani de volta da fronteira onde o canto o leva. Carregado de reverberações, em um esforço para retornar, seu corpomente recorre à um ritmo motriz projetando curvas que se alternam entre torso, braços, pernas, mãos, pés. Anani se aproxima desenhando um fluxo contínuo no espaço, compartilhando sua energia mas aos poucos recua em direção ao fundo, conforme os ritmos que ele mesmo produz, o tomam e o habitam. Uma vez ao fundo da cena, a sala aos poucos se escurece e restam apenas suas linhas luminosas vibrantes que o esperam, o percorrem e com ele e o pulso de suas pisadas encerram a performance.

Imagem 42: Polirritmia 02. “Desenho”.



Fonte: Registro final de “Desenho”. Concepção, coreografia e cenografia: Christiane da Cunha e Anani Sanouvi. Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro. Fotografia: Lyana Peck. 2018

Imagem 43: Polirritmia 03. “Desenho”.



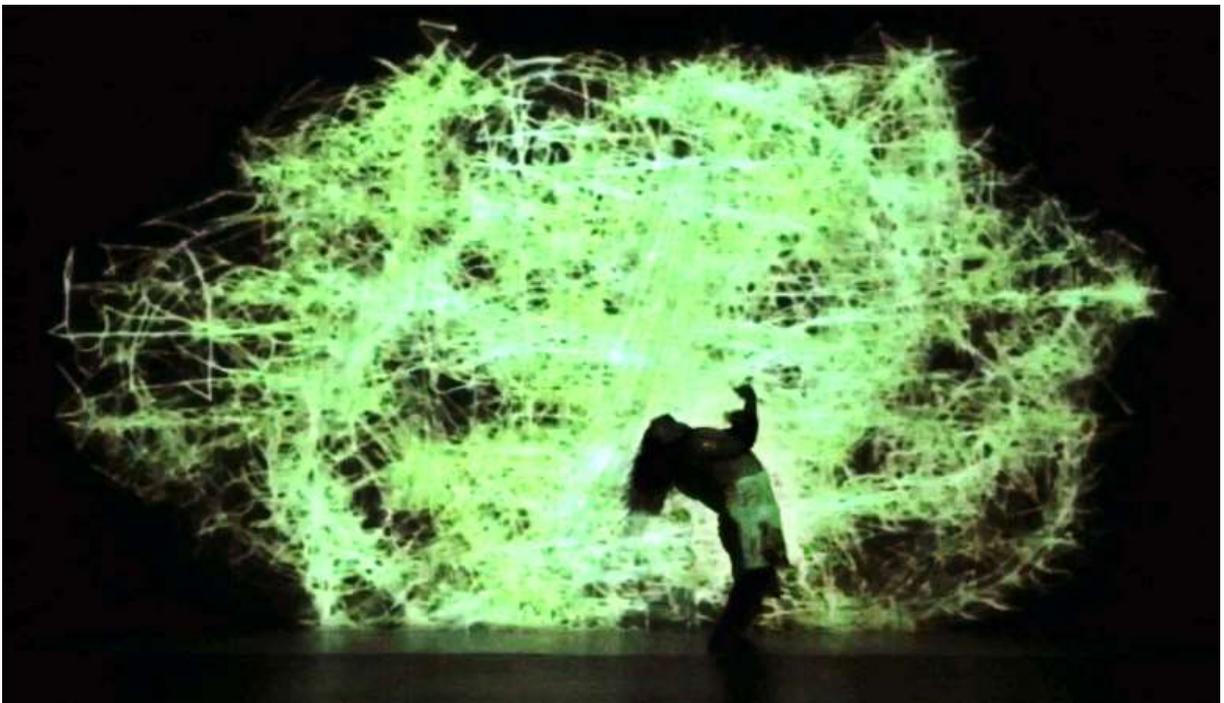
Fonte: Registro final de “Desenho”. Concepção, coreografia e cenografia: Christiane da Cunha e Anani Sanouvi. Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro. Fotografia: Lyana Peck. 2018.

Imagem 44: Polirritmia 03. “Desenho”.



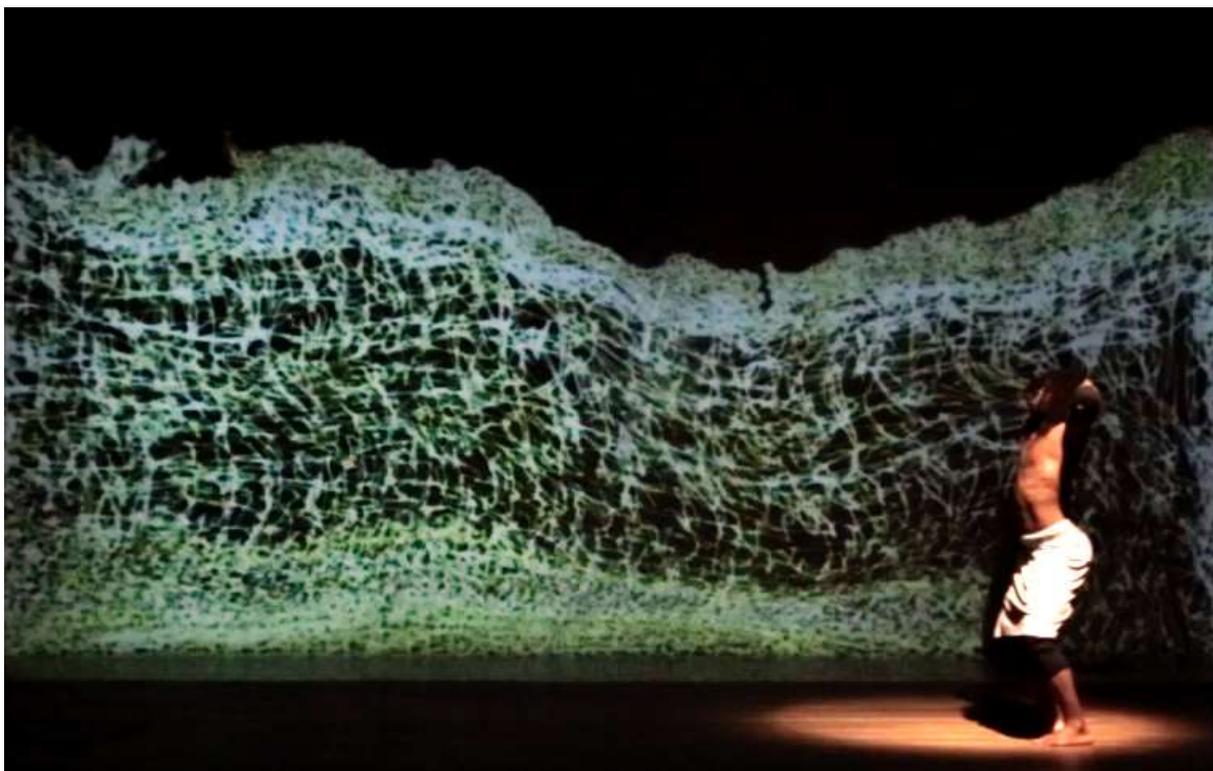
Fonte: “Desenho”. Concepção, coreografia e cenografia: Christiane da Cunha e Anani Sanouvi. 1º Ensaio Aberto. Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro. Fotografia de Lyana Peck. 2017

Imagem 45: Polirritmia 03. “Desenho”.



Fonte: Registro final de “Desenho”. Concepção, coreografia e cenografia: Christiane da Cunha e Anani Sanouvi. Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro. Fotografia: Lyana Peck. 2018

Imagem 46: Polirritmia 04. “Desenho”.



Fonte: Registro final de “Desenho”. Concepção, coreografia e cenografia: Christiane da Cunha e Anani Sanouvi. Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro. Fotografia: Lyana Peck. 2018

Imagem 47: Polirritmia 04. “Desenho”.



Fonte: Registro final de “Desenho”. Concepção, coreografia e cenografia: Christiane da Cunha e Anani Sanouvi. Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro. Fotografia: Lyana Peck. 2018

Imagem 48: Polirritmia 05. “Desenho”.



Fonte: Registro final de “Desenho”. Concepção, coreografia e cenografia: Christiane da Cunha e Anani Sanouvi. Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro. Fotografia: Lyana Peck. 2018

Imagem 49: Polirritmia 06. “Desenho”.



Fonte: Registro final de “Desenho”. Concepção, coreografia e cenografia: Christiane da Cunha e Anani Sanouvi. Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro. Fotografia: Lyana Peck. 2018

## Considerações Futuras

Estou tentando lutar contra seus pensamentos. Combater as imagens que você tem na sua cabeça. Combater a imagem do mundo que você tem, para chegar ao seu pré-pensamento. (PONIFASIO, 2011)<sup>113</sup>

Buscamos ao entrelaçar o samba e o animismo nos processos criativos e no estudo teórico desta pesquisa, alcançar novas perspectivas sobre estes campos de saberes tão íntimos e simultaneamente suscitar futuros caminhos e vocabulários artísticos. O ‘estado de ritmo’ como fio condutor da criação e seus processos transversais, foi aqui compreendido como um estado em trânsito entre se assumir ritmo, se submeter ao ritmo, falar com o ritmo, falar pelo ritmo, tornar-se ritmo. Para tal, especulamos e refletimos sobre alguns parâmetros elencados no curso das trajetórias artísticas anteriores, dos processos atuais e dos estudos teóricos sobre o samba e outras danças polirrítmicas de sensibilidade animista. Em “Mandinga”, ao começar a deslocar a zona polirrítmica da dança para um piso-suporte do desenho, uma ‘encruzilhada móvel’, acabei por aproximar a pesquisa de padrões rítmicos visuais e sonoros na natureza. Durante a presente pesquisa, foi observado nesta aproximação, a existência de outros parâmetros ainda desconhecidos que podem agir no ‘estado de ritmo’. Ao mesmo tempo, o caráter transdisciplinar da pesquisa onde o ‘estado de ritmo’ atravessou diferentes contextos, interações e suportes, possibilitou vivenciá-lo como estado aberto à variações e ressignificações, pois seu sentido é formado em interação ao espaço-tempo onde atua: a vivência do desenho como manifestação da zona polirrítmica, encruzilhada entre o corpomente, pedra, água e som; a performance como conversa vibratória, momento de indiscernibilidade entre ‘corpomente’, espaço e o ‘outro’, efêmero e visceral; a animação como uma dança de rastros, labirinto mobilizador da visão que segue o pensar em movimento; a criação cênica como uma folha em branco plena de possibilidades onde o ritmo sob diferentes sensibilidades animistas desenha entre diferentes linguagens e materialidades. Entre o rio e o mar, o chão e o requebrado, a fala e a escuta, o pulso e a vibração, o ritmo e o movimento, os seres interconectados por suas interações rítmicas, se tornam desenho, dança e música.

---

<sup>113</sup> Disponível em: <http://circozero.org/writing-rants/2011/04/mau-lemi-ponifasio-responds-to-peter.html>. Acessado em: outubro de 2017.

Esta pesquisa se encerra com um novo começo, uma nova curva: o esboço de um projeto que dê continuidade à questão que permeou subliminarmente todo esse estudo: a relação do ‘corpomente’ e a terra. O presente percurso indica, que se aprofundado, tal ponto pode se desdobrar em reflexões sobre a separação e interlocução entre natureza e cultura. Hoje, os desafios da era antropocena com as mudanças no macro-ambiente terrestre decorrentes da ação humana, urgem a necessidade de alternativas de pensamento. Micropolíticamente, como a arte pode ser um exercício sensível de subversão de uma concepção utilitária da terra e seus entes? Como futuro projeto, gostaria de desenvolver práticas performativas que proporcionem ‘conversas’ com diferentes seres de um grupo extremamente heterogêneo que denominamos de: árvores. Tais conversas propõem colocar a vivência sensorial no âmago do imaginário em diversos encontros durante um longo período – necessário para que os indivíduos (eu e cada árvore) se conheçam e as relações se transformem, decantando no tempo e intimidade de uma amizade e suas possíveis irradiações. Segundo o escritor e biólogo David Haskell (2012), olhar para cima em uma floresta revela a madeira como “uma conversação encarnada entre a vida vegetal, tremor de terra e guinada de vento”. Assim, neste novo começo, adotando a conversa como performance, assim como aprendi com Kaprow e nesta pesquisa – com o sentido de uma abertura à um estado sensível de trocas e comprometimento total com a ação presente – desejo continuar a tomá-la como potência de criação que pode atravessar diferentes mídias – mesmo que a criação não envolva a performance como sua expressão reconhecível. Vejo que os processos artísticos aqui estudados, originários e moldados pelo estado de ritmo, foram assim modelados por uma atitude performativa, um estado de vaivém, um estado de performance. Logo, a performance – atividade multifacetada e entendida aqui como prática transformativa e conectiva – pode ativar e fomentar o espaço tempo da criação independente da expressão final da mesma.

É neste âmbito de ambiguidades, singularidades e interconectividades, que busquei e gostaria de continuar a fomentar uma recusa às imagens que o senso comum colonial impõe aos saberes animistas, ao samba, à fala, à vida, à terra – pois é na vivência vibratória e sensorial do pré-pensamento proporcionada pelo Ritmo e no que essa vivência suscita como aprendizado de mundo, que para mim a arte restaura e compartilha seu sentido.

## Referências

- AGUESSY, Honorat. "*Visões e percepções tradicionais*". In: SOW, Alpha I et al. "*Introdução à cultura africana*". Lisboa: Edições 70, 1980. p. 95 - 136.
- ANDRADE, Renata Carvalho. "*Trilogia do Samba: Um estudo da perspectiva contemporânea da coreógrafa Andrea Jabor*". Dissertação. (Mestrado em Performance artística). Faculdade de motricidade humana. Universidade de Lisboa, 2013. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/6241>. Acessado em: novembro, 2017.
- AROM, Simha. "*African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*". Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- AROM, Simha. "*Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrythmics*". Leonardo, Cambridge: Mit Press. 1989, Vol. 22, No. 1, pp. 91-99. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/1575146?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1575146?seq=1#page_scan_tab_contents). Acessado em: maio, 2017.
- BLUME, Juliana. "*A impressionante transformação de uma simples folha de espinafre em tecido cardíaco pulsante*". Hypescience. 2017. Disponível em: <https://hypescience.com/folha-de-espinafre-e-transformada-em-tecido-cardiaco-pulsante/>. Acessado em: Abril 2017.
- BYRNE, David. "*How music Works*". Edimburgo: Canongate, 2012.
- CACCIATORE, Olga. "*Dicionário de cultos Afro-Brasileiros*". São Paulo: Forense Universitária, 1977.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "*Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio*" Mana [online], vol.2, n.2, p.115-144. ISSN 0104-9313, 1996. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1421>. Acessado em: Dezembro 2017.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "*Os involuntários da pátria*". Aula pública durante o ato Abril Indígena. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://provocadisparates.blogspot.com.br/2016/04/os-involuntarios-da-patria-eduardo.html>. Acessado em: outubro 2016.
- CCC/IPHAN - Centro Cultural Cartola/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. "*Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo*." 2007. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>. Acessado em: setembro, 2017.

CCC/IPHAN. “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”. Dossiê iphan 4. 2004. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos\\_SambaRodaReconcavoBaiano\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf). Acessado em: outubro de 2016.

DE FREITAS Lima; MORIN Edgar e NICOLESCU Basarab. “Carta da Transdisciplinaridade”. Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade. Portugal, 1994. Disponível em : [file:///Users/admin/Downloads/ANEXO\\_A\\_Carta\\_Transdisciplinaridade.pdf](file:///Users/admin/Downloads/ANEXO_A_Carta_Transdisciplinaridade.pdf). Acessado em dezembro 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. “Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia”. Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles.(1981) “Francis Bacon: A lógica da sensação”, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, 1978. Deleuze / Kant: cours Vincennes 04/04/1978 Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/57>. Acessado em novembro de 2017.

DINIZ, Flávia C. “Samba de roda em Curitiba desde a década de 1960”. In: Simpemus 5 - Simpósio de Pesquisa em Música, 2008, Curitiba: DeArtes UFPR, 2008. v. 5. p. 107-114.

DÓRIA, Gisela, “Entrelaçando Fios: possíveis eixos dramaturgicos. na Dança Contemporânea”. Art Research Journal, Brasil, v. 3, N°. 2, p. 194 – 208, jul. - dez. 2016

ELEEY, Peter. “If You Couldn’t See Me: The Drawings of Trisha Brown.” In: CARPENTER, Elizabeth. “On Performativity”. Minneapolis: Walker Art Center, 2008. Disponível em: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown>. Acessado em novembro de 2017.

FANON, Frantz. “Pour la Révolution Africaine: écrits politiques”. Paris: La Découverte, 2001

FLUSSER, Vilém. “The gesture of listening to music”. 2011. Disponível em: [https://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/web\\_media/editorial/vlusser\\_E.pdf](https://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/web_media/editorial/vlusser_E.pdf). Acessado em: novembro de 2017

FRANKE, Anselm. “Animism: Notes on an Exhibition”. E-flux jornal (online). Volume 36, Nova York, julho 2112. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/36/61258/animism-notes-on-an-exhibition/>. Acessado em: Abril 2016

GARUBA, Harry. “Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/writing African Literature, Culture and Society”. Public Culture. Durham: Duke University Press, Volume 15, N: 02, p. 261-285. 2003.

GEERTZ Clifford. *“O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa”*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

GERSHLAK J.R et al. *“Crossing kingdoms: Using decellularized plants as perfusable tissue engineering scaffolds”*. *Biomaterials*, Volume 125, p.13 - 22. Maio 2017. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0142961217300856#fig1>. Acessado em Julho, 2017.

GLOWCZEWSKI Barbara, *“Devires Totêmicos – Cosmopolítica do Sonho”*. São Paulo / Helsinki: n-1 edições, 2015.

GLOWCZEWSKI, Barbara. *“Lines and Criss-crossings”*: Hyperlinks in Australian Indigenous Narratives. *Media International Australia*, Volume 116, Nº: 1, p. 24 - 35, Agosto, 2005. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1329878X0511600105>. Acessado em: setembro 2017.

GOLD, Thomas, *“The deep, hot biosphere”*. *Proc Natl Acad Sci*. Vol. 89, p. 6045-6049, julho, 1992. Disponível em: <http://www.pnas.org/content/pnas/89/13/6045.full.pdf>. Acessado em Dezembro, 2017.

GROSZ, Elizabeth. *“Chaos. Cosmos, Territory, Architecture”*: Deleuze and the Framing of the Earth. New York: Columbia University Press, 2008.

HALL, Stuart. *“Quem precisa da identidade?”* In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *“A noção de pessoa na África negra – In: DIETERLEN, Germaine Paris: CNRS, 1981, p. 181 - 192*. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html> Acessado em Julho, 2017.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou.. *“A tradição viva”*. In.: KI-ZERBO, Joseph. *“História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África”*. São Paulo: Ática, 1982, p. 181-218.

HASKELL, David G. In *The Forest Unseen: A Year's Watch in Nature*, Ed. Viking, 2012

JECUPÉ, Kaka Werá. *“A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio”*. São Paulo: Peirópolis, 1998.

KAPROW, Allan. *“Essays on the Blurring of Art and Life”*. 1958. Editado por KELLEY, Jeff. Berkeley: University of California Press, 1993.

KAPROW, Allan *“O Legado de Jackson Pollock”* In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *“Escritos de Artistas: anos 60/70”*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 37 - 45.

KENTRIDGE, William. "An Unwilling Suspension of Disbelief". In: KOHLER, A. "Episodes: An Installation of Puppets from Seven Productions over Sixteen Years by The Handspring Puppet Company". Exhibition Catalogue, Goodman Gallery, Cidade do Cabo, 2001.

KILOMBA, Grada, "O Brasil ainda é extremamente colonial", A Tarde, janeiro, 2017. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1829494-o-brasil-ainda-e-extremamente-colonial>. Acessado em: fevereiro, 2018

KOLB, Rachel. "Sensations of Sound: On Deafness and Music". The New York Times, New York, 2017, Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/11/03/opinion/cochlear-implant-sound-music.html>. Acessado em: novembro de 2017.

KRAUSS, Rosalind. "The Rock": William Kentridge's Drawings for Projection', N°: 92, p. 3 - 35, The MIT Press, outubro 2000. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/779231?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/779231?seq=1#page_scan_tab_contents). Acessado em janeiro de 2018.

LANDES, Ruth. "A cidade das mulheres". Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967

LATOUR Bruno; FRANKE. Anselm. "Angels Without Wings - A conversation between Bruno Latour and Anselm Franke" In: FRANKE. Anselm, "Animism (Volume 1)". Antuérpia: Sternberpress; Extra City - Kunsthal Antwerpen; MHKA - Museu de Arte Contemporânea de Antuérpia, 2010.

LIGIÉRO, Zeca. "Batucar-Cantar-Dançar - desenho das performances africanas no Brasil". Revista de Estudos de Literatura, Minas Gerais, Vol. 21, No. 1, p 133 - 146, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. "A Performance Afro-Ameríndia". texto apresentado no I Encontro de Performance e Política das Américas, 2000. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/archive/text/Zeca.html>. Acessado em outubro de 2017.

LUSHETICH, Natascha. "Interdisciplinary Performance Reformatting Reality". Londres: Palgrave, 2016.

MALONE Jacqui. "Steppin' on the Blues - The Visible Rhythms of African American Dance". Illinois: University of Illinois Press, 1998.

MARTINS, Luiz Geraldo Ferrari. "A etimologia da palavra desenho (e design) na sua língua de origem e em quatro de seus provincianismos: Desenho como forma de pensamento e de conhecimento". III Fórum de Pesquisa Fau. MACKENZIE, São Paulo. 2007. Disponível em: [http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/FAU/Publicacoes/PDF\\_IIIForum\\_a/MACK\\_III\\_FORUM\\_LUIZ\\_MARTINS\\_2.pdf](http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/FAU/Publicacoes/PDF_IIIForum_a/MACK_III_FORUM_LUIZ_MARTINS_2.pdf). Acessado em: abril de 2016.

MARTINS, Suzana. “*O Corpo Divinizado no Candomblé da Bahia*”. Anais do V Congresso de Pesquisa em Artes Cênicas, ABRACE, 2008.

MARTINS, Suzana. “*Corpo em trânsito entre a ação e a divindade: Polirritmia-Policentrismo-Sentido Holístico*”. Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 4, Nº: 1, p. 22 - 30, janeiro. 2015

MBEMBE, Achille. “*Variations on the Beautiful in the Congolese World of Sounds*”. Politique africaine, Editions Karthala, Paris, Volume 4, Nº 100, pp. 69 - 91. 2005. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2005-4-page-69.htm>. Acessado em outubro de 2017.

MEHRETRU, Julie. “*Opacity = Radical Potential: An Interview with Julie Mehretu*”. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/journal/11.2/mehretu/interview.html> Acessado em novembro de 2017.

MELITOPOULOS, Angela; LAZZARATO, Maurizio. “*O animismo maquínico*”. Lugar Comum, São Paulo, Nº 33 - 34, p. 157 - 167, janeiro, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “*O olho e o espírito*”. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PARDELHA, Irene Isabel Pinto. “*Percepção e Memória Sensível em Maurice Merleau-Ponty*”. Dissertação. (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte). Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, Universidade de Lisboa. Lisboa: 2007

PONIFASIO, Lemi. “*Requiem*”. In: JACKSON Naomi; SHAPIRO-PHIM. “*Dance, Human Rights, and Social Justice: Dignity in Motion*”. Maryland: Scarecrow press, 2008.

PONIFASIO, Lemi. “*Mau: Lemi Ponifasio responds to Peter Sellars.*”, 2011. Disponível em: <http://circozero.org/writing-rants/2011/04/mau-lemi-ponifasio-responds-to-peter.html>. Acessado em outubro de 2017.

ROUGET, Gilbert. “*La musique et la transe*”. Paris: Editions Gallimard, 1990.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. “*Bailarino - Pesquisador - intérprete: processo de formação.*” Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

ROLNIK, Suely. “*Geopolítica da cafetinagem*”, 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acessado em: abril 2016.

SAUVANET, Pierre, “*L’ethnomusicologue et le philosophe: quand ils se rencontrent sur le phénomène « rythme »*”, Cahiers d’ethnomusicologie [online], Volume 10, janeiro, 2012. Disponível em: <http://ethnomusicologie.revues.org/692>. Acessado em Dezembro de 2017.

SCHNEIDER, Marius. "Acoustic Symbolism in Foreign Cultures". In: "Cosmic Music. Musical Keys to the Interpretation of Reality", Rochester: Vermont, 1989.

SENGHOR, Léopold Sédar. "Liberté 1 : Négritude et humanisme", Paris: Seuil, 1964.

SIEGERT, Nadine. "Contemporary dance from Africa as creative opposition to stereotypical images of Africanity". Buala online. Maio 2010. Disponível em : <http://www.buala.org/en/stages/contemporary-dance-from-africa-as-creative-opposition-to-stereotypical-images-of-africanity>. Acessado em Novembro 2017.

SIEVEKING, Nadine. "Animism on Stage: Tracing Anthropology's Heritage in Contemporary African Dance in Europe". In: Celebrating transgression : method and politics in anthropological studies of culture : a book in honour of Klaus Peter Köpping. p. 153 – 162. New York: Berghahn Books, 2006.

SIMAS, Luiz Antônio. "Historias Brasileiras". Online Disponível em: <http://hisbrasileiras.blogspot.com.br/>. Acessado em abril 2016.

SODRÉ, Muniz, "Samba, o dono do corpo", Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

SPRANGER, Denise. In 'Center of Attention', Taos News/Tempo Magazine, Mar. 21–27, 2002, p. 22

THOMPSON, Robert Farris. "African Art in Motion: Icon and Act" California: University of California Press, 1974.

THOMPSON, Robert Farris. "Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy." Nova York: First Vintage books, 1984.

UCHOA JUNQUEIRA FILHO, L. C. "Corpo-mente: uma fronteira móvel". São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995.

WELSH-ASANTE, Kariam. "Zimbabwe Dance Rhythmic Forces, Ancestral Voices - An Aesthetic Analysis". Trenton: África World Press, Inc, 2002.

WELSH-ASANTE, Kariam. *Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation*. In: African Cultures: Rhythms of Unity. New Haven: Greenwood, 1985.

WELSH-ASANTE, Kariam "African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry." Treton: Africa World Press, Inc. 2002.

WISNIK, José Miguel. "O som e o sentido". São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOLFE, David W. "Tales from the underground: A Natural History of subterranean life". Nova York: Perseus Running Press, 2001

ZIMMERMAN Guy. “*The Performance of Counter-Sorcery in Lemi Ponifasio’s Tempest: Without a Body*”. *Shakespeare Bulletin*, Baltimore, Volume 33, Nº: 2, p. 273 - 291, 2015. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/shb/summary/v033/33.2.zimmerman.html>. Acessado em outubro 2017.

## **Outras Referências**

MONTEIRO, Pedro Meira; WISNIK, José Miguel; NOBREGA, Antônio. “*Por que ela, agora, aqui?*” Colóquio Sincopação do Mundo – Dinâmicas da Música e da Cultura, USP. Programa encontros, Univesp TV, 2016 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUtCDV5A5h4> . Acessado em: agosto 2016.

JESSOUROUN, Theresa. “Samba”. Documentário. Kino Filmes. 2001. SAMBA. Direção Theresa Jessouroun,. “Samba”. Kino Filmes. 00:34 min (54:42 min). 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=imosNHToWvw>. Acessado em: maio 2016