



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FELIPE ANDRÉS GONZÁLEZ MURILLO

CAMINANTE BRUJO: CORPOS E TECNOVIAGENS DO ARTISTA-XAMÃ

FORTALEZA

2018

FELIPE ANDRÉS GONZÁLEZ MURILLO

CAMINANTE BRUJO: CORPOS E TECNOVIAGENS DO ARTISTA-XAMÃ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em artes. Área de concentração: arte e processo de criação.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia de Lima Caetano.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- G652c González Murillo, Felipe Andrés.
Caminante Brujo: corpos e tecnoviagens do artista-xamã / Felipe Andrés González Murillo. – 2018.
109 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Patricia Caetano de Lima.
1. Corpo. 2. Performance & Practice as research. 3. Estética Decolonial. 4. Artista-Xamã. I. Título.
CDD 700
-

FELIPE ANDRÉS GONZÁLEZ MURILLO

CAMINANTE BRUJO: CORPOS E TECNOVIAGENS DO ARTISTA-XAMÃ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em artes. Área de concentração: arte e processo de criação.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Claudia Marinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Leonardo Sebiani Serrano
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

A aquilo que faz o caminhar ser percebido, mas
não depende dos sentidos, pés ou caminhos.

AGRADECIMENTOS

Acredito que sendo esta experiência uma criação de entre múltiplos lugares e tempos, é pelo contato com as pessoas, seres, geografias e materialidades, que cada momento acontece na sua particularidade, e não bastaria no nomear, o quanto abrange o agradecer.

Primeiro, ao imenso apoio e amor da minha família: minha mãe, meu pai, irmãs e irmãos, avós e avôs, parceiros de vida, com os quais aprendi muitas bases dos fazeres extracotidianos aqui relatados, cada um a sua maneira. Nesse mesmo primeiro, meus outros irmãos e irmãs da Tribusure, companheiras e companheiros, comunidades em trânsito.

A minha orientadora Patrícia de Lima Caetano, pela sintonia e intuitos, pelas conexões microcelulares e cósmicas. A Leonardo Sebiani Serrano por uma parceria de amizade e conselho, em este e outros planos. Igualmente a Claudia Marinho Teixeira por suas guias, sinceridade e acolhimento.

Aos demais professores e colegas do mestrado em artes, que compartilharam sua arte-vida com vulnerabilidade, como formas de criar elos e resistências. Ao apoio financeiro e acadêmico da Organização dos Estados Americanos-Brasil que permitem estes encontros e desvios. Igualmente ao apoio da CAPES que permite-nos concretar projetos. Ao Centro de Estudos e Cultura Brasileiros na Costa Rica por apoiar minha formação na língua portuguesa.

Aquelas pessoas que compartilharam sua presença e afeto, e em esse estar, seus conhecimentos ancestrais e presentes, ao longo dos anos e ainda hoje, sendo: amigas, amigos, xamãs, bruxas, guerreiros, curadoras, psicólogas, professores, artistas, seres não humanos e a Natureza.

¡Todos estamos en un viaje cósmico! -
Abuelo Guerrero, durante Temazcal
prévio à *Búsqueda de la Visión*,
Turrialba, Costa Rica, 2013.

RESUMO

Esta pesquisa cartografa a emergência de corporeidades singulares em um contexto híbrido atravessado por experimentações nas artes cênicas e nas performances latino-americanas, como também, por experiências xamânicas provenientes das Américas central, do norte e do sul. A partir de relatos escolhidos de uma trajetória de oito anos como performer-pesquisador, esta pesquisa busca refletir acerca do ser-fazer decolonial e da arte como ação desterritorializante, questionando os paradigmas dominantes dos modos de viver na contemporaneidade. Tomando como eixo norteador desta pesquisa, o conhecimento-obtido-pela-experiência e a prática-como-pesquisa, apresentamos um corpus de memórias composto por diários de bordo e performances recentes, procurando compreender, por meio de um conhecimento corporificado, os processos sensíveis e intuitivos de investigação que revelam outros modos possíveis de existência. Neste contexto, reconhecemos o artista-xamã como o catalisador da pesquisa.

Palavras chave: Corpo. Performance & Practice as research. Estética Decolonial. Artista-Xamã.

ABSTRACT

This research maps the emergence of singular corporeities in a hybrid context crossed by experiments in Latin American performing arts and performances, as well as shamanic experiences from central, northern and southern America. Based on selected reports of an eight-year trajectory as a performer-researcher, this research seeks to reflect on the decolonial being-doing and art as deterritorializing action, questioning the dominant paradigms of contemporary ways of living. Taking as the guiding axis of this research, knowledge-obtained-by-experience and practice-as-research, we present a corpus of memories composed of recent logbooks and performances, trying to understand, through an embodied knowledge, the sensitive and intuitive research processes that reveal other possible modes of existence. In this context, we recognize the artist-shaman as the catalyst for research.

Keywords: Body. Performance & Practice as research. Decolonial Aesthetics. Artist-Shaman

SUMÁRIO DE IMAGENS

Figura 1 - Em transe por movimento e pela matéria fogo.....	23
Figura 2 - <i>Corpodissolução</i> para devir-árvore.....	46
Figura 3 - Representação do campo eletromagnético do coração humano na dinâmica toroidal.....	56
Figura 4 - Sairi Manco apanhando poder num exercício de coragem e confiança para voar.....	63
Figura 5 - Tribusure Companhia Cênica: Felipe González, Luisa Román, Jonathan Pereira, Daniel Cubillo.....	89
Figura 6 - <i>Dança Duna, Dança Vento, Dança Onda</i> do Laboratório Infinito e Residência Artística <i>Encontros em contratempo</i>	94
Figura 7 - Mapa do Laboratório Infinito: <i>corpos e tecnoviagens</i>	101

SUMÁRIO DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ARECAE	Atos Rituais em Estruturas Catalizadoras para Atos Extraordinarios
BMC	Body Mind Centering®
CD	<i>Corpodissolução</i>
CI	Contact Improvization.
CN	<i>Corpo Nômade</i>
CsO	Corpo sem órgãos
ECG	Electrocardiograma
GSP	Global Somatic™ Process
LAS	Laboratório de Abrigos Sensíveis
PK	Psicokinetic. Psicocinético
UNA	Universidad Nacional

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Relatos de caminhada ou Como me tornei um <i>Caminante Brujo?</i>	16
2 C O R P O D I S S O L U Ç Ã O.....	34
2.1 Início do trajeto-narrador.....	34
2.2 De onde começamos a narrar.....	36
2.3 De que corpo falamos quando falamos de <i>corpodissolução?</i>	42
2.4 Dissolução como Poder.....	50
2.4.1 <i>Relato #1 Xamanismo Intensivo</i>	50
3 C O R P O	
N Ô	
M A	
D E.....	64
3.1 Naturalizar a incerteza.....	64
3.2 Incerteza como abertura.....	65
3.3 Encontros e Divergências.....	70
3.4 Relato #2 Convocar a Viagem ou O Artista-xamã e os primeiros hibridismos.....	76
3.5 Relato #3 Sobreviver com(o) artistas ou Uma experiência de arte-vida com Tribusure Companhia Cênica.....	83
3.4 O Laboratório Infinito: Tecnoviagens / Uma proposta de Livro de artista-xamã multimídia.....	92
4 C Ó R, P Ó, F E, R Í, D O - CONCLUSÕES.....	102
REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado em artes, inicia a partir do desejo de contar histórias sobre viagens e aprendizagens que consideramos raras, já que, levando em conta a forma como foram aprendidas em cada contexto onde aconteceram, solicitaram convocar uma mudança nas próprias vias da aprendizagem e do entendimento. Solicitaram muitas outras perspectivas de mundo e de corpo. Modos de como viver esse corpo e esse mundo, como habitá-lo. Inicia também, com um desejo de comunicar e compartilhar os saberes que foram aprendidos a partir dessas histórias e viagens. A particularidade destas aprendizagens, coletadas em vários trajetos, é que elas entram no âmbito do conhecimento pela experiência: um saber por meio do fazer (um saber-fazer), que se constitui como mais um corpo possível do sujeito experimentador. Cada saber-fazer está constituído no sujeito que emerge de cada ou vários trajetos. O sujeito-trajeito e o saber-fazer são formados por traços, momentos e pedaços de tempo.

Não seria estranho, então, que as aprendizagens que constituem o corpo do sujeito como saberes-fazer venham precisamente de práticas entendidas como corporais, artes performáticas e cênicas, mas também, artes xamânicas, além de terapias somáticas e energéticas. Sendo assim, esta pesquisa questiona como fazer pesquisa a partir de um conhecimento corporalizado.

Lastimosamente, para certos paradigmas do conhecimento, esses saberes-fazer são difíceis de assimilar, principalmente porque utilizam restrições conceituais sobre o que pode ser entendido, e como entender. Como artista-pesquisador, desde muito jovem encontrei-me muitas vezes com essa dificuldade e tive que questionar o saber, buscando alguma forma de me lembrar o sentir e a experiência de estar vivo. Nesta pesquisa entendemos que o artista não se encerra em uma ou várias disciplinas artísticas. Entendemos o artista como um sujeito capaz de utilizar a sensibilidade, o estudo crítico, os sentidos e a constância como pontos de partida para constelações de chegadas, em outras palavras, o artista investiga, questiona e propõe conexões a partir de possibilidades expressivas. No caso desta pesquisa, encontramos os diálogos instigantes entre as artes e o xamanismo.

Para sublinhar isso, o artista-pesquisador, então, se entenderá como “em processos” e “em práticas decoloniais”, dentro da compreensão das Estéticas Decoloniais

(2012). Veremos mais adiante o encontro com o professor em semiótica Walter Mignolo, referindo-se a territórios de desconstrução do habitar, que desobedecem as formas dominantes da subjetivação, a percepção e a construção do conhecimento provenientes do projeto colonial na dominação do sensível. As estéticas decoloniais, oferecem tanto uma ‘atitude’ de encarar o presente, assim como uma opção de liberar a percepção e o sentir, influenciados e docilizados pelo projeto colonizador. Ao entendermos que o sentir abarca todas as esferas sociais, revela-se a insustentabilidade do projeto de vida nas sociedades atuais como a cara oculta da colonização: o controle do sensível no indivíduo, a regularização de massas e capitalização da vida e da morte. Por outro lado, nas práticas decoloniais, procuram-se e atualizam-se reexistências, outras opções de ser, estar, fazer dizer, pensar, agir, sentir, criar, etc, a partir de uma rede conceitual e prática de todas as expressões descoloniais impulsionadas pelas lutas dos primeiros sujeitos oprimidos por um estado capitalista e patriarcal, o que abre o campo à discussão e à ação decolonial.

Aqui, acompanharemos o artista-pesquisador em novos territórios limítrofes e, em consequência, acompanharemos também o movimento de reconfiguração sobre possibilidades de relação, afeto e criação. Procuraremos percebê-lo em um campo de interações múltiplas onde se dispõe ao contato com a matéria da pesquisa, revelando aspectos dessa interação. Do mesmo modo que podemos conhecer aspectos da astronomia estudando aspectos das matemáticas, também podemos reconhecer aspectos da dança estudando a anatomia e a física, ou bem, aspectos da neuro-fisiologia em práticas meditativas. Situamo-nos, assim, entre inesgotáveis combinações que abrem inesgotáveis perspectivas de cada experiência.

As experiências que tocaram o artista-pesquisador, e que aparecerão nos relatos apresentados nos capítulos, são oportunidades que surgiram para nomear as experiências vividas na construção do conhecimento. Não partimos no entanto, de um domínio específico de uma área do conhecimento, mas procuramos subverter a noção mesma de áreas, ao mostrar que cada encontro é uma experiência, é uma viagem única. O valioso são as multiplicidades e singularidades que emergem unicamente no encontro, possibilitando-nos pensar e agir a partir de outros modos possíveis. Modos que permitam mais, e não menos de nossos afetos e potências.

Seguiremos, portanto, um trajeto-sujeito-narrador em uma espiral de processos, ramificando-se e condensando-se na medida em que encontra para si um *Caminante Brujo*

que passa por diferentes geografias e conhecimentos das Américas Central, do Sul e do Norte. As narrativas desse trajeto-sujeito se apresentarão aqui por meio da materialidade das viagens do *Caminante Brujo*: experiências, diários, memórias, performances e ações feitas ao longo do tempo de narr(a)ção. Veremos como convergem as distintas histórias e experiências que partem desde o mais cotidiano, as lembranças primeiras de vida, passados, presentes, e futuros numa arqueologia do artista-xamã, ‘cartografando’ vários trajetos-sujeitos, pedaços de tempos e experiências que o formam.

O que será contado por meio dos capítulos será o modo pelo qual o nosso corpo de artista foi sendo tecido enquanto corpo-artista-xamã. Veremos que este corpo-artista-xamã é composto por várias corporeidades emergentes ao longo dos processos e da caminhada, saberes-fazer, estados, situações. Claramente, a construção dos corpos desse *Caminante Brujo* é evocada nos capítulos a seguir: o *Corpodissolução*, o *Corpo Nômade* e o *Corpo ferido*.

Gostaríamos de avisar, que o caminho-relato é variado, inquieto e rebelde. Sendo que as matérias a abordar são de natureza provocativa. Os meios convencionais de pesquisa, escrita e pensamento terão que se reconfigurar junto. Conforme veremos, precisaremos ser desobedientes diante das formas dominantes da arte e da estética, para poder pensar, sentir, conhecer e agir de outras maneiras, abrindo nosso espectro de compreensão.

Antes de apresentarmos os capítulos seguintes, se faz necessário ainda apresentar nesta Introdução um relato de caminhada por meio do qual recuperamos memórias pessoais desde a infância e os primeiros questionamentos corpóreos que levaram ao encontro com o campo da sabedoria somática, onde incluímos também o xamanismo, a bruxaria e a arte.

No segundo capítulo, o *Corpodissolução* se revelará a partir do relato de experiências provenientes de laboratórios de estudos somáticos e de ações de aprendizado intensivo com vários xamãs em diferentes regiões do Peru e da Bolívia. Discorreremos sobre as ações-conceitos que emergem entre o fazer bruxo e o fazer cênico.

No terceiro capítulo, o *Corpo Nômade* se revelará a partir das incursões que ocorreram imediatamente depois do projeto de conclusão de Licenciatura em Artes na Costa Rica, onde traçamos experiências híbridas de conhecimentos provenientes das Américas do Centro e do Sul. Apresentaremos também, o *Laboratório Infinito*, uma

proposta de livro de artista-xamã multimídia que coleta os agenciamentos performáticos realizados ao longo desta pesquisa. Estes serão compreendidos como saberes-fazeres somáticos-xamânicos, que chamaremos *Tecnoviagem*, a tecnologia das viagens.

A conclusão desta dissertação revelará finalmente o *Corpo ferido*, resumindo os questionamentos relativos aos “nossos modos outros” de estar no mundo, de pesquisar, conhecer e habitar. Assim, a partir de um saber fazer latino-americano compartilhamos nossas provocações e tentativas.

1.1 Relatos de caminhada ou Como me tornei um *Caminante Brujo*?

Na medida em que o relato caminha, traços de lembranças e de presente relativos à territórios percorridos e eventos vividos serão desdobrados aqui, e procurarão ser entendidos como pontos de contato que se ampliam entre si. Por meio deste tecer viagens que compõe esta escrita, veremos como esse caminhar-relato constitui a experiência em si mesma. Apresento-me neste caminhar-relato.

Meu nome é Felipe Andrés González Murillo. Nasci em San José, Costa Rica, em quatro de outubro de 1987, às 6h34 da manhã. Mas esse nascimento não foi simples, tendo em vista dois acontecimentos inesperados. O primeiro deles foi a ocorrência de um tremor que, ao ameaçar a segurança da equipe do hospital, fez com que a mesma abandonasse o prédio momentaneamente¹, deixando a minha mãe, que tem pânico dos tremores, amarrada a uma maca com contrações. O segundo acontecimento revelou-se quando a equipe retornou às suas funções, deparando-se com as complicações emergentes durante o trabalho de parto. Meu oxigênio era bloqueado a cada vez que tentava sair pelo canal vaginal, durante os movimentos da contração. Somente após conseguirem retirar o cordão umbilical que enroscava em torno de meu pescoço, finalmente nasci para o mundo.

Desde criança, relembro momentos em que percebia, consciente e curioso, o que podiam meus sentidos e os movimentos internos do meu corpo, assim como meus pensamentos e emoções. Lembro-me de experimentar meu interior e minha relação com o mundo de um jeito diferente das outras crianças. Sendo muito sensível perante a natureza,

¹ Tal procedimento faz parte dos protocolos de evacuação em casos de tremores e terremotos, eventos bastante corriqueiros em meu país.

olhar o movimento das árvores me chamava mais a atenção que jogar futebol durante os recreios, ou ainda, olhar o reflexo da luz nas nuvens me atraía com facilidade. Lembro também que algumas situações cotidianas simples transbordavam minhas emoções. Eu percebia algo vivo, energético, comunicativo por detrás dos objetos. Em alguns momentos, sentia-me conectado e isolado ao mesmo tempo.

Sendo adolescente, tive a oportunidade de ficar muito tempo na natureza, realizando longas caminhadas e acampando com um grupo escoteiro de minha comunidade. Através das atividades que desenvolvíamos, notava que uma crescente escuta diferenciada se afirmava no meio da conexão com a floresta e seus elementos naturais. Uma intuição surgia, e sempre que se exigia uma resistência física para passar dias por alguma situação de intempérie, lembro-me de experimentar uma espécie de agenciamento: não me sentia na natureza, mas antes, me sentia como natureza.

Mais tarde vim a compreender que as situações vividas muito cedo, desde os meus primeiros momentos de vida até a adolescência, - como por exemplo, as experiências próximas à morte no momento do parto, a sensibilidade e intuição profundas experimentadas na floresta, assim como o afloramento de uma percepção e um conhecimento a partir da experiência do silêncio no contato com a natureza - foram de fato experiências que prepararam em mim, uma disponibilidade para interagir com algo que chamarei aqui de campo do invisível. Logo percebi, que esta disponibilidade constitui também um atributo reconhecível em pessoas com tendências a se tornarem curadoras, xamãs, médiuns, e até mesmo, artistas. Percebi que o desenvolvimento desta disponibilidade passa pela constituição de um corpo. Assim, pude me defrontar com a emergência de um corpo múltiplo que é constituído por certas experiências. Experiências estas que são, em última instância, formas de conhecer e habitar o mundo.

Minha mãe, Giselle, e a mãe dela, Herminia, me introduziram à religião católica quando eu era criança. Explicaram-me que, segundo a tradição católica além de nossa dimensão física, existem outros seres mais próximos a nós, que não estão atados às nossas leis físicas, que são chamados de anjos². Ao longo do viver cotidiano, ensinaram-me (do

² an-jo (latim *angelus*, -i) *substantivo masculino* 1. Ser espiritual que se supõe habitar no céu. 2. [Figurado] Criançinha. 3. Pessoa de muita bondade. 4. Figura que representa um anjo. 5. Criança enfeitada que vai nas procissões. 6. Mulher formosa. anjo custódio • [Religião] Anjo que se supõe atribuído por Deus a cada pessoa para a proteger e para a encaminhar para o bem. = .ANJO DA GUARDA "anjo", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/anjo> [consultado em 31-01-2018].

jeito que elas compreendiam) a interagir com esses seres que aparentemente existem em outra dimensão. Enfim, este era um tema de interações cotidianas entre nós.

Minha Tia Sandra, irmã do meu pai, Mauricio, trabalha atualmente como curadora holística e transpessoal, valendo-se de muitos recursos médicos e técnicas para o bem-estar físico, mental, emocional e espiritual, além de contar com uma grande intuição. Lembro que na época da minha adolescência, ela guiou a minha mãe por meio de conversas, textos e meditações no intuito de ampliar seu interesse e capacidades em torno da exploração da percepção interna e do contato com seres angelicais. De fato minha tia realizava conversas de tipo mediúnicas³ com estes ‘seres ajudantes’ que ela reconhecia como anjos. Ela afirmava que fazia perguntas diretas e recebia respostas diretas em benefício da *bioanálise*⁴ que realizava em seus pacientes. Assim, por meio de um fazer no ‘invisível’, minha mãe começou a desenvolver mais agudeza perceptiva à campos energéticos (electromagnéticos) e emocionais do corpo, como por exemplo, a capacidade de observação das auras⁵. Desenvolveu também um processo de meditação e diálogo através de escritura intuitiva com anjos, similar à psicografia⁶, onde afirmava que a escrita era feita através dela, de forma involuntária e consensual.

Minha mãe começou a perceber, através de modelos de pensamento provenientes de outras culturas, a existência de energias nas pessoas, nos espaços e nos objetos, energias estas nomeadas pelo conhecimento tradicional chinês, como o *Chi* ou força vital. Em meio a estas novas informações, ela olhava para o espaço pessoal e coletivo buscando entender a relação entre a matéria, os objetos e os corpos. A partir de uma perspectiva energético-arquitetónica, espacial-simbólica, afetivo-coletiva, ela buscava re-arranjar a disponibilidade dos espaços por meio do uso de minerais, cores, atitudes ou objetos simbólicos em lugares chave.

³ Capacidade de médium. mé·di·um (francês *médium*) *substantivo masculino* [Ocultismo] Pessoa que se crê servir de intermediária entre os vivos e os espíritos. = MÉDIO "mediúm", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/medi%C3%BA> [consultado em 01-02-2018].

⁴ Análise de um sistema vivo, pelo geral do corpo. Na medicina alopática usa-se comumente de um laboratório que analisa amostras de tecidos e fluidos do corpo como sangue ou urina. Na medicina alternativa usam-se outros métodos para determinar o estado do paciente, como tacto, perguntas sobre o estilo de vida, entre outros.

⁵ Hálito ou emanção vibracional do corpo

⁶ psi-co-gra-far - (*psico- + grafar*) *verbo transitivo* [Espiritismo] Escrever mensagem ditada por espírito "psicografar", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [on line], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/psicografar> [consultado em 31-01-2018].

Tanto minha mãe Giselle quanto minha avó Herminia são muito sensíveis e sensitivas. Assim, durante um período de sua vida, minha mãe se disponibilizou em ampliar suas capacidades de percepção e de pesquisa do sensível entre territórios que exigiam muita atenção ao sentir e ao escutar a intuição. Lembro de ver minha mãe, em ocasiões, ficar abatida repentinamente pela energia percebida de um local, como um quarto em particular, ou, pela simples presença de uma pessoa. Elas podiam ver ou escutar certas frequências ou presenças que não eram fisicamente palpáveis para a maioria, descrevendo em algumas ocasiões as qualidades do que sentiam, como cores ou sensações físicas e emocionais. Em outras ocasiões, eram advertidas ou aconselhadas por “seres ajudantes”. Elas desenvolveram, por seu próprio estudo e a partir destes acontecimentos, modos de proteger a si e aos outros, solicitar ajuda e, até mesmo, modificar a vibração/disposição de uma pessoa ou lugar. Observando-as, de algum jeito eu fui desenvolvendo minhas próprias formas de explorar essas diferentes dimensões e singularidades energéticas. Chamava isso de bruxaria. Uma bruxaria muita das vezes cotidiana e imperceptível. No entanto, aos poucos fui intuindo que, talvez, todos nós tivéssemos essa capacidade de fazer “bruxaria”, consciente ou inconscientemente, por meio do uso de nossas capacidades corpo-mente.

No período entre sair do colégio e ingressar na universidade, seguia uma vontade de explorar essas conexões entre dimensões - a física e palpável, como também, a sutil e invisível. Entendi que era importante investigar na prática e na teoria como a mente, as emoções, e as sensações afetam meu plano físico. Intuí que mente, emoção e sensação constituem o corpo, numa mistura de músculos, cantos, ossos, risos, células, ideias, enfim, uma inter-relação de diferentes dimensões “sem separações”. Intuí também que existiriam métodos ou metodologias para uma educação que levasse em consideração o nosso corpo em seus espaços internos e externos, invisíveis e visíveis, sutis e subjetivos. Uma educação que nos permitisse desenvolver um conhecimento das muitas possibilidades de nosso corpo-mente, ou ainda melhor, corpomente, dais quais somos excluídos atualmente em nosso cotidiano, mas que culturas de milhares de anos atrás já desenvolviam, como podemos reconhecer nas filosofias Toltecas, Taoístas, Hinduístas, e Budistas. No entanto, apesar de reconhecer tais tradições, não gostaria de me restringir a um domínio religioso específico, por não acreditar que tais conhecimentos e acontecimentos pertencessem estritamente ao domínio filosófico-ideológico-religioso. Em última instância, quanto mais

me aprofundava em minhas explorações e experiências, via que tudo acontece no aqui-agora no corpo.

Progressivamente, tive processos práticos para confirmar isto, a partir do 2006, quando comecei a estudar artes cênicas na Escola de Arte Cênico da Universidade Nacional (UNA), em Heredia, Costa Rica. Como parte do processo de seleção para o ingresso no curso, precisava fazer três dias de prova. Assim, finalizando aquilo, escutei o professor Jorge Hugo Carrillo falar para nós: “Brincar, Jogar. Isto aqui é sobre isso”, e fiquei fascinado com a ideia. Os cursos da escola tinham várias vertentes: os professores de interpretação instruíam-nos sobre a arte do ator que tinha como foco o drama e tudo o que implica esse aspecto do teatro, por outro lado, tinham professores focados em aspectos sobre a pesquisa cênica e a potência do corpo, a partir de diversas propostas. Técnica Corporal era minha aula preferida. Com ela sentia muita afinidade e me chamava à atenção o surgimento de uma espécie de “sabedoria do corpo” a cada aula, um jeito de perceber em movimento ou conhecer a partir do movimento, com os sentidos amplificados pela prática ativa: era conhecer o mundo a partir da corporeidade e como corporeidade. No primeiro ano (2006), essa aula foi ministrada pelo professor Dr. Leonardo Sebiani, o qual, cinco anos mais tarde, seria meu tutor de Licenciatura (Especialização).

No segundo ano de formação, vivenciei uma aproximação ao estudo do corpo a partir de outra perspectiva, mais holística, ligada à arte-vida. A professora Ana Clara Carranza, a partir de um entendimento somático, em apropriações ao método *Body Mind Centering*®(BMC), guiou-nos por processos de reconhecimento, re-observação, e re-entendimento do corpo e da experiência corporal: ser o corpo, viver a partir do corpo. Nessa abordagem, através de uma visão integral, o corpo é psiquê, é espírito e é emoção, como podemos ver:

Body Mind Centering® (BMC) é uma metodologia que pertence à área da Educação e Terapia Somática, desenvolvida por Bonnie Baindbrinde Cohen. O BMC parte da premissa da conexão existente entre o corpo e a mente e não mais o dualismo cartesiano entre ambos. São sistemas entrelaçados que tratam de como o corpo e a mente interagem entre si. Essa percepção leva-nos a uma visão do corpo integral e conectado como forma interativa de expressão, no qual há um fluxo contínuo de informações de dentro para fora e vice-versa [...] um aspecto importante a ser mencionado é a obtenção de uma maior consciência de seu corpo e sua relação com o espaço/tempo, um ato de prolongar-se, estender-se na anatomia vivenciada. O praticante de BMC utiliza-se de elementos técnicos e princípios específicos de movimento, toque e imagem guiada para aproximar-se de cada um dos sistemas corporais. O segundo e não menos importante aspecto é o de trabalhar o foco em determinados tecidos ou áreas buscando o diálogo entre

a atenção, a intenção e a ação, propiciando um aprofundamento de seus impulsos internos e a relação com o ambiente para elaboração de movimento e não de uma repetição pré-estabelecida (PEES, 2010, pp. 158-159).

Explorávamos a matéria dos ossos, dos nervos, do ar, da fásia, das células, energia, sons, líquidos, vibração, ambientes, presença, percepção, choro, entre outros, como se pudéssemos entrar nas dimensões de cada uma. Como se esse “ato de prolongar-se, estender-se na anatomia vivenciada” (PEES, 2010, pp.159) fosse o movimento *zoom in+ zoom out-* que oferece uma auto-exploração vivida, estudar corpo no corpo. Essa informação guiou-me desde então para um desenvolvimento de linguagem sensorial, e confirmar tanto a interconexão como as autonomias encontradas em cada parte do corpo, nessa rede de relações dinâmicas da vivência do corpo.

Paralelamente, procurava outras formas de formação, assisti a aulas de artes marciais por dois anos, Tai Chi, Qui Gong e Kung Fu. Técnicas milenares no conhecimento e na manipulação da energia vital e circundante, assim como a relação entre corpo e meio que ofereciam *insights* tanto na prática teatral como na emergente pesquisa sobre a “sabedoria do corpo”.

A partir do último ano de graduação, em 2009, comecei a estudar dança contemporânea independentemente, o que me trouxe uma sensação de fluxo e jogo que não sentia com o “corpo do ator”, embora este oferecesse caminhos para a contaminação entre linguagens. Mergulhei nas técnicas de *Flying low, Passing through e Release*. Baseadas no relaxamento e entrega do corpo, em relação a um centro de gravidade sacro pélvico e uma atenção relacional. Uma disposição de ser a fonte dos deslocamentos e extensão da plasticidade do corpo. No aproveitamento da natureza esférica e circular do corpo flui-se a favor ou contra a gravidade para a posterior realização do movimento. Estas técnicas assentam-se também na observação atenta e global do espaço, que se relaciona de forma direta com a corporeidade e o movimento, levando à movimentação em espiral impulsionada pelo centro do corpo. No encontro com estas técnicas, experimentei as seguintes proposições: formas de entrar e sair do chão, saltos, quedas, rolamentos; olhar para onde vou enquanto vou; ter espaço, objetos e pessoas presentes como referências imediatas de movimento e como parte da dança; atenção no momento presente; distintas velocidades; improvisação, entre outros. O universo entrou em conexão física comigo; movimento não significava só fazer movimentos, mas perceber que outros objetos se

movem ou vibram em sua composição, e que meu corpo estava em conexão com aquilo, em inter-relação interior e exterior. Em algumas ocasiões, parecem diluir-se, diluir-nos – devido a isto, permitia duvidar da existência da “pausa”, do conceito do tempo e da memória, assim como da ideia da separação da matéria.

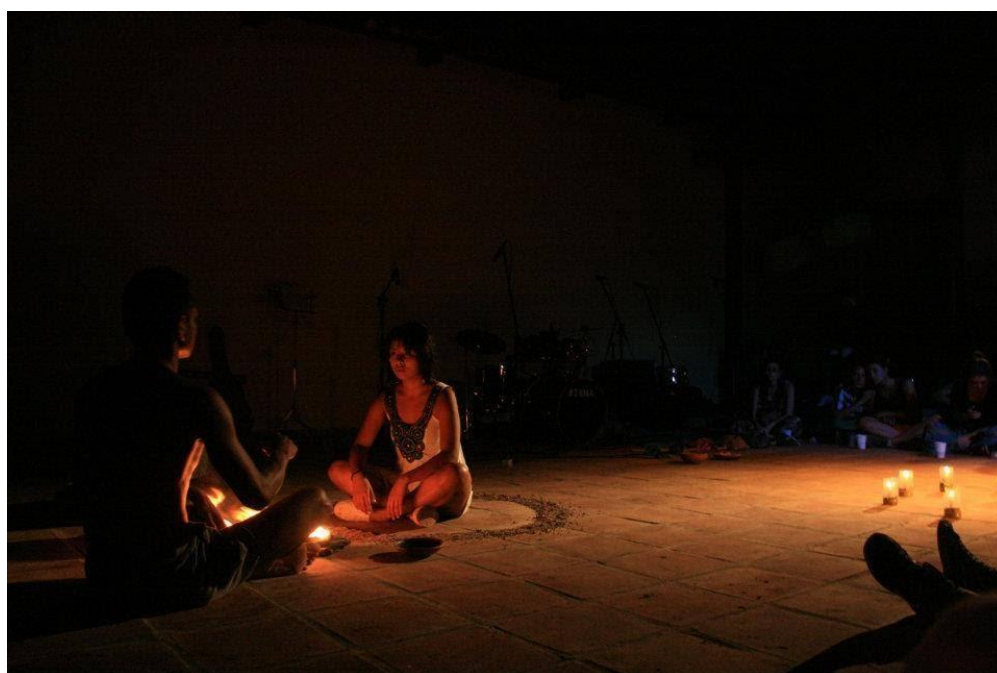
Ao concluir a graduação em teatro, iniciei em seguida, no ano de 2010, o curso de licenciatura (especialização) em artes cênicas. Aqui começou um processo investigativo e criativo como não tinha experimentado antes. Por um lado, percebia deficiências em minha produção formal de projetos em nível acadêmico. Por outro lado, percebia muita mais liberdade em relação aos cânones artísticos conhecidos até aquele momento para o processo criativo. Assim, junto a essa incessante espiral de processos, caminhadas relatos, onde o fluxo de experiências ampliava essa espiral cada vez mais, faço uma visita nesse mesmo ano ao Grupo Yuyachkani⁷ em Lima, no Peru, durante o seu primeiro Laboratório Aberto Internacional que focava sobre o treinamento do criador-intérprete e a (de)construção de processos criativos. Foi uma experiência maravilhosa e de grande aprendizado. Guardo comigo muitos materiais e perguntas que nos faziam a respeito dos processos criativos. A mais significativa naquele momento foi: Qual é o teatro de que preciso? Eles nos impulsionavam a investigar o que se quer fazer realmente, não para responder a alguém, mas, sim, para esclarecer o que, para mim, é urgente de comunicar. Qual é a arte de que preciso? O que me urge comunicar? Quais forças trago para criar?

Em 2011, desenvolvi e defendi o projeto de Licenciatura, que exigia uma produção escrita ou um diário, e um evento cênico individual. “ARECAE – *Haciendo Memoria del Autor-Interprete*” (FIGURA 1) foi uma pesquisa-performance baseada nos princípios do ator pós-dramático, abordando estados de transe como estado performático e o encontro com os participantes (público) como elemento de celebração e transformação. AR.EC.AE são siglas para Atos Rituais em Estruturas Catalisadoras para Atos Extraordinários. Os Atos Rituais referem-se a um estado cênico e expressivo (o ator pós-dramático em transe) requerido para navegar nas Estruturas Catalisadoras. Estas por sua vez, se referem a roteiros de ações e imagens que variavam a cada apresentação, e o evento

⁷ Grupo cultural reconhecido como uns dos máximos expoentes do Teatro peruano e latino-americano, com mais de 40 anos de trabalho. Partindo da crítica e pesquisadora Ileana Diéguez, “não é só um produtor de espetáculos, mas, é essencialmente, um centro de investigação das tradições culturais latino-americanas, um laboratório permanente de formação e desenvolvimento da arte do ator e das linguagens cênicas”. Yuyachkani é uma palavra quéchua que se traduz em “estou pensando, estou lembrando”. Tradução minha. Fonte: <http://www.yuyachkani.org/>

todo consistia na procura pelos Atos Extraordinários, referindo-se a um encontro único (no presente) com os participantes, valorizando a presença num estado limite. Para este processo, pesquisei e explorei parte de minha árvore genealógica por meio da Psicomagia⁸. Selecionei material pessoal e sensível que virou material cênico, movendo/dançando/provocando minha intersubjetividade no intuito de propor leituras sobre esse corpo em “estado ritual”, dentro de estruturas catalizadoras que permitiam contágios afetivos e leituras dos participantes, em novas configurações a cada noite.

Figura 1 – Em transe por movimento e pela matéria fogo durante ARECAE



Fonte: arquivo nosso (Granada, Nicaragua, 2012)

O teatro pós-dramático surge no final do século XX como reação ao pensar e ao fazer teatral sob o ‘olhar’ das vanguardas modernistas (do início do século) e movimentos

⁸ Alejandro Jodorowsky (1922) desenvolve a Psicomagia como um processo interativo de tomada de consciência, de cura e de empoderamento diante dos bloqueios, ou *bioshocks*, que se manifestam como doenças e situações não benéficas das pessoas. A Psicomagia propõe a realização de ações simbólicas que dialogam com o inconsciente e se manifestam no físico: o corpo, a memória, o espaço que habito, minhas relações etc. Estas ações simbólicas são prescritas por um Psicomago, que consegue analisar as particularidades do consultante.

pós modernos na indústria cultural. Hans Thies-Lehmann⁹, professor alemão de teoria teatral, encara um análise de expressões teatrais e performáticas europeias desse período que qualifica como experimentais, fazendo referência às origens do que seria esse teatro,

“Diante desse avanço do controle midiático, que se torna incontornável com a expansão da televisão e da informática durante as décadas de 1970 e 80, Lehman considera a possibilidade teórica de que algumas tradições teatrais fundadas na radicalização dos signos específicos do teatro (em especial a da presença compartilhada do ator) tenham encontrado um meio de se contrapor ao domínio formal da cultura midiática, rompendo com os velhos hábitos narrativos ligados ao mundo dramático. Em termos dialéticos, é como se a pressão dessa expansão midiática tivesse gerado seu contrário, ou ao menos tivesse feito com que o teatro mais experimental pudesse chegar perto de ‘uma reconciliação com sua própria existência ao virar para o exterior seu caráter de aparência, seu vazio interior’.(CARVALHO apud LEHMANN, 2010, pp. 8-9)

Ele propõe, na emergência e insurgência, novas formas de apresentar e representar, assim como novas formas de ativar e relacionar com o público. Para tanto, afasta-se do convencional – o texto, o ator, o diretor, o público, o drama – apontando outras formas de apresentar esse corpo no espaço, diante e com aqueles corpos que se apresentam como observadores participantes,

A presença do ator não é contraparte passível de objetivação, um ‘ob-jeto’, um presente, mas ‘com-presença’, no sentido de uma implicação inevitável. A experiência estética do teatro - e a presença do ator é o caso paradigmático, já que abrange todas as confusões e ambiguidades associadas ao limite do estético - é reflexão apenas num sentido secundário (...) O teatro pós dramático é *teatro da presença*. Tendo em mente o conceito de ‘presença absoluta’ de Bohrer¹⁰, reformular a presença como presença do teatro, significa sobretudo pensa-lá como processo, como verbo. Ela não pode ser objeto nem substância; não pode ser objeto de conhecimento no sentido de uma síntese realizada pela imaginação e pelo entendimento. Contentamo-nos com entender essa presença como algo *que acontece*, apropriando-nos assim de uma categoria teórico-cognitiva - e mesmo ética - para caracterizar o campo estético. (LEHMANN, 2010, pp. 237-239)

O teatro pós-dramático abre-se a outros meios de gerar material criativo e de estimular esse ‘músculo’ do acontecimento, a presença, que não sejam exclusivamente

⁹Hans Thies-Lehmann é Professor de Teoria Teatral na Universidade Johann Wolfgang Goethe de Fráncfort (Alemanha). Publicações mais sobressalentes: Teatro e mito (1991). Heiner Müller Handbuch (2004). Teatro pós dramático (1999)

¹⁰ Segundo a análise que autor faz sobre a obra de Karl H. Bohrer e a estética do terror. “Para Bohrer, aquilo que entendemos por temporalidade específica da performance - à diferença do tempo representado- é um aspecto do choque e do terror” (Lehmann, 1999, pp. 237)

dramatúrgicos ou textocentristas, ou seja, pode-se recorrer a materialidades outras como sonhos, lembranças, experiências, experimentos, viagens, acasos, entre outros. Neste panorama, o ator pós-dramático poderia, então, entrar e sair de diversas propostas cênicas, segundo sua conveniência na encenação, como exploração da experiência estética. Nessa reestruturação constante da experiência artística, o público pode optar por se desconstruir também, sendo um editor de sua própria experiência e até um pioneiro na intervenção do que parece espetacular. Caracteriza-se por uma multidimensionalidade que afeta diversos níveis de recepção.

A propósito do estado de transe como parte das experimentações de AR.EC.AE, optei pelo transe de tipo extático, por levar minha resistência física para além de um limite que fez emergir uma percepção distinta de consciência. Tal êxtase e mudança de consciência por meios de dança/esforço físico são comuns em outras expressões artísticas, e também nas expressões ritualísticas religiosas. Podemos evidenciá-las no trabalho do xamã, no trabalho dos médiuns da Umbanda, nos fiéis do Candomblé¹¹ ou em certas descrições sobre o trabalho do ator. Richard Schechner, pioneiro e estudioso no campo da performance, professor de estudos da performance na Universidade de Nova Iorque, define o transe como um

[...] amplo fenômeno complexo, incluindo o hipnótico, psicótico, epilético, alucinatório, possessão, extático e xamânico [...] Diversos métodos são utilizados para induzir o transe: entre os mais comuns são a música rítmica, especialmente batuque e canto, e na ingestão ou inalação de várias substâncias psicotrópicas. Para sair do transe pode-se envolver ações rituais ou simplesmente descansando [...]. Experiências de transes extremas não são eventos diários, mas transes ligeiros são comuns. Você pode perder a si mesmo [...] dançando, movido pela bebida, drogas e a música tipo “trance” [...]. Durante o transe, as pessoas estão tanto relaxadas como cheias de energia – uma condição claramente paradoxal (SCHECHNER, 2006, pp. 192-197)

¹¹ *Candomblé* é uma religião de origem Africana retomada no Brasil colonial, cultua os Orixás como expressão principal, sendo estes, deuses desta tradição, que invoca encontros em um terreiro e datas específicas de culto a cada Orixá. *Umbanda* é uma religião que nasceu no Brasil a inícios do século XX, produto de um sincretismo entre a religião católica e o culto aos Orixás, no seio de um encontro entre versões de descendentes de navios negreiros provenientes de várias nações. Cabe destacar que na Umbanda existem incorporações de espíritos ou entidades de escravos negros dos navios europeus, indígenas nativos exterminados durante esse mesmo período, entre outros, em um ato de ‘encarnação’ e ‘desencarnação’, enquanto que no Candomblé os Orixás, sendo divindades não ‘encarnam’ por meio de uma pessoa, mas se manifestam como energias da natureza em alguns dos fiéis. Candomblé e Umbanda segundo <http://www.girasdeumbanda.com.br/materia/210/a-umbanda.html>, <http://brasilecola.uol.com.br/religiao/candomble.htm>, <http://www.afreaka.com.br/notas/candomble-origem-significado-e-funcionamento/>. Tomado 15/02/2018

Embora assinalemos esse contexto de exploração performativa, não poderíamos falar de um conhecimento profundo sobre incorporação e desincorporação em AR.EC.AE, pois realizamos aproximações intuitivas e a pesquisa não abordava esses aspectos. O nosso interesse era interagir e performar a partir deste estado alterado, estado outro de consciência. Perguntava-mos: O que há depois dessa dança da exaustão? Que corpo emerge? Que importância tem o interagir ou performar em outros níveis de consciência? Como podemos propor ao espectador que ele vire participante ou, melhor ainda, que acompanhe, que ele venha junto? AR.EC.AE propunha que a mente e a percepção fossem re-localizadas e expandidas, “fora” do cotidiano e, nessa expansão, tanto o espaço onde se encontra o performer, como as pessoas presentes se tornam de suma importância. Eles eram a própria materialidade e energia em fluxo por transformar.

A partir desse ponto, acontece algo singular na minha experiência em relação ao domínio do sensível e no meu caminho como jovem artista e pesquisador. A pesquisa-performance ARECAE me revela duas coisas. Primeiro, nessa exploração sobre a árvore genealógica, um constructo afetivo e biológico simultaneamente coletivo e individual, mapeio e me reconecto com várias mulheres de minha família que, para minha surpresa, identifico-as como curandeiras, rezadeiras e abençoadoras¹². Estas, aos invés de me falarem a partir de alguma doutrina, revelam-me saberes enraizados em suas explorações com o extra-cotidiano, envolvendo o sentir e o corpo em cada saber-fazer. A segunda revelação se deu quando eu percebi que aquele evento deveria se chamar “autoiniciação” ou “primeira incursão solitária”, termos que conheci algum tempo depois, provenientes do mundo do xamanismo e da bruxaria. Assim, minha primeira incursão neste mundo invisível e extra-cotidiano foi a partir de um lugar híbrido entre as artes e a herança ancestral. Na medida em que não estava ligado à nenhuma doutrina religiosa ou filosófica, considero que fui marginal. Pirata nas águas do invisível. Convoquei uma viagem intersubjetiva tomando o espaço da arte como um exercício de pesquisa do sensível. Explorei um lugar ainda indefinido para mim entre a performatividade e a ancestralidade. ARECAE foi uma espécie de catalisador para uma série de eventos, intercalando experiências em âmbitos xamânicos e experiências em âmbitos cênicos/perfomáticos entre os anos 2010 e 2018, culminando posteriormente nesta pesquisa de mestrado.

¹² Termos utilizados pela sabedoria popular e que denotam pessoas com poderes de cura por meio de recursos como ervas e rezas. Em geral, são mulheres que assumem essas atividades de cura no seio de uma comunidade.

Suzanne Rivers, terapeuta do método Body-Mind Centering® e Praticante do Xamanismo Somático (*Somatic Shamanic Practitioner*), ramo dos estudos somáticos que envolve práticas xamânicas, fala sobre o tema da “iniciação”:

iniciación means to awaken something dormant within oneself and also requires commitment, discipline and work. The Q'ero tradition from the Andes recognizes initiation as an opportunity for intense personal experience, not a secretive ritual. (WILLIAMSON et al, 2014. pp. 345)¹³

Nestes oito anos (2010-2018), tive sonhos¹⁴, me encontrei com xamãs e ‘bruxos’ de distintas partes da América¹⁵, herdeiros de tradições ancestrais, que compartilharam seus conhecimentos. Conhecimentos estes que nos auxiliam a criar forças e resistências diante de nossos desafios no mundo. Paralelamente, criei juntamente ao coletivo Companhia Cênica Tribusure¹⁶ na Costa Rica um espaço de pesquisa cênica, que nos permitia desenvolver questionamentos sobre os processos criativos em artes-vida e dar asas a nossas urgências. Todas estas experiências me impulsionaram a desenvolver a presente pesquisa. Ao mesmo tempo em que as narro aqui, percebo que estas experiências evidenciam a construção de um *Caminante Brujo*¹⁷, algo que me tornei ao longo de minha caminhada entre as artes e o xamanismo. Por sua vez, a construção deste *caminante brujo* passa pela construção de um corpo-artista-xamã. No entanto, para que possamos compreender melhor o que significam estes termos - *caminante brujo* e corpo-artista-xamã - será preciso antes apresentarmos o xamanismo e a figura do Xamã.

Patrick Drouot, pesquisador e físico que percorreu de forma investigativa\teórica, como também, prática\presencial por mais de 20 anos o mundo do xamanismo, expõe sua pesquisa em *O físico, o xamã e o místico, os caminhos espirituais percorridos no brasil e no exterior* (1998). Neste livro ele perpassa por famosos autores, como Claude Lévi-Straus, Mircea Eliade e Joseph Campbell, que apresentam informação sobre o mundo xamânico abarcando diversas culturas a partir de perspectivas

¹³ *Iniciação* significa acordar algo dormente dentro de sí mesmo e também requer compromisso, disciplina e trabalho. A tradição Q'ero dos Andes reconhece a iniciação como uma oportunidade para uma intensa experiência pessoal, não um ritual secreto. (Tradução nossa.)

¹⁴ Fiz um registro curto de sonhos entre 2012-2013 e 2016, como exercícios da ampliação da consciência.

¹⁵ Xamãs e Abuelas Huicholes de México, Xamãs peruanos, Xamãs Bribris da Costa Rica.

¹⁶ Agrupação costarriquenha de pesquisa e criação cênica fundada em 2013 por Felipe González, Daniel Cubillo, Jonathan Pereira e Luiz Román.

¹⁷ Em Português, Caminhante Bruxo .

antropológicas, sociológicas, históricas e filosóficas. Drouot brevemente descreve que, na metade dos anos 50, Lévi-Strauss trouxe um novo olhar sobre a imagem do xamã, até então criticada e reconhecida como uma espécie de barbárie ou loucura. Sistemáticamente esta imagem foi deslocada nos sistemas de crenças e estilos de vida dominantes da época, transitando para os anos 70 em uma nova imagem de “criador de ordem” (DROUOT, 1998 pp. 149), curador, sábio, visionário entre outras, o que atraiu muito o interesse da psicologia transpessoal. Por sua vez Eliade, em suas extensas curiosidades antropológicas e históricas, publica o livro *O xamã e as técnicas arcaicas do êxtase* (1951), tomando como elemento instigante a figura do xamã a partir do estudo da origem das agrupações humanas até a modernidade, comparando as várias manifestações de diversas culturas. Drouot reconhece, através dessas pesquisas, que nos anos 80 tem-se uma visão mais atualizada e informada sobre o xamanismo e a função do xamã, em um crescente interesse no estudo e na prática por parte das pessoas em geral. Verifica-se então o surgimento de um “neoxamanismo” (DROUOT, 1998 pp. 148), do qual se arraiga e cita:

Os técnicos do êxtase especializam-se de fato, em um transe durante o qual seus sentidos e sua alma deixam supostamente o corpo para fazer incursões celestes ou infernais. Todos evocam uma escada, um cipó, uma corda, uma escada em espiral, uma escada de corda que religa o céu e a Terra, utilizados por eles para atingir o mundo dos espíritos (...) O xamanismo, tanto em sua forma mais primitiva quanto mais moderna, recupera o aspecto democrático da vida espiritual: as forças sutis da Natureza manifestam-se em níveis de experiências espirituais. Cada dimensão da realidade está disponível àquele que realiza o esforço de aprender as práticas da viagem e os diferentes meios de consegui-lo (DROUOT, 1998, pp. 150)

Por outro lado Suzanne River, praticante do *Xamanismo Somático (Somatic Shamanic Practitioner)*, método desenvolvido em sua escola *Green River Dance for Global Somatics* em Millineapois, Estados Unidos, desde 1982, diante das tentativas de religar-se às suas raízes nativas norte americanas, e como parte desse ressurgimento do xamanismo no mundo, cria e pesquisa a partir de sessões práticas e estudos ecléticos essa reconexão. Traz dentro de seu *corpus* de conhecimentos as definições sobre xamanismo que compartilha do psicólogo e pesquisador Stanley Krippner (1932) da seguinte forma:

shamanism can be described as a body of techniques and activities that supposedly enable its practitioners to access information that is not ordinarily attainable by members of the social group that gave them privileged status. These practitioners

use this information in attempts to meet the needs of this group and its members. (KRIPPER, 2002 apud WILLIAMSON et al, 2014, pp. 333)¹⁸

Levando em conta esta informação, poderia afirmar que o xamanismo é um conjunto de práticas, saberes e atitudes que emergem da noção de perceber-se como parte da Natureza. Um aspecto fundamental dessa noção seria os modos pelos quais o xamã se relaciona com o mundo ao seu redor e o universo, considerando a experiência de estar vivo, de ser e de estar, sabendo-se nessa particularidade de ser indivíduo e, por sua vez, vibrar como um “todo” em Unidade. O planeta terra, os habitantes e todo objeto, assim como o universo, são vistos por ele como uma entidade viva e interconectada. Aparentemente, essa habilidade de mudar de estados de consciência no “esforço de aprender as práticas da viagem” (DROUOT, 1998, pp. 150) se relaciona diretamente com suas capacidades e conhecimentos. Assim, Drouot traz para nossa atenção o fato de que,

Para o xamã, o mundo é inteiramente vivo, pessoal, sensível, destinado a ser conhecido e utilizado. Ele bebe nessa via de exploração os principais potenciais que o ajudarão a curar, e a reanimar ou trazer ao mundo profano os poderes transformadores do tempo e do espaço sagrados. Além disso, sua faculdade de gerar seus estados de consciência permite-lhe servir de ponte entre a realidade ordinária e os planos transpessoais. (DROUOT, 1997, pp. 151)

Quanto à origem da locução xamanismo, vemos como muitos concordam que a raiz da palavra xamã, vem dos povos Tungus, da Sibéria, que pode ser entendida como “aquele que vê”. Mas esse ver é na verdade um saber, ver além, ver sabendo, e nas palavras de River:

Shaman comes from Tungusic *saman* from the Siberian culture and translates as “seer”. From my understanding, when shamans speak of ‘seeing’ it is not merely with the vision but with the whole body as an eye -with a kinesthetic sensing of the energy or the essence of something (...) ‘Seeing’ is a complete “being with” experience. (WILLIAMSON et al), 2014 pp. 338)¹⁹

¹⁸ Xamanismo pode ser descrito como um corpo de técnicas e atividades que supostamente concede a seus praticantes acessar informação que não é ordinariamente acessível por membros do grupo social, que deram-lhe um status privilegiado. Estes praticantes usam a informação na tentativa de socorrer as necessidades do grupo e seus membros. (Tradução nossa.)

¹⁹ *Xamã* vem do *saman* Tungusico da cultura siberiana e se traduz como ‘vidente’. Em meu entendimento, quando os xamãs falam em ‘estar vendo’, é não somente com a visão, mas com o corpo todo como um olho - com um perceber cinestésico da energia ou da essência de algo. (Tradução nossa.)

Por sua vez, Drouot compartilha com Mircea Eliade e Joseph Campbell, na medida em que estes reconhecem que o xamanismo sempre existiu, em algum momento, ao longo de todas as civilizações, comentando inclusive sobre registros de xamanismo celta, e comparando certos conhecimentos de xamanismo tibetano e iogue. Eles recusam, portanto, em falar em uma raiz única do xamanismo, mas sim, nos mecanismos de sustentabilidade que têm feito o xamanismo continuar vigente por meio de uma compreensão ‘outra’ que implica em uma ampliação do ser e estar no mundo, um olhar extra-cotidiano da nossa natureza complexa (incluindo o ‘sobrenatural’ dentro do ‘natural’), onde o xamã seria o praticante desse olhar e o intercessor entre os mundos.

O xamanismo é revisto como uma oportunidade através da qual a natureza pode ser conhecida enquanto é experimentada. Tanto River como Drouot comentam acerca da origem do conhecimento xamânico, afirmando um conhecimento que emerge do encontro entre nossas informações individuais e coletivas através de todos os tempos. Esta dinâmica, frequentemente associada pela forma geométrica espiral, presente nas imagens da espiral de luz e da serpente tão evocadas nas experiências de medicina xamânicas, também está presente no DNA humano, aproximando a noção do espiritual como sensação física e como carga genética. Drouot afirma: “o xamanismo concentra-se na reunificação do ser e do Universo sob sua forma visível e invisível, em outros termos, sobre a experiência direta” (DROUOT, 1999 pp. 217). E River adiciona: “The essential activity of shamanism is to shift perception and transform or channel energy (...) the primary tool of shamanism is the natural body of the shaman - the shaman's bodily or somatic experiences “ (WILLIAMSON et al, 20014 pp. 335)²⁰. Esse corpo do xamã que se constrói nas experiências, é também, como River assinala, a “matrix of primordial creativity that manifest as tapestry of the self - the unity and interplay of physical soma and the spirit body”(Idem, 2014 pp. 336)²¹.

Do xamã se sabe que, graças a suas características singulares, pode ser vidente, curandeiro, sacerdote, historiador, antropólogo, artista, entre outros (o xamã-etc ?), ainda que nem todo vidente, sacerdote ou curandeiro seja xamã. Drouot categoriza três tipos de curadores com seus atributos próprios: os ervanários, os curandeiros e os xamãs. Observei que no Brasil existe o equivalente de *pajé* para xamã, e que existem outras categorizações

²⁰ A atividade essencial do xamanismo é mudar a percepção e transformar ou canalizar energia (...) A ferramenta primária do xamanismo é o corpo natural do xamã - a experiência corpórea ou somática do xamã. Tradução minha

²¹ Matriz da criatividade primordial que se manifesta como tapeçaria do eu - unidade e interação do soma físico e do corpo espiritual. Tradução nossa.

como essa para curandeiros. Em vários países da América Latina, inclusive no meu país, encontramos o termo mais aceito, *Chamán* (Xamã), com as mesmas características trazidas por estes estudiosos, ainda que na Costa Rica também encontramos o termo *Awá*²² e outras categorias. Em regiões como Bolívia e Peru, achei variações como *Taitas*, *Abuelas e Guerreros*. Sendo as primeiras duas variações, designações para outros tipos de curandeiras\xamãs. O termo *Guerrero*, era o termo utilizado quando se referiam a mim e a outros xamãs jovens durante uma viagem de conhecimentos xamânicos que realizei em 2014. *Guerreiro/Guerreira* é um estado no qual pode-se assumir a prática xamânica em relação direta com o mundo, relação que deriva tanto quanto repercute nos fazeres cotidianos, assim como nos fazeres da bruxaria. Por sua vez, nem todo *Guerreiro* é xamã.

Do conhecimento vivencial do xamanismo mexicano, encontrei também as noções de *Abuelos*, *Guerreros* e *Brujos*, muito similar às definições encontradas no Peru e na Bolívia. Mas *Brujo* (Bruxo) não encaixa exatamente na definição de xamã, seria uma outra variação, uma pessoa com conhecimentos e práticas antigas sobre os mundos visíveis e invisíveis. Intuo que sua diferença radica nos procedimentos, nas formas de abordar o xamanismo/bruxaria. O termo *Brujo* é amplamente difundido pelos documentos de registro do escritor e antropólogo Carlos Castañeda (1925-1998), que formam oito livros sobre ensinamentos de *bruxaria* que ele conheceu nas suas viagens no México, no deserto de Sinaloa, através do encontro com o índio Yaqui e bruxo Don Juan Matus. Victor Sanches, estudioso do material recopilado por Castaneda, afirma que seu livro *Os Ensinamentos de Don Carlos: Aplicações práticas dos trabalhos de Carlos Castaneda*(1997) é “a apresentação simples daquilo que, como observadores externos, poderíamos chamar de ‘bases teóricas’ do labor do bruxo.” (SANCHES, 1997, pp. 39). Bruxo como labor e bruxo como um caminho, é o que expõe Don Juan a Castaneda, a partir de muitos exemplos com experiências práticas e amplas explicações orais. Sempre há a oportunidade do autoconhecimento durante as experiências e a compreensão de que estas são uma reestruturação do estilo de vida, um compromisso de experimentar para entender, por meio de uma prática. Sánchez nos esclarece:

o ânimo do guerreiro é um dos termos centrais em toda a obra de Castaneda, constitui a atitude fundamental presente em tudo aquilo que o caminho do

²² ‘Xamã’ em língua *Bribri* segundo <http://www.usurecr.org/articulos/el-awa-o-chaman-indigena-de-costarica/> visto em 30/1/17.

conhecimento exige. Don Juan diz a Carlos que somente como guerreiro poderá sobreviver no mundo do bruxo, embora não seja indispensável ser bruxo para ser guerreiro (...) o modo do guerreiro é uma atitude; uma forma de viver constantemente o desafio de ser, que por isso mesmo não admite uma definição exata ou totalizante. (SANCHEZ, 1997 pp. 56-57)

O que constituiria então um bruxo segundo Don Juan e Carlos Castaneda? A ação consciente da liberdade total²³ pela qual o guerreiro é desafiado, assim como o conhecimento do Tonal e do Nagual. Estas últimas, constituem noções pre-colombinas sobre a totalidade da existência reconhecida na tradição Tolteca²⁴. Sánchez assinala a seguinte descrição:

o tonal, como espaço onde se movimenta o homem comum ao longo de toda a sua vida e como o computador que dá significado e sentido a tudo aquilo que se apresenta a nossa consciência, inclui tudo o que o homem é, pensa e faz; tudo aquilo em que pode pensar e do que pode falar. A razão, o pensamento e a descrição ordinária da realidade são o forte do tonal, que abrange de fato o leque do que é conhecido (...) o nahual seria tudo o que fica fora do tonal. É algo em cujo conteúdo não se pode pensar. Castaneda nos permite ver a imagem do tonal como uma ilha onde transcorre toda a vida do homem. Este nada conhece para além das margens da ilha. O nahual seria todo o espaço de insondável mistério em torno dela (...) Embora o nahual não possa ser compreendido ou verbalizado - porque entendimento e palavra correspondem ao tonal-, ele pode, porém ser testemunhado, experimentado. E esse é justamente um dos objetivos do bruxo. Ele não se importa com entender ou racionalizar a experiência do nagual, interessando-se apenas pelas possibilidades pragmáticas que este coloca ao seu alcance (Idem, pp. 49)

Como é um tópico particularmente complexo, desejamos adicionar a perspectiva de River sobre este tema:

the toltec tradition of Méxio describes the totality of self as the ‘tonal’ and the ‘nagual’. The *tonal* includes everything known in our world, everything we can talk about - our bodies feelings, concepts of the divine, etc. The *tonal* is to be respected and cared for (...) When the *tonal* reaches a state of healthy integrity, personal power increases and this allow the *nagual* to safely emerge (...) The *nagual* represents the unknowable - the mystery whose effects we can behold but

²³ Refere-se a um estado de morte corpórea e simultaneamente de retenção da consciência, estado atingível segundo os procedimentos xamanicos descritos pelo indio yaqui Don Juan. Imagem similar à ‘morte consciente’ promovida pelo budismo tibetano no livro *Bardo Todhöl* ou *O livro Tibetano dos Mortos* (1927), recopilação de uma tradição oral originada aproximadamente no século VIII d. C. pelo antropólogo estadunidense Dr. Walter Evans-Wentz (1878-1965), onde descrevem-se procedimentos para os últimos momentos de vida de um praticante Lama, tendo como fim alcançar o estado de Iluminação para o benefício de todos os seres, e que durante esse processo de transição da morte corpórea em consciência a pessoa se liberte e não retorne ao ciclo de reencarnação.

²⁴ Civilização pre-colombina localizada na grande área do México atual, expandindo sua conquista territorial desde o que seria hoje o sudoeste dos Estados Unidos até a América Central, reconhecendo um auge e declínio entre os séculos X até XII. Tolteca significa ‘mestres construtores’ em língua nahuatl.

which we can never pin down. We experience the *nagual* through inner silence and through the spirit body. Toltecs call this the ‘second attention’. The second attention opens us to another way of understanding. We see and communicates directly with energy without the limitations of particular cognitive programme. We feel and relate to the very essence of different types of beings - the essence of the tree, of bone, of another person. (WILLIAMSON et al, 2014 pp. 337)²⁵

É no encontro com estas perspectivas que eu me lembro das experiências sensíveis que experimento desde criança. Um desejo na direção das possibilidades que parecem florescer do guerreiro, do bruxo, do xamã, do viajante, especialmente quando abrem-se como possibilidades para explorar e questionar o corpo, o soma e a presença. Esta pesquisa é um plano de encontros.

Brujos, curandeiros e pessoas que exercem algum tipo de medicina não convencional têm existido nas sociedades humanas desde sua constituição. Em suas atividades de curar, eles desenvolvem uma capacidade de adentrar espaços liminares. Estes, no entanto, não se constituem como uma profissão nos moldes como conhecemos hoje, consistem muito mais em uma processualidade. Cada sociedade os tem incluído ou excluído por diversas razões, sejam elas culturais, políticas ou religiosas.

Nesta pesquisa, buscamos compreender como o xamanismo e a bruxaria podem ser usados como meios práticos de autoconhecimento e criação singular de si em um contexto de inter-relação com o fazer artístico. O Caminante Brujo explora caminhadas impossíveis a partir da imaterialidade e da ancestralidade, buscando criar uma materialidade para estas experiências, a corporificação de um saber-fazer.

²⁵ A tradição Tolteca do México descreve a totalidade do ser como o ‘tonal’ e ‘nagual’. O *tonal* inclui todo o conhecido no mundo, tudo que podemos falar sobre - nossos corpos, sentimentos, conceitos do divino, etc. O *tonal* é para ser respeitado e cuidado (...) Quando o *tonal* alcança um estado de alta integridade, o poder pessoal aumenta e isto permite ao *nagual* emergir com segurança (...). O *nagual* representa o incognoscível - o mistério cujos efeitos podemos contemplar mas que nunca podemos identificar. Experimentamos o *nagual* através do silêncio interior e através do corpo espiritual. Os Toltecas chamam isto de ‘segunda atenção’. A segunda atenção abre-nos para outra forma de entendimento. Vemos e nos comunicamos diretamente com a energia sem as limitações de algum programa cognitivo particular. sentimos e relacionamo-nos com a própria essência de diferentes tipos de seres - a essência da árvore, do osso, de outra pessoa. Tradução nossa.

2. C O R P O D I S S O L U Ç ã O

2.1. Início do trajeto-narrador

O trajeto-sujeito-narrador dos percursos desta pesquisa relatará paisagens tanto geográficas quanto experienciais, e apresentará conhecimentos e metodologias híbridas geradas pela espiral dos processos artísticos e mágicos²⁶ vividos nos últimos oito anos por este *Caminante Brujo* que vos fala. Sim, este *Caminante Brujo* e o trajeto-sujeito-narrador se confundirão ao longo desta pesquisa. O interessante neste trajeto será perceber, tanto a arte quanto a bruxaria²⁷, como campos de produção do conhecimento pautados pela experiência e pela pesquisa sensível, aquela que se dá no encontro com a materialidade do(s) mundo(s). O mundo entendido aqui como multiplicidade e como complexidade plural. Não haveria um só mundo, mas muitos mundos possíveis. Portanto, assumimos a experiência como promotora/produtora de um conhecimento necessariamente envolvido com a vida, mais precisamente, com uma certa estilística do viver. Acreditamos que para poder conhecer o mundo a partir de uma perspectiva sensível, precisamos experimentar um outro modo de conhecer, além do conhecimento científico convencional e dos paradigmas dominantes. Acreditamos também que precisamos experimentar, criar e conhecer um outro conceito de corpo que não esteja pautado pelo Eu-indivíduo separado de suas paisagens. Conhecer o mundo a partir da experimentação de uma outra noção de consciência que esteja alinhada com o corpo. Um corpomente relacional e expandido com o mundo.

Estas questões acerca do conhecer e do corpo nascem de um desconforto frente ao modo de organização de nossa cotidianidade globalizada que impõe cada vez mais protocolos de “como habitar” o mundo a partir de uma experiência corporal restrita, pasteurizada e massificada. Neste cenário, observamos as formas de controle impulsionadas

²⁶ Aproprio-me do comentário de uma pesquisadora e praticante do *Xamanismo Somático* Suzanne River, quem nos acompanhará ao longo do texto. Segundo ela “Magia refere-se à arte da mudança da consciência a vontade”. (WILLIAMSON et al, 2014, p. 330)

²⁷ Bruxaria é entendida aqui como um conjunto de práticas que não pertencem a nenhum grupo de humanos em particular, e sim como conhecimento coletivo. Precisamente o antropólogo e psicólogo comportamental Nicholaj de Mattos Frisvold, na sua pesquisa de *Artes da noite: a história da prática da bruxaria* fala que “o que chamamos de bruxaria é um apanhado de ações não relacionadas a qualquer culto ou religião em particular. É simplesmente da nossa herança como seres humanos que estamos falando. (FRISVOLD, 2010, p. 9). Devido a isto, proponho estabelecer uma comparação sobre a experiência em artes, como ações e práticas que pertencem e são inerentes aos seres humanos, assim como são as experiências nos âmbitos esotéricos ou, melhor dito, de conhecimento popular ancestral.

pelas biopolíticas²⁸ atuais. Paralelamente aos usos dos corpos, nos inquietamos com a incessante categorização do conhecimento e de sua transmissão em uma dinâmica binária e separatista, como podemos reconhecer nos binômios pensar/sentir, real/simbólico, arte/ciência, além das demais separações do pensamento que marginalizam os *modus vivendi* de sujeitos e comunidades que se sustentam em paradigmas e perspectivas outras, muitas das vezes ancestrais.

No entanto, também reconhecemos neste cenário atual, a emergência de políticas que tomam em conta a Natureza e a dimensão do afetivo no mesmo nível de importância que o resto da cultura e a economia, onde tais elementos viram intrínsecos, propostas que emanam uma aura de empatia para com comunidades que, ainda hoje, vivem baseadas em culturas ancestrais. É o caso do Estado Plurinacional da Bolívia, como também, certas propostas da República do Equador, que se baseiam no conceito de “*Vivir bien – Un buen vivir*” (Viver bem – Um bem viver)²⁹ com a Terra, entre si e para si. A Terra é reconhecida pelos povos ancestrais da América do Sul e Central como Pachamama. Na perspectiva destes povos, Pachamama constitui um ser do qual nós somos parte, e por quem devemos assumir uma responsabilidade, convocando a sociedade a um viver consciente e implicado.

²⁸ O conceito de Biopolítica foi trazido primeiramente pelo filósofo e historiador francês Michel Foucault (1926-1984) por meio de seu extenso estudo antropológico e de crítica social sobre as políticas da sexualidade e do corpo como elementos a serem estudados e explorados como campos diferenciados do entendimento médico vigente, abarcando-o partir do século XVIII até o século XX. “As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação – durante a época clássica, desta grande tecnologia de duas faces – anatômica e biológica, individualizante e especificamente, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida – caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima para baixo” (FOUCAULT 1980, pp. 131)

²⁹ Segundo o Estado Plurinacional da Bolívia e as entidades territoriais autônomas, dentro da *Ley Marco de la Madre Tierra y Desarrollo Integral para Vivir Bien*, o “viver bem” é definido como: “*El Vivir Bien (Sumaj Kamaña, Sumaj Kausay, Yaiko Kavi Päve). Es el horizonte civilizatorio y cultural alternativo al capitalismo y a la modernidad que nace en las cosmovisiones de las naciones y pueblos indígenas originarios campesinos, y las comunidades interculturales y afrobolivianas, y es concebido en el contexto de la interculturalidad. Se alcanza de forma colectiva, complementaria y solidaria integrando en su realización práctica, entre otras dimensiones, las sociales, las culturales, las políticas, las económicas, las ecológicas, y las afectivas, para permitir el encuentro armonioso entre el conjunto de seres, componentes y recursos de la Madre Tierra. Significa vivir en complementariedad, en armonía y equilibrio con la Madre Tierra y las sociedades, en equidad y solidaridad y eliminando las desigualdades y los mecanismos de dominación. Es Vivir Bien entre nosotros, Vivir Bien con lo que nos rodea y Vivir Bien consigo mismo.*” Trecho tomado de <http://plataformacelac.org/ley/59> Acesso em 29 nov. 2017.

Assim, diante do panorama do capitalismo contemporâneo, que (aparentemente mundial e integrado) busca desacreditar e desarticular fazeres e viveres tradicionais e ancestrais, afinamos o nosso saber-fazer artístico-xamânico com este tipo de políticas do *Vivir bien* - sobretudo tendo em vista os últimos acontecimentos climáticos e políticos. Nesta relação de afinidade, buscamos por meio da pesquisa, dar abertura aos gestos e ações singulares, não programados, que promovem a experiência de uma reconfiguração de si e da realidade ao redor. Gestos e ações que permitem a empatia para com outros modos de existir, como uma forma de resistência ao cotidiano dominante. A resistência como geradora de uma re-existência, impulsionadora de novas formas de habitar o mundo.

Conforme veremos, o *corpodissolução* que continua as narrativas deste trajeto-sujeito, diz respeito também à dissolução de uma certa hegemonia de civilização: a hegemonia da civilização moderna. Ele é um exercício de dissolução de um *status quo* que se constrói necessariamente a partir da construção de corpos: corpos dóceis, corpos normatizados, corpos massificados, corpos homogêneos e autômatos, corpos alienados. O *corpodissolução* dissolve na medida em que reativa a sua potência de invenção, e vice-versa.

2.2 De onde começamos a narrar

Ao reconhecermos a arte como campo de produção do conhecimento, afirmamos o conhecimento como campo de ação criadora e o domínio do pensamento como criação. Esta perspectiva da produção do conhecimento implica em um outro modo de fazer pesquisa, no qual as experiências sensíveis tornam-se conhecimento corporificado. O saber não é somente cognitivo-racional. É um saber que se constrói no tempo da experimentação, um tempo que se dilata no/com o corpo.

A presente pesquisa está apoiada nas, assim chamadas, metodologias de “pesquisas guiadas-pela-prática”. Tais metodologias emergentes no campo acadêmico, diferenciam-se das metodologias científicas convencionais. Referimo-nos a abordagens outras, descritas no “Manifesto pela Pesquisa Performativa”, do pesquisador e professor australiano Brad Hasseman (2015). Neste manifesto, Hasseman relata como o paradigma da pesquisa performativa abre um caminho de produção do conhecimento que se distingue do

paradigma quantitativo e qualitativo. Ele explica que a pesquisa quantitativa registra e expressa dados mensuráveis em algum formato de tabelas ou gráfico. Já a pesquisa qualitativa, registra dados não numéricos, expressando em palavras, dados de investigações no campo social e enfatizando resultados escritos. Segundo o autor, nenhuma das duas metodologias consegue abordar outros tipos de dados que surgem em certas práticas humanas repletas de subjetividade, incerteza e ambiguidade. Haveria, portanto, objetos de pesquisa mais móveis e inapreensíveis, que também poderiam vir a ser considerados no domínio da produção do conhecimento.

Segundo Hasseman, o paradigma da pesquisa performativa nasceu da urgência de artistas-pesquisadores que, em suas investigações, lidam com realidades não quantificáveis, como também, não comunicáveis em sua totalidade por meio das palavras. Assim, essa nova estratégia de pesquisa pode ser encontrada com diferentes denominações: “performance como pesquisa”, “pesquisa através da prática”, “prática como pesquisa” ou “pesquisa guiada-pela-prática”. São denominações para o mesmo modo de pesquisar, que utiliza a prática e a experiência como pontos de partida, e, a partir daí, reinventam “novas” estratégias, valendo-se das já conhecidas, adaptando-as a cada caso. Aqui, a pesquisa apresenta-se como um multimétodo guiado-pela-prática que se “expressa em dados não numéricos, em forma de dados simbólicos diferentes de palavras de um texto discursivo. Esses incluem formas materiais de prática, de imagens fixas e em movimento, de música e do som, de ação ao vivo e código digital” (HASSEMAN, 2015, p. 47). A pesquisa guiada-pela-prática não parte necessariamente de um problema. Nela, o pesquisador performativo pode partir de uma vontade de pesquisa, perceber o impulso e seguir sua trajetória, reivindicando o desejo e a intuição como vias que instigam o conhecimento.

Este tipo de pesquisa caracterizada pela fluidez e mobilidade da experiência, são para nós, notoriamente mais “vivas”, e nos interessam aqui. Neste contexto de pesquisas guiadas-pela-prática, encontramos a Metodologia de Pesquisa Somático-Performativa desenvolvida pela pesquisadora, artista e professora, Ciane Fernandes, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal da Bahia.

[...] a Pesquisa Somático-Performativa é determinada pela prática somática, mesmo que seus conteúdos não se relacionem diretamente à educação somática, à performance, ou não incluam encenação prática. O importante é que a maneira de aprender, pesquisar, estudar etc. seja somático-performativa, ou seja, baseada na e organizada pela experiência prática criativa de *somas* em inter-relação integrada. Sentidos e conexões são criados a partir da experiência em todas as fases do

aprendizado e pesquisa. Portanto, coleta, registro, exploração, análise, observação e discussão de dados, bem como leitura e escrita, são processos dinâmicos realizados através da exploração prática de corpo inteiro. (FERNANDES, 2015, pp. 86-87)

A Pesquisa-Somático-Performativa, que toma as ações investigativas a partir de um lugar absolutamente experiencial, nos ofereceu uma chave para criar um modo singular de acompanhamento processual de nossa investigação, integrando o corpo vivido como um catalizador das materialidades que emergiam ao longo deste processo.

Desejamos deixar claro que o saber-fazer entre a pesquisa e as artes desenvolvido aqui constitui uma “construção-em-resistência” diante das tendências hegemônicas do conhecimento. Tendo em vista que muitas pesquisas em artes ainda se constroem em uma relação de dependência ao conhecimento científico legitimado, usando esse mesmo conhecimento como base de sustentação, reconhecemos e apontamos a fragilidade de nossa educação ocidental.

As artes tendem a ser percebidas como algo intangível, incompreensível, decorativo ou demonstrativo. Mas quando nos aproximamos do *soma*, quer dizer, o corpo vivido, nos implicamos numa rede dinâmica de constante troca que constitui o vivo³⁰. A partir deste lugar, a presente pesquisa se transformou em um campo igualmente dinâmico, vivo e complexo, transformando os modos da escrita e da produção de seus dados. Assim, começamos a nos aproximar dos documentos de processo e da elaboração do pensamento e da escrita como uma produção viva, sem referência a modelos externos. A complexidade do corpo vivido se tornou o ponto instigante desta pesquisa, que passou a emergir de dentro para fora e vice-versa, de forma imprevisível.

Mas, a que nos referimos quando falamos em produção viva? Aqui, o conceito de *Autopoiesis* dos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, poderia nos ajudar. Segundo eles,

³⁰ Segundo Humberto Maturana e Francisco Varela, ambos doutores em biologia, professores e pensadores, coautores do livro “*De Maquinas y Seres Vivos. Autopoiesis: La organización de lo Vivo*” (2004) determinam que: “Um ser vivo acontece e consiste na dinâmica da realização de uma rede de transformações e produções moleculares, de modo que todas as moléculas produzidas e transformadas na operação dessa rede fazem parte da rede para que, com suas interações: a) gerar a rede de produções e transformações que os produziram ou transformaram; b) dão origem às bordas e à extensão da rede como parte de sua operação em rede, de modo que ela seja dinamicamente fechada em si mesma, formando uma entidade molecular discreta que surge separadamente do meio molecular que a contém por sua própria operação molecular; e c) eles configuram um fluxo de moléculas que, quando incorporadas na dinâmica da rede, são partes ou componentes dela, e quando param de participar da dinâmica da rede, deixam de ser componentes e se tornam parte do meio.” (MATURANA; VARELA 2004, p 14-15). (Tradução nossa.)

el ser vivo no es un conjunto de moléculas sino que una dinámica molecular, un proceso que sucede como unidad discreta y singular como resultado del operar, y en el operar de las distintas clases de moléculas que lo componen, en un entre juego de interacciones y relaciones de vecindad que lo especifican y realizan como una red cerrada de cambios y síntesis moleculares que producen las mismas clases de moléculas que lo constituye, configurando una dinámica que al mismo tiempo especifica en cada instante sus bordes e su extensión. Es esta red de producciones de componentes, que resulta cerrada sobre sí misma porque los componentes que produce lo constituyen al generar las mismas dinámicas de producciones que los produjo, y al determinar su extensión como un ente circunscrito através del cual tiene un flujo contínuo de elementos que hacen y dejan de hacer componentes segun participan o dejan de participar en esa red, en lo que este libro llamamos de autopoiesis (...) un ser vivo es de hecho un sistema autopoietico molecular. (MATURANA; VARELA, 2004, p. 15)³¹

Os pesquisadores defendem a composição molecular como determinante do que é um ser vivo. Eles revelam, desse modo, que dentro desses sistemas podem ter outros domínios autopoieticos, tanto de primeira ordem, como por exemplo, as células de um órgão dentro de um organismo vivo, quanto de segunda ordem, ou seja, nós mesmos como sistemas autopoieticos, como conjunto do dinamismo celular. Por sua vez, existem organizações de seres vivos de terceira ordem que não necessariamente são moleculares, nem autopoieticas em si, como as agrupações de animais (cada animal é autopoietico mas não o seria a nomeação do conjunto a ‘manada’, o ‘cardume’, etc.) ou sistemas sociais (cultura pode ser autopoietica, mas não é um ser vivo). Segundo eles, seriam

sistemas autopoieticos no moleculares, esto es que existen en tanto unidades compuestas en un dominio no molecular porque tienen otro tipo de componentes, son sistemas autopoieticos de otra clase, que comparten con los seres vivos, seres autopoieticos (...) pero que al existir en otro dominio tienen otras características que los hacen completamente diferentes. (MATURANA e VARELA, 2004, p 15)³²

³¹ O ser vivo não é um conjunto de moléculas, mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como uma unidade discreta e singular como resultado da operação e da operação dos diferentes tipos de moléculas que a compõem, em um jogo de interações e relações de vizinhança que o especificam e percebem como uma rede fechada de mudanças e sínteses moleculares que produzem as mesmas classes de moléculas que o constituem, configurando uma dinâmica que, ao mesmo tempo, especifica suas bordas e sua extensão. É essa rede de produções de componentes, que está fechada em si mesmo porque os componentes que produzem o constituem gerando a mesma dinâmica de produção que os produziu e determinando sua extensão como uma entidade circunscrita através da qual ele tem um fluxo contínuo de elementos que fazem e deixam de fazer componentes à medida que eles participam ou param de participar dessa rede, no que este livro chama de autopoiese (...) um ser vivo é, de fato, um sistema autopoietico molecular. (Tradução nossa)

³² Sistemas de autopoieticos não-moleculares, isto é, eles existem como unidades compostas em um domínio não molecular porque possuem outros tipos de componentes, são sistemas autopoieticos de outro tipo, que compartilham com seres vivos, seres autopoieticos (...), mas que ao existirem em outro domínio eles têm outras características que os tornam completamente diferentes. (Tradução nossa.)

Assim, a presente pesquisa se faz dentro de uma rede de complexidades que se inicia no domínio somático: o corpo do performer como um sistema autopoietico molecular. Este, por sua vez, está dentro de um sistema autopoietico não molecular: a nossa pesquisa somático-performativa, que está “baseada na e organizada pela experiência prática criativa de somas em inter-relação integrada” (FERNANDES, 2015 pp. 86-87) e, por sua vez, pode dar conta do “fluxo contínuo de elementos que fazem e deixam de fazer componentes à medida que eles participam ou param de participar dessa rede”. (MATURANA; VARELA, 2004 pp. 15) Em sua própria lógica dinâmica e relacional, a pesquisa em artes, transita e dialoga tanto com sistemas autopoieticos moleculares como não moleculares.

Em conexão com esta perspectiva, no livro “*Dance, Somatics & Spiritualities*”, que reúne uma série de artigos sobre os diálogos possíveis entre dança, práticas somáticas e espiritualidade, encontramos uma entrevista de Kathleen Melin realizada a Suzanne River, praticante do Xamanismo Somático e do *Global Somatics™ Process (GSP)*³³. Segundo ela,

GSP and shamanism function as open-ended systems of inquiry into the nature of reality and the evolution of conscious perception (...) Shamanism and GSP are acts of embodying the natural body that lead to enhanced perception in molding the world around us. (RIVER apud WILLIAMSON et al, 2014, p. 331)³⁴

Aqui a autora apresenta um exemplo de hibridização entre práticas antigas e práticas atuais, como metodologias sobre a exploração da percepção, no domínio do sensível. Estas são propositoras de uma ampliação da percepção. Por meio desta ampliação, podemos conhecer o mundo a partir do corpo, como corpo e “além” do corpo. Mais adiante, River nos fala sobre como uma praticante do xamanismo somático percebe e experimenta seu corpo.

³³ Segundo River, “GSP é uma modalidade corporizada que tece o soma físico e o corpo de energia sutil (...) serve como uma abordagem xamânica contemporânea (...) Educamos diretamente o corpo para que funcione como o corpo do xamã. A ferramenta principal do xamanismo é o *corpo natural* do xamã - a experiência corporal ou somática do xamã”. (RIVER apud WILLIAMSON et al, 2014, p. 329-331).

³⁴ O GSP e o xamanismo funcionam como sistemas abertos de investigação sobre a natureza da realidade e a evolução da percepção consciente (...) O xamanismo e o GSP são atos de encarnar o corpo natural que leva à percepção aumentada na moldagem do mundo que nos rodeia. (Tradução nossa)

The primary tool of shamanism is the *natural body* of the shaman - the shaman's bodily or somatic experience (...) A shaman experiences her body as a confluence of energy fields. She willingly uses her body as a highly sensitized conduit for energy. The body acts like a high-powered radio capable of receiving and transmitting frequencies by turning in to different channels. Through my body, I access alternative states of consciousness. My somatic attention moves between internal and external foci while I maintain awareness of human relations and the natural world. I am able to recall what happened through enhanced perception. (RIVER apud WILLIAMSON et al, 2014, p. 331-335)³⁵

Em suas práticas e treinamentos, River atua como facilitadora para que outras pessoas explorem estes caminhos de conhecimento de dentro-para-fora, através do movimento físico e do movimento da atenção. A entrada em estados outros de consciência têm como objetivo reconectar com a energia pessoal, experimentada no e como corpo, através da experiência somática, no intuito de realizar uma reconfiguração da realidade. Estas explorações que conectam os espaços internos e externos são experimentadas tanto pelos xamãs, que têm seus próprios objetivos de acordo com seus contextos, quanto por educadores somáticos. Um exemplo disso é a criadora da abordagem somática Body Mind Centering (BMC), Bonnie Bainbridge Cohen, que afirma buscar, entre outras coisas, “trabalhar o foco em determinados tecidos ou áreas buscando o diálogo entre a atenção, a intenção e a ação, propiciando um aprofundamento de seus impulsos internos e a relação com o ambiente para elaboração de movimento e não repetição” (PEES, 2010, pp. 159).

Observando a partir da posição de quem já experimentou bastante tanto as práticas somáticas quanto as práticas xamânicas, um objetivo em comum seria o de corporalizar, *embodying*. River define, “Embodying means to fully inhabit or live in the body. It involves learning from direct experience and being able to own or use again what I have learned - to literally have it ‘in my body’”(RIVER apud WILLIAMSON et al, 2014, p. 335)³⁶. Ao nosso ver, ao encontrarmos caminhos para viver e habitar na totalidade do corpo, deconstruímos a nossa percepção habitual sobre o mundo, encontramos uma oportunidade para reconfigurar o corpo e o viver.

³⁵ A principal ferramenta do xamanismo é o corpo natural do xamã - a experiência corporal ou somática do xamã (...) Um xamã experimenta seu corpo como uma confluência de campos de energia. Ela usa seu corpo de boa vontade como um canal altamente sensibilizado para a energia. O corpo funciona como um rádio de alta potência capaz de receber e transmitir frequências, girando para diferentes canais. Através do meu corpo, eu acesso a estados alternados de consciência. Minha atenção somática se move entre focos internos e externos, enquanto mantenho a consciência das relações humanas e do mundo natural. Eu sou capaz de recordar o que aconteceu através da percepção aumentada.(Tradução nossa).

³⁶ *Embodying* significa habitar ou viver completamente no corpo. Isso envolve aprender com a experiência direta e ser capaz de possuir ou usar novamente o que eu aprendi - para literalmente ter "no meu corpo" (Tradução nossa). *Embodying* também é corporalizar, incorporar, encarnar, incluir.

Do mesmo modo que River, acreditamos que estas experiências e modalidades de conhecimento híbrido são caminhos abertos de investigação sobre as possibilidades de interação com a realidade, entendida aqui em múltiplos planos e tempos. O corpo é tomado como lugar de encruzilhada e desvio por meio do qual podemos interagir com a matéria molecular e não molecular, permitindo nos reposicionarmos no mundo mediante outros modos de enxergar, sentir e ser. Assim, encontramos aqui, no diálogo híbrido entre a educação somática, as artes cênicas e o xamanismo, pistas para a compreensão do *Corpodissolução*.

2.3 De que corpo falamos quando falamos em *Corpodissolução*?

Sabemos da existência de diversas práticas híbridas que vem sendo desenvolvidas há algum tempo, como é o caso do *Movimento Autêntico* (entre a prática somática, a cênica e a terapia), abordagem criada pela norte americana Mary Whitehouse; a *Danza Terapia* (entre a dança e a terapia) impulsionada pela argentina Maria Fux; a *Psicomagia* (entre as práticas performativas, terapias transpessoais e o Psicodrama), criada pelo chileno Alejandro Jodorowsky; além das já citadas *Global Somatic Process* e *Shamanic Somatic Practitioner* (entre as práticas somática e xamânica), criada por Suzane River. Estas práticas híbridas nos inspiram a olhar para o nosso processo e investigar a emergência deste corpo múltiplo, denominado nesta pesquisa como o corpo-artista-xamã. Portanto, é a partir do percurso híbrido e complexo deste *Caminante Brujo* que reconhecemos a construção desse corpo.

Os conhecimentos corporalizados das práticas e estudos que encontramos ao longo da caminhada até aqui, parecem destacar alguns pontos em comum. Em experiências vividas, observamos que as práticas relacionadas com os estudos somáticos procuram, de modo geral, uma ampliação do conhecimento de si, por meio da focalização da atenção nos espaços internos e tecidos do corpo, e na exploração destes espaços e tecidos em movimento. Assim, os estudos somáticos tornam consciente uma parte do corpo que antes estava adormecida para a percepção, e esta parte entra em uma dinâmica de interação que permite a integração com o todo (espaços internos do corpo formando um todo relacional com o meio ambiente ao redor). O soma vai se integrando, o corpo vivido vai entrando num

processo de se perceber e funcionar em uma contínua troca e equilíbrio em estado de atenção desperto.

A comunicação intersistêmica, por exemplo, entre órgãos e emoções, bloqueios físicos e crenças mentais, alimentação e reações bioquímicas, intuição e circunstâncias emergentes, entre outras, aumenta. Nessa ampliação perceptual, observamos que o corpo, no viver cotidiano, entra em dinâmicas de padronização do comportamento e do movimento. Damo-nos conta de nossa (des/in)formação do corpo, do conhecimento de si e do ambiente ao redor. Poderíamos dizer que o objetivo das práticas somáticas é disponibilizar ferramentas para despadronejar um corpo demasiadamente padronizado em condicionamentos e hábitos senso-perceptivo-motores alienantes, abrindo-o para recuperar seu estado e mobilidades autênticas. Neste processo percebemo-nos fragmentados e integrados ao mesmo tempo, a mutabilidade constante faz parte da estabilidade. Assim, percebemos que somos parte de uma rede de interações múltiplas. Tornamo-nos, em nosso olhar, em esse dinamismo celular *caminhante* capaz de re-criar-se na interação com outras redes e sistemas em uma série de domínios (físico, emocional, subjetivo, espiritual, entre outros). Nesse paradigma de repadronização processual que propõem as práticas somáticas, na medida em que exploramos o exercício da integração, podemos experimentar também uma espécie de momentânea dissolução do sentido de si. Acreditamos que é justamente nessa experimentação da dissolução de si que damos um passo às possibilidades do corpo de curar a si mesmo. Chamaria esse processo de *Conscious-Enhanced Embodied Awareness* ou Ampliação da Atenção da Consciência Corporalizada.

Por outro lado, quando falamos sobre a noção de medicina dentro das práticas xamânicas, falamos também dessa ampliação da percepção. Na cerimônia-medicina de *Temazcal*³⁷, por exemplo, a exigência de relaxamento e atenção é alta, diante das altas temperaturas que podem provocar o efeito da sauna. Num espaço reduzido e de obscuridade total, os participantes permanecem com os olhos abertos, junto a outras pessoas, o que permite a entrada em uma atenção ampliada sem um foco único. A expansão da percepção de si, neste ambiente criado ritualmente, ao mesmo tempo provoca uma sensação de perder-

³⁷ Ritual de medicina da tradição Tolteca e Azteca, que consiste na elaboração de uma oca com materiais naturais. Nesta edificação circular com chão de terra tem um buraco circular menor no centro, preenchido por pedras quentes onde se colocam também água, resina, incenso, e certas plantas, criando um efeito de sauna medicinal. Os participantes sentados em círculos concêntricos respiram na escuridão, realizando cânticos e permitindo a saída de impurezas. A experiência realizada na escuridão, com altas doses de oxigênio e vapor faz com que os participantes entrem numa percepção extracotidiana do corpo.

se ou dissolver-se no ambiente. Uma metodologia de ampliação da consciência em experiência direta do corpo por ‘meios externos’, mesmo que de forma voluntária.

Podemos lembrar aqui de outras medicinas xamânicas como as Plantas de Poder, também chamadas de plantas sagradas ou visionárias por suas propriedades enteógenas³⁸ e de purgação (vômito e excreção). Passei alguns anos trabalhando com elas. Observando e coletando as minhas experiências e as de vários participantes, podemos dizer que, em geral, experimentamos uma sensação de fragmentação, como uma sensação de morte. No entanto, não se trata aqui de uma morte real e final, mas a sensação da morte de nossa dimensão individual. É a morte do Eu-indivíduo. Nessa morte, percebemos uma unificação com o todo, o coletivo. Percebemos, portanto, uma fragmentação-dissolução-unificação simultânea, o que proporciona um alto nível de empatia para com o outro e a totalidade do universo. Ampliação da consciência individual para uma esfera global e além.

Outra experiência importante na compreensão do *corpodissolução* seria aquela que emerge nas práticas de improvisação e movimento (incluindo a exploração da sonoridade e da voz), e a própria prática da encenação no âmbito cênico. Estas práticas sempre trazem uma condição de maior liberdade diante dos bloqueios corporais e mentais, como por exemplo, o auto-julgamento. Gradualmente abre-se, por meio das práticas, uma compreensão a partir do corpo, uma predisposição perceptiva que promove um saber intuitivo. Entramos em uma temporalidade outra e em um fluxo de conexão com o espaço e os outros, numa dissolução do ‘si mesmo individual’ no ambiente. Percebemo-nos “passageiros” e não controladores do que acontece – tornamo-nos co-criadores de um corpo em constante movimento. Movimento, improvisação, fluxo: seria a consciência corporificada ampliando-se?

O ponto vital que quero destacar, característico entre as experiências citadas anteriormente, é essa capacidade de ampliação da atenção, alcançada por meio da prática guiada, que possibilita o perceber-se como um todo e não somente “com”. Refiro-me a esse estado de “se dissolver”. Devido às várias metodologias por meio das quais tenho experimentado esse estado de dissolução, observo que a cada vez, atinge-se uma melhoria.

³⁸ en-te-ó-ge-no (grego *enthéos*, -on, inspirado por deus, possuído + -geno) *Adjetivo* – que tem efeitos alteradores da consciência e da percepção. “Enteógeno”, no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/ente%C3%B3geno> Acesso em 01 jun. 2017. Para diferenciar seu uso dentro das experiências xamânicas diante de outras drogas farmacológicas como psicoativos e outras substâncias psicodélicas.

Gradualmente o corpo vai se ajustando e fica mais cômodo nessa ampliação de percepção que implica uma “perda de si”. No entanto, não é um processo fácil, e podemos experimentar alguma resistência, um medo de perder aquilo que a sociedade “nos deu”, esta frágil noção de identidade. Se conseguimos ultrapassar essa resistência, aos poucos vamos desenvolvendo um olhar ampliado da realidade, por meio de um estado transitivo entre a realidade atual e outras realidades possíveis. Imagino, de repente, explorações coletivas da percepção aumentada. Como seria essa coletiva percepção aumentada?

Posso afirmar que esse “dissolver-se” que visito com frequência, é uma das minhas metodologias para interagir com as artes e a bruxaria, na performance e na cura. Em meus processos artísticos e performativos, é muito comum entrar nesse estado de dissolução. No entanto, não se trata de se dissolver para deixar de existir, pelo contrário, a dissolução funciona como uma possibilidade de entrada em um campo de conexões. É uma sensação de se misturar com outras materialidades. “Dissolver-se” é, então, um campo de investigação, um estado para a performatividade e uma tecnologia xamânica (FIGURA 2). A partir desta tecnologia ancestral do soma é possível dissolver o sentido de si por meio do movimento, de imagens ou de algum outro estímulo. Ao integrar-se com o meio ou um objeto específico, ali nesse lugar amorfo, emergem possibilidades de ser, estar, conhecer o mundo e descobrir o que pode o corpo.

Figura 2- *Corpodissolução* para devir-árvore



Fonte: arquivo nosso (Pici, Fortaleza, Brasil 2017)

Nessa experiência de dissolução gostaríamos de ressaltar o vazio como campo de possibilidades: de desorganização e reorganização. O vazio como potência criadora e de manifestação. Para aquele que experimenta, a dissolução constitui uma pausa (). Não é mais um corpo em suas estruturas e contornos, é um campo de possibilidades relacionais. Um corpo então, só se constitui em relação.

Arriscamo-nos em uma ação-reflexão de desvio aos séculos de organização e conceitualizações sobre o corpo. Na atual fração-fractal de existência, trazemos a perspectiva de um latino-americano que pensa e faz artes no Brasil hoje. Alguém que realiza deslocamentos, encontros, e toma as experiências vividas como conhecimento. O que reconhecemos como estilo de vida e modo de fazer arte, vem a ser na verdade uma posição política. Experimentar-se e pensar-se como *corpodissolução* diz respeito a um cruzamento de conhecimentos pré-coloniais na era pós-colonial. Mexendo entre o futurismo e a ancestralidade, reconhecemos o presente como campo de todo cruzamento.

Para compreendermos melhor toda essa reflexão acerca do *corpodissolução*, nos aproximamos do pensamento colaborativo de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), trazendo especificamente o *Corpo sem Órgãos* (CsO). O CsO diria respeito à esse corpo

enquanto campo de abertura que permite desfazer a dimensão demasiadamente organizada do corpo-organismo. Ao desfazer a dimensão organizada do corpo-organismo, experimentamos uma outra dimensão do corpo, molecular e vibrátil, um corpo enquanto campo de fluxos e forças. Em experimentando a dimensão molecular do corpo, ou seja, o CsO, experimentamos as pulsões de desorganização do corpo construído socialmente. As pulsões de desorganização abriram portanto um espaço vazio de determinações que possibilitaram, por sua vez, uma re-criação do corpo, da percepção, e dos modos de ser e estar no mundo. Trata-se de uma abertura a um estado de criatividade e possibilidades. Deleuze e Guattari abordam o CsO a partir das reflexões de Antonin Artaud (1896-1948)³⁹, artista e pensador de teatro. No texto *Como criar para si um Corpo sem Órgãos?* (1996), desenvolvem o seu pensamento sobre o CsO relatando experiências xamânicas, experiências artísticas entre outras. Tal pensamento pós-estruturalista tem produzido grande repercussão a partir da primeira metade do século XX. Neste texto, Deleuze e Guattari citam as experiências vividas pelo antropólogo, escritor e bruxo, Carlos Castañeda. Em seus escritos, Castaneda relata as experiências que teve no México, envolvendo os conhecimentos Toltecas. A partir da visão de um bruxo, ele relata de forma descritiva as práticas e os procedimentos no caminho da bruxaria que explorou com os nativos mexicanos.

O *corpodissolução* enquanto ação ética, estética e política nasce da experimentação de uma consciência corporalizada aumentada, que rompe com certas lógicas normalmente aceitas de como habitamos o corpo em sociedade. Aqui percebemos um diálogo com o CsO, já que precisamente, este “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, pp. 7-8) que é preciso experimentar. Para nós, essa ação-estado do *corpodissolução* que se aproxima da experimentação do CsO também depende de uma prática de experimentação, na qual é possível corporificá-lo, pois, da mesma forma que o CsO “de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo - e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação

³⁹ Segundo as informações contidas no livro “O teatro e seu duplo”, de Antonin Artaud (2006) e no livro “Teatro e Ritual”, do estudioso Cassiano Sydow Quilici (2004), Artaud nasceu na França, em 1896, e ao longo de sua vida foi ator, diretor e filósofo teatral. Escreveu grande quantidade de textos (tanto fascinantes quanto sombrios) procurando apresentar suas críticas e inquietações sobre a natureza ritual do teatro, entendendo-a como provocadora e transformadora da arte teatral. Sublinhava ainda a importância da experiência poética que a arte oferece às pessoas. Logo após vários transtornos mentais, intercalados de escritos, morreu em Paris, no ano de 1948.

inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 7).

No contexto desta experimentação, ao “corpo sem órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 8). Este parece ser um processo sobre a infinitude, com pausas finitas. Um processo por meio do qual podemos encarar nossa (de[s]/in)formação sobre o que pode o corpo, e enfim, questionarmos sobre o nosso estado atual. Questionar experimentando-nos: “o que pode o corpo?”⁴⁰.

Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual à energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiars, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das *formas acessórias* [...] o CsO é o *campo de imanência do desejo, o plano de consistência* própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo) (DELEUZE; GUATTARI, 1996, pp. 12-13, grifo no original).

Refletimos sobre o fato de que esta processualidade sem lugar, ou ainda, a processualidade experiencial do *corpodissolução*, promoveria um desbloqueio daquilo que chamamos “hipnose da dualidade”, este paradigma dominante ocidental, e nos auxiliaria a retomar a marcha do movimento do desejo. Para nós, o desejo parte de um lugar de conexão, de integração. No processo de experimentação desse *corpodissolução*, o plano de imanência do desejo está lá, na percepção ampliada e em movimento, sem referência a um Eu-indivíduo. Como pudemos perceber, por exemplo, nas cerimônias de Plantas de Poder, as noções de “eu” e “outro” perdem sentido, enquanto nos experimentarmos em multiplicidade.

Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidade passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. O campo de imanência não é interior ao eu, mas

⁴⁰ Pergunta esta anteriormente feita pelo filósofo holandês Baruch Espinosa (1632-1677), considerado como um dos pensadores da linha racionalista e muito criticado na sua época, sendo que suas ideias foram reconhecidas logo no século XX.

também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram [...] a anarquia e a unidade são uma única e mesma coisa, não a unidade do Uno, mas uma unidade mais estranha que se diz apenas do múltiplo. É isto que os dois livros de Artaud [Heliogabale e Tarabumaras] exprimem: a multiplicidade de fusão, a fusibilidade como zero infinito, plano de consistência, Matéria onde não existem deuses; os princípios, como forças, essências, substâncias, elementos, remissões, produções; as maneiras de ser ou modalidades como intensidades produzidas, vibrações, sopros, Números. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, pp. 17-19).

Nossa noção de dissolução, como mencionamos anteriormente, não é um modo de desaparecer ou fugir, mas pelo contrário, um modo de se abrir e conectar-se com a matéria do corpo e do mundo em níveis não alcançáveis em estados cotidianos, onde experimentamos uma consciência volitiva do Eu. Nossa dissolução é um estado de pesquisa, de ação, de experimentação, mas para isso temos que saber (praticar) liberar-nos da percepção de um Eu auto-centrado, liberar-nos da construção e identificação com o organismo, como imagem razoável e acabada:

O corpo é corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas, aos seus “órgãos verdadeiros” que devem ser compostos e colocados, ele se opõe ao organismo, á organização orgânica dos órgãos [...] Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor (DELEUZE; GUATTARI, 1996, pp. 19-20, grifo no original).

Deleuze e Guattari retomam a analogia de que o CsO seria um ovo, aquele que carrega a si mesmo em um campo de experimentação que é sempre atual, quer dizer, que não vem antes ou depois de algo, mas se mantém num campo onde se cruzam as diversas intensidades que o formam, não sendo possível reconhecê-lo como “o meu” ou “o seu” corpo sem órgãos.

Finalmente, o que compreendemos é que nossa trajetória se dá por meio de corpos como processos vivos, em relação a seu contexto e às suas circunstâncias. Corpos ao mesmo tempo sutis, notórios e constantes, como um ambiente ou uma paisagem, *bodyscape*. Pensá-los como não fechados nem geracionais, para além da organização limitada do organismo. Um encontro com fragmentos de espelho: aqui, nesta trajetória emergem vários corpos atravessados pelas potências da criatividade e da liberação, vários CsO.

2.4 Dissolução como Poder

As atividades artísticas e as de “medicina alternativa” que envolvem a experiência do soma e sua relação com o ambiente têm sido excelentes espaços para a (des/re)configuração dos modos como pensamos e vivemos o corpo. Nestas atividades ampliamos-nos para além do que acreditávamos ser a nossa constituição física. A percepção ampliada devido à experiência artística permite que nos vejamos como parte do ambiente que habitamos. Percebemos a nossa influência sobre a configuração desse aqui e agora particular. Quando nos dedicamos oito ou mais horas diárias à investigação sobre o corpo, começamos a fazer questionamentos corporificados. Podemos dizer que conhecemos a partir de outro lugar, único, múltiplo, afetivo e instável.

Conseguimos olhar a partir de outra perspectiva: percebemos o desequilíbrio provocado pela acumulação de conhecimentos mentais, como também, pela acumulação de objetos consumíveis que determinam valor e status sociais. O capitalismo tardio, aliado à super valorização do conhecimento racional, acaba por invalidar outras experiências de conhecimento, excluindo assim as possibilidades sensíveis e intuitivas pelas quais muitos trabalhos em artes se arriscam. A economia, a cultura, a educação, tudo vai sendo modelado segundo os padrões dominantes. Em nossa perspectiva, somos um conjunto de singularidades que inclui todos os seres vivos, não vivos, orgânicos, inorgânicos, físicos, e até metafísicos. Todas as formas de conhecer o mundo são possíveis e simultâneas. Uma não depende da outra, existem mesmo que estejam em desacordo.

2.4.1 Relato #1 Xamanismo Intensivo

No início de 2014, tive um sonho muito claro em que brincava com a energia do ambiente que emanava de objetos no espaço. Era um sonho com muitas sensações “físicas”, de sonoridades e visuais. No transcurso dele, recebia uma série de mensagens e presentes de pessoas e seres que conhecia e de outros que não conhecia. Na hora de acordar, tive uma sensação de muita alegria e de clareza. Meses depois, falei com minha tia Sandra Gonzalez e ela, sendo uma pessoa conhecida por sua grande sensibilidade e intuição, ajudou-me a decifrar aquele sonho tão inquietante. Além do conteúdo do sonho, adicionei à nossa conversa o que vinha fazendo ultimamente. Contei que em 2011 realizei

uma pesquisa nas artes sobre a Psicomagia (aquela abordagem híbrida entre as práticas performativas, terapia transpessoal e o Psicodrama) interagindo com a minha árvore genealógica (até quatro gerações). E já havia trabalhado por dois anos, entre 2012 e 2014, com uma xamã ayahuasqueira⁴¹. Concluimos, eu e tia Sandra, que devido aos últimos acontecimentos, algo tinha se aberto em mim e eu estava pronto para começar uma nova etapa. Em seguida, ela me convidou a uma viagem para o Peru e a Bolívia, que se realizaria em abril daquele ano, de modo a trabalharmos juntos. “Tem algo de bruxo em ti”, me falou. “Não sou a única na família”, concluiu.

Tia Sandra trabalha como curadora holística e transpessoal em vários lugares do mundo. Seu conhecimento é “informal”, tendo aprendido com uma variedade de mestres de tradições antigas e modernas da China, Arábia Saudita, Japão, Américas do Norte e do Sul. Digo “informal”, apenas para diferenciá-la da tradicional medicina alopática. Ainda que ela a utilize também como recurso, suas técnicas constituem um multimétodo guiado por uma grande sensibilidade, intuição e anos de prática e estudo. Poderia dizer que sua metodologia é guiada-pela-prática, permitindo-a ter encontros com variedade de pessoas, culturas e saberes há mais de vinte e cinco anos. Precisamente, esses saberes vêm, não de uma, mas de várias tradições, as quais parecem todas ter a mesma origem. Ela seria uma especialista na cura integral (física, emocional, psicológica, espiritual) que tem, como ela mesma fala, a missão de servir a todos os que ela encontre e ao planeta como parte de um conjunto, de modo a elevar a vibração, o estado anímico e aliviar o soma. Para isso utiliza as medicinas e ações que vai aprendendo durante seus deslocamentos e nomadismo (geográfico e de técnicas), criando para si uma rede de colegas curadores e elos com lugares de alta vibração. Ela não trabalha nos canais comuns de medicina e de troca econômica.

O objetivo de nossa viagem foi a de oferecer uma experiência de cura intensa, tanto a nível grupal, como também, curas individuais para várias pessoas. O convite foi feito para quem pudesse chegar. Chegaram umas quinze pessoas de distintas partes do mundo. Esse tipo de experiência – convocar um grupo de pessoas e criar um evento – é comum no trabalho de Sandra. A viagem visava ter diversas etapas de atividades e deslocamentos. Estando já no Peru, encontramos-nos com seis xamãs de diferentes linhas,

⁴¹ Nome informal que se dá a um xamã que trabalha principalmente com *Ayahuasca* - medicina xamânica ou planta de poder de origem amazônica.

idades e “especialidades”⁴² dentro do xamanismo. Suas idades variavam entre os 20 e os 60 anos. Nunca estiveram os seis juntos, mas sempre nos acompanharam durante as diversas etapas. Assim, eles, minha tia e eu guiávamos as experiências rituais de conversa, de conselho, de caminhada e de medicina que foram proporcionando desbloqueios, alívios, tomadas de consciência e transformações para pessoas doentes e em sofrimento de algum tipo, assim como para nós mesmos.

Até este momento, eu já havia experimentado os processos terapêuticos e de cura de tia Sandra, havia tido encontros com xamãs, encontros com psicólogas transpessoais e educadoras somáticas. Já havia experimentado o que poderia acontecer com o soma, entendido como autopoietico, num dinamismo molecular e não molecular. Me perguntava sobre o que pode o encontro? o que pode a viagem? No trabalho com o grupo, os xamãs percebiam que eu estava num outro lugar, e a partir de um acordo silencioso, eu conseguia ter uma espécie de “curso intensivo” com eles.

Apresentarei alguns detalhes do caminho e o minucioso proceder destas pessoas singulares, algo que considero importante nesta escrita. Ainda que estes sejam os meus relatos a partir de minhas experiências, não posso deixar de trazer à memória outras pessoas que viveram circunstâncias similares, como Carlos Castañeda, Olga Karitidi e Ruben Iwaki Ordoñez⁴³. Fico surpreendido com algumas semelhanças entre nossos relatos, e como as imagens coletivas enriquecem este imaginário bruxo, cheio de improbabilidades reais, contradições e assombros.

Narrarei aqui dois conceitos-ações, conhecimentos que foram compartilhados comigo, na medida em que eu era considerado por aquele grupo de Xamãs como um *Guerrero*, homem de medicina, um xamã em processo, um *Brujo*, um *Hermano* entre outros adjetivos. Seriam eles: *Apanhar Poder* e *Parar o diálogo interior*. Os Xamãs acreditam que só através de certas ações e circunstâncias, nem sempre iguais, emergem os ensinamentos. Assim foram transmitidos a eles e a elas no seu devido momento, em suas tradições orais familiares e em suas viagens.

Primeiramente, a noção de Xamã não era importante para eles. Sabem que esta é somente uma forma nominal para que “os outros” (os ocidentais) os reconheçam. Na medida em que não os encerrava em um sentido circunscrito (como o sentido de Xamã, por

⁴² Aqueles que moram na Amazônia não fazem ou conhecem exatamente o mesmo que aqueles que moram mais próximos aos Andes, por exemplo.

⁴³ Autores que narram suas experiências xamânicas em diferentes partes do mundo.

exemplo), eles, essas figuras míticas, deslocavam-se sem fixação de sentido, e permitiam que o sentido fluísse para que eles pudessem ser o que precisavam ser a cada momento. Isso fazia com que, na hora de me ensinar alguma coisa, eles não partissem de um lugar de mestre-xamã ou algo desse tipo. A relação não acontecia a partir de uma identidade rígida (não era uma conversa entre organismos), de um Eu construído falante para outro Eu construído ouvinte. A relação não era vertical, nem horizontal, não havia linhas, nem categorias ou estruturas. Eles eram eles mesmos, em um estado ainda mais relaxado e ao mesmo tempo em alerta, diferente de seu estado cotidiano. Existe, sim, a noção de alguém mais velho ou com o caminho mais aprofundado, que vai ter mais para compartilhar, reconhecendo ao mesmo tempo que é um processo pessoal e sobre a infinitude, onde nunca se acaba de chegar. Só o que há é a viagem.

Sua forma de ensinar baseava-se num princípio do xamã/guerreiro/bruxo, muito similar ao que os autores anteriormente mencionados, Castañeda ou Karitidi, também relataram - o princípio de *Parar o diálogo interior*. O procedimento consistia em primeiro reconhecer o corpo e seu ambiente interno (os movimentos internos como pensamento, emoção, memória, identificação), e, em seguida, focar a atenção em um espaço de vazio (ou potência), como uma pausa para escutar a infinidade do presente. *Parar o diálogo interior* seria uma capacidade de ingressar em um estado que leva a diversas possibilidades. Ele pode ser aplicado em momentos específicos como rituais, e também, em momentos mais cotidianos, como as conversas que aconteciam entre nós. Para mim, este primeiro ensinamento-ação foi o elemento que me levou a compreender mais tarde o *corpodissolução*.

Essa capacidade-ação de movimentar a atenção pode variar de uma pessoa a outra. Eles estavam acostumados a *parar o seu diálogo interior*, que implica sempre na entrada em um estado diferenciado de consciência e, portanto, em um estado diferenciado de ações. Havia um procedimento que era natural para eles: botar a mão esquerda no coração e a direita no estômago, respirar profundamente e dar uma pausa para obter relaxamento, foco e conexão. Colocar a mão esquerda no coração tinha o objetivo de se conectar com o que eles chamavam de o “segundo ou o outro coração-cérebro”, devido à rede neural autónoma que nele se encontra, além de mantê-los conscientes da influência do sentir subjetivo através das emoções e de uma influência objetiva através do campo

eletromagnético toroidal⁴⁴ (FIGURA 3) que ele gera. A mão direita no estômago, ou o “terceiro coração-cérebro”, tinha o objetivo de conectar-se também com essas redes relacionais neuro-gastrointestinais⁴⁵.

A esse respeito, existem pesquisas científicas acerca da relação entre coração e sua função na moldura da realidade, desenvolvidas desde 1991 no *HeartMath Institute*, na Califórnia, Estados Unidos.

The heart is now recognized as a sensory organ and sophisticated information encoding and processing center, with an extensive intrinsic nervous system capable of making functional decisions independent of the brain (Armour & Ardell, 1994). Moreover, numerous experiments have demonstrated that patterns of cardiac afferent neurological input to the brain not only affect autonomic regulatory centers, but also influence higher brain centers involved in perception and emotional processing (Frysinger & Harper, 1990; McCraty, in press; Sandman et al., 1982). (CHILDRE; McCRATY, 2001 pp. 14)⁴⁶

As pesquisas e múltiplas experimentações realizadas no *HeartMath* expõem tanto a natureza gerenciadora como a potência físico-psíquica que compõe o coração, no âmbito emocional e no cognitivo. Estas pesquisas confirmam a nossa capacidade de intencionalmente focar ou redirecionar processos com o fim de alterar nossas respostas na relação com o mundo. Nas suas experimentações, os pesquisadores utilizam técnicas criadas por eles, botando-as a prova em sujeitos de controle, assim como em pessoas com distintas doenças psíquicas e físicas. Testam também com terapeutas alternativos e praticantes de meditação, pessoas que exploram esse mesmo entendimento (do lugar do ‘não cientista’) acerca da relação coração-cérebro.

With every beat, the heart transmits to the brain and throughout the body complex patterns of neurological, hormonal, pressure and electromagnetic information,

⁴⁴ Toróide: imagem que vem do campo da matemática e da psicogeometria. Este é descrito em geral como um campo de energia em fluxo aparentemente inesgotável e autossustentável, concebido no geral em formato de rosca, onde o centro é enviado para a periferia e a periferia procura ir para o centro numa relativa estabilidade, modelo que pode ser encontrada tanto no movimento eletromagnético do coração e sua funcionalidade física, assim como no movimento eletromagnético do planeta e no movimento global das águas.

⁴⁵ Definidas pela medicina como Sistema Nervoso Entérico.

⁴⁶ O coração agora é reconhecido como um órgão sensorial e um sofisticado centro de codificação e processamento de informações, com um extenso sistema nervoso intrínseco capaz de tomar decisões funcionais independentes do cérebro (Armor & Ardell, 1994). Além disso, inúmeras experiências demonstraram que os padrões de entrada neurológica aferente cardíaca no cérebro não só afetam os centros regulatórios autonômicos, mas também influenciam os maiores centros cerebrais envolvidos na percepção e no processamento emocional (Frysinger & Harper, 1990; McCraty, na imprensa; Sandman et al., 1982). - Tradução nossa

which form a major component of the physiological backdrop that ultimately determines our emotional experience. As a critical nodal point in many interacting systems – physiological as well as cognitive and emotional – the heart is uniquely positioned as a powerful point of entry into the communication network that connects body, mind, emotions and spirit.(...)Our research has shown that techniques that combine intentional heart focus with the generation of sustained positive affective states lead to a distinct mode of physiological function, termed physiological coherence (...) When the physiological coherence mode is driven by a positive psychological state, we call it psychophysiological coherence (CHILDRE; McC RATY, 2001 pp. 15)⁴⁷

Esta coerência⁴⁸ psicofisiológica traz uma notável mudança na otimização do sistema orgânico por meio da autoregulação dos sistemas simpáticos e parassimpáticos, como parte do sistema nervoso, encarregados de várias funções viscerais e glandulares, trabalhando em função conjunta e antagônica, entre outros benefícios. Segundo o *HeartMath*, o estado da coerência é atingível naturalmente, mas de forma rara e espontânea, sendo, por sua vez, atingido através de certas práticas e técnicas, repadronizando o corpo na busca de um equilíbrio sustentável. A origem do desequilíbrio ocorre em grande medida pelas interações que diminuem a potência do corpo, somado ao panorama da desinformação sobre estes processos que são inerentes em cada pessoa, tomando em conta a relação com o seu ambiente, seu estilo de vida e suas relações.

In brief, HeartMath techniques combine a shift in the focus of attention to the area around the heart (where many people subjectively feel positive emotions) with the intentional self-induction of a sincere positive emotional state, such as appreciation. Such a shift in focus and feeling serves to prevent or reduce the stress response and increase heart rhythm coherence, which results in a change in the

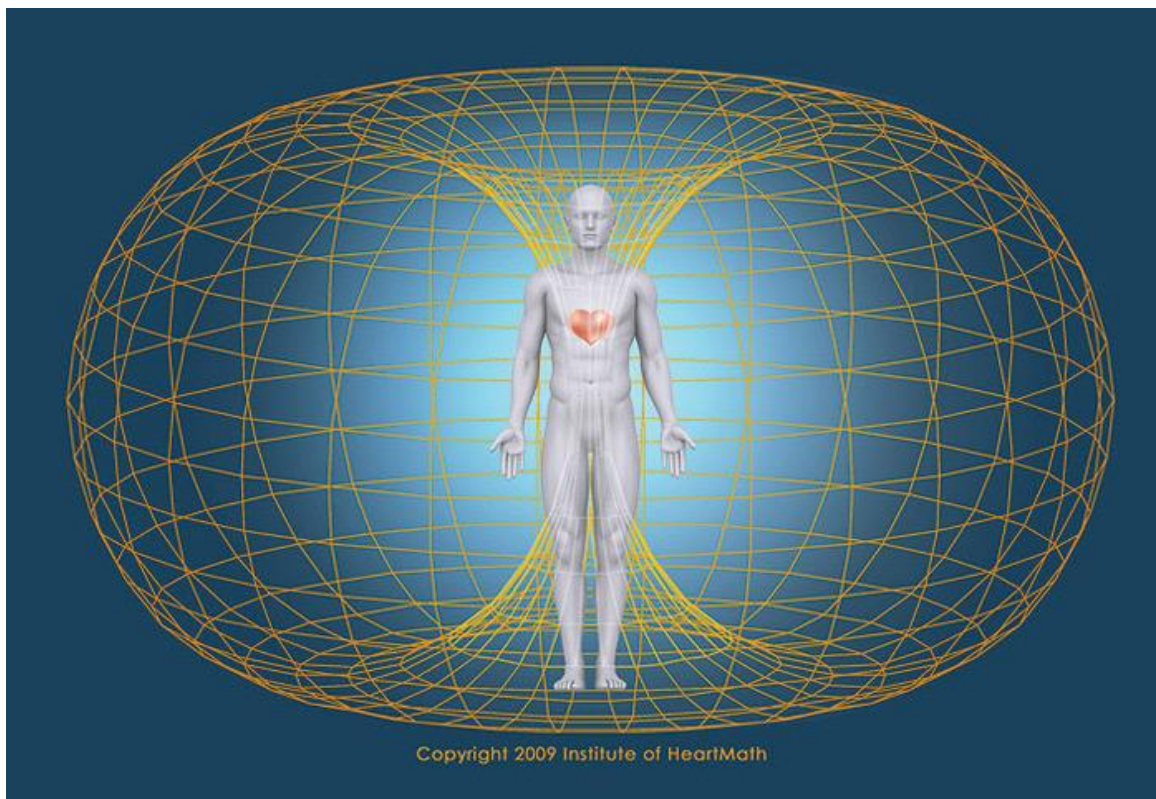
⁴⁷ Com cada batida, o coração transmite ao cérebro e em todo o corpo padrões complexos de informações neurológicas, hormonais, de pressão e eletromagnéticas, que formam um componente importante do cenário fisiológico que, em última instância, determina nossa experiência emocional. Como um ponto nodal crítico em muitos sistemas de interação - tanto fisiológicos quanto cognitivos e emocionais - o coração está em posição única como um poderoso ponto de entrada na rede de comunicação que liga corpo, mente, emoções e espírito. (...) Nossa pesquisa mostrou que as técnicas que combinam o foco cardíaco intencional com a geração de estados afetivos positivos sustentados levam a um modo distinto de função fisiológica, denominada coerência fisiológica (...) Quando o modo de coerência fisiológica é conduzido por um estado psicológico positivo, chamamos isso coerência psicofisiológica. -Tradução nossa

⁴⁸ "Coerência" é usado aqui como um termo guarda-chuva para descrever um modo fisiológico que abrange uma série de fenômenos distintos, mas relacionados, incluindo sincronização, arrastamento e ressonância, que emergem das interações harmoniosas dos subsistemas do corpo. As correlações da coerência fisiológica incluem: aumento da sincronização entre os dois ramos do sistema nervoso autônomo, mudança do equilíbrio autônomo para o aumento da atividade parassimpática, aumento da sincronização coração-cérebro (os ritmos alfa se tornam mais 3 sincronizados com o eletrocardiograma), aumento da ressonância vascular e arrastamento entre diversos sistemas oscilatórios fisiológicos (ou seja, padrões de ritmo cardíaco, ritmos respiratórios, craniossacrais e pressão sanguínea).(McC RATY e TOMASINO 2002, pp.3) - Tradução nossa.

pattern of afferent cardiac input sent to the cognitive and emotional centers in the brain. (McCRATY; TOMASINO 2002, pp.3)⁴⁹

Este grupo de cientistas utiliza electrocardiogramas (ECG) e outras medições não-invasivas para corroborar tais mudanças psíquicas, fisiológicas e neurocardíacas. No seu intuito de perceber que tais ações de reeducação afetam não só o corpo, mas os outros corpos em relação a este, testam as influências psicocinéticas (PK)⁵⁰ em relação a outras materialidades, como por exemplo a água e o código genético ou DNA.

Figura 3 – Representação do campo eletromagnético do coração humano na dinâmica toroidal



Fonte: HeartMath Institute

⁴⁹ Em resumo, as técnicas de HeartMath combinam uma mudança no foco de atenção para a área ao redor do coração (onde muitas pessoas sentem emoções positivas subjetivamente) com a auto-indução intencional de um estado emocional positivo sincero, como a apreciação. Essa mudança de foco e sensação serve para prevenir ou reduzir a resposta ao estresse e aumentar a coerência do ritmo cardíaco, o que resulta em uma mudança no padrão de aporte cardíaco aferente enviado aos centros cognitivos e emocionais no cérebro.- Tradução nossa

⁵⁰ Psicocinética. Referida aqui pela sigla PK. É a produção de movimento em objetos físicos pelo exercício de poder mental ou psíquico. Em física, a energia cinética é a quantidade de trabalho que teve que ser realizado sobre um objecto para tirá-lo do repouso e colocá-lo em movimento. Psicocinética em <http://www.dicionarioinformal.com.br> tomado 4/2/2018

No artigo *Structural Changes in Water & DNA Associated with New Physiologically Measurable States* (1994, 8(3):438-439), publicado na revista científica *Journal of Scientific Exploration* (1994), por pesquisadores do *HeartMath*, estes descrevem ‘novos’ estados fisiológicos devido às características eletrofisiológicas encontradas, tendo como premissa que “esses estados são gerados usando técnicas de autogestão mental e emocional, especialmente introjetadas para logo ser projetadas, que envolvem intencionalmente acalmar a mente, mudar a consciência para a área do coração e concentrar-se em emoções positivas” (McCRATY; REIN, 1994, s/p). Para este experimento, solicitaram a cinco terapeutas alternativos focar sua bioenergia, por meio do procedimento descrito para as moléculas de água contidas em tubos de ensaio, para saber da relação dos efeitos PK nestes estados intencionados,

While holding a beaker containing the samples, subjects were asked to focus on the samples and intentionally alter their molecular structure for five minutes(...) Water samples were analyzed by two different methods immediately after treatment. The first technique involved measuring structural changes in the water using a computerized ultraviolet (UV) spectrophotometer with a kinetic program which allows sequential automated measurements (10 seconds apart) (...) The second technique involved studying the ability of the treated water to influence a biological system. Conformational changes in human DNA were chosen as the biological target since previous research indicated that heart-directed intentionality caused bidirectional changes in the conformation of DNA (...) These results extend previous findings, which observed characteristic changes in infrared and UV spectra of water exposed to bioenergy from therapeutic practitioners. In addition, these studies are the first to measure concomitant physiological changes in ECG associated with such PK effects. These results suggest that the water structured in the above experiments facilitates the spontaneous tendency of DNA to rewind (decrease absorbance). These studies are an extension of previous research indicating that water structured with bioenergy alters the growth of plants and mammalian cells in culture. (McCRATY; REIN, 1994, s/p)⁵¹

⁵¹ Ao segurar um béquer contendo as amostras, os indivíduos foram convidados a concentrar-se nas amostras e alterar intencionalmente a sua estrutura molecular durante cinco minutos (...) As amostras de água foram analisadas por dois métodos diferentes imediatamente após o tratamento. A primeira técnica envolveu a medição de mudanças estruturais na água usando um espectrofotômetro ultravioleta computadorizado (UV) com um programa cinético que permite medições automáticas sequenciais (10 segundos de distância) (...) A segunda técnica envolveu estudar a capacidade da água tratada de influenciar um sistema biológico. As mudanças conformacionais no DNA humano foram escolhidas como alvo biológico, uma vez que pesquisas anteriores indicaram que a intencionalidade dirigida pelo coração causou mudanças bidirecionais na conformação do DNA (...). Esses resultados ampliam os achados anteriores, que observaram mudanças características no infravermelho e nos espectros UV da água exposta à bioenergia de profissionais terapeutas. Além disso, esses estudos são os primeiros a medir as alterações fisiológicas concomitantes no ECG associadas a esses efeitos de PK. Esses resultados sugerem que a água estruturada nas experiências acima facilita a tendência espontânea do DNA para rebobinar (diminuir a absorvência). Esses estudos são uma

Dentro deste mesmo campo, podemos olhar também para as fotografias do pesquisador japonês Dr. Masaru Emoto (1943-2014), doutor em medicina alternativa pela Universidade Aberta de Medicinas Alternativas, na Índia. Emoto realizou uma série de intervenções energéticas em moléculas de água por meio de focalizar intencionalmente músicas, palavras faladas e escritas, assim como disposições espaciais no ambiente tanto em amostras de água destilada, como em amostras de outras fontes de água, como lagos e água proveniente de cidades, sendo que observou por meio de fotografias microscópicas o modo como as moléculas organizam-se e cristalizam-se segundo as modalidades energéticas às quais são submetidas. Mesmo recebendo críticas de ser um trabalho não científico, aprofundado mais amplamente nos livros *Message from Water* (1999) e *Hidden Messages in Water* (2001), fundou em 2008 a *Office Masaru Emoto*, uma companhia dedicada na continuidade dos questionamentos sobre a comunicação e as possibilidades de afetação da água, trazendo a atenção e colaboração de outros pesquisadores como Jacques Benveniste (1935-2004), médico e imunologista francês, autor de *Ma vérité sur la "mémoire de l'eau"* (2005), Luc Montagnier (1932), médico e virologista francês, Prémio Nobel em medicina (2008) pela identificação do retrovírus da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (VIH) e Dr. Gerald Pollack, doutor em engenharia biomédica, pesquisador do conceito *O Quarto estado da Água. Além do Sólido, Líquido e Gasoso*. (2013),

We believe that two of the most important roles and functions of water now being considered in the area of latest science can be summarized as follows:

1. WATER memorizes and transmits INFORMATION.
2. WATER stores and converts ENERGY.

We believe that the 1st point was proven almost completely by the researches performed by the late Jacques Benveniste during the 1980s and 1990s and by Dr. Montagnier in the past 10 years utilizing the latest biotechnology, who had actually succeeded Dr. Benveniste's work. The 2nd point was also proven almost completely by the research on "The Fourth Phase of Water" by Dr. Pollack. (NEMOTO 2015, s/p)⁵²

extensão da pesquisa anterior, indicando que a água estruturada com bioenergia altera o crescimento de plantas e células de mamíferos em cultura.- Tradução nossa

⁵² Acreditamos que dois dos papéis e funções mais importantes da água, agora sendo considerados na área da ciência mais recente, podem ser resumidos da seguinte forma: 1.A ÁGUA memoriza e transmite a INFORMAÇÃO. 2. A ÁGUA armazena e converte ENERGIA. Acreditamos que o 1º ponto foi comprovado quase que completamente pelas pesquisas realizadas pelo falecido Jacques Benveniste durante os anos 1980 e

Consideramos que estes tipos de pesquisa dão sustentabilidade a algumas capacidades xamânicas, de terapeutas energéticos e somáticos, na relevância da coerência psicofisiológica em estados xamânicos e meditativos, e o afeto/efeito psicocinético realizado no corpo ou áreas deste, assim como para outras matérias, inclusive as consideradas como inorgânicas. Portanto, aquela capacidade-ação de *parar o diálogo interior*, que como vimos é uma intrincada ativação de redes neuronais e inter-sistêmicas, focalizadas, intencionadas, relacionais e comunicativas, parecera ser, em verdade, um procedimento simples em concordância com a intenção do xamã. Longe de oferecer uma cura incompreensível, ele ajuda a diferenciar o corpo programado, produto das políticas de biopoder, perante sua experiência própria de corpo, acordando a capacidade adormecida de recepção das informações que o corpo possa perceber, na ampliação das capacidades de escuta do corpo e do ambiente. Na perspectiva xamânica, corpo e universo estão sempre unidos, percepção física é informação súbita. Uma vez que eles não compartilham da visão de que o conhecimento se dá somente pela via cerebral-analítica, eles ampliam o vocabulário não-verbal, do qual nós mesmos somos parte, e que nosso corpo gera constantemente. Na medida em que olhamos para os órgãos com seus campos eletrofisiológicos ativos e em relação constante, percebemos como estes geram possibilidades do que consideramos uma meta-comunicação.

Os xamãs, assim como os educadores somáticos, buscam um diálogo cada vez mais integral do corpo com o ambiente, para permitir a identificação de um com o outro. Eles procuram, através dos procedimentos de repadronização e coerência fisiológica, como por exemplo no uso de Plantas de Poder, a ampliação da percepção e do sentir, no reencontro do “corpo natural” do xamã (WILLIAMSON et al, 20014 pp. 336), para escutar o que o corpo e o ambiente têm para dizer, reconhecendo uma autenticidade da escuta. Aprofundar-se nessa autenticidade leva-nos a viver com atenção ao que acontece no presente, retornando a um equilíbrio dos sentidos e da dinâmica relacional da que somos parte, levando a uma diminuição da sobrecarga das exigências racionais.

A partir desse lugar, de um estado presente, agenciador, silencioso, onde as identificações pessoais estão diluídas, os Xamãs falavam e agiam, e eu procurava os escutar

1990 e pelo Dr. Montagnier nos últimos 10 anos, utilizando a última biotecnologia, que efetivamente teve sucesso no trabalho do Dr. Benveniste. O 2º ponto também foi provado quase completamente pela pesquisa sobre "A Quarta Fase da Água" pelo Dr. Pollack. - Tradução minha

a partir desse mesmo lugar. Era notável como suas palavras e movimentos não pareciam premeditados nem súbitos, mas espontâneos e cadentes. Eles vivem sem pressa, na velocidade do sol. Em alguns momentos, me faziam perceber a minha impaciência e precipitação. Na hora de falar, não procuravam imagens da memória, nem mesmo debater uma ideia, era como se algo falasse através deles e eles não soubessem para onde iriam as linhas do pensamento. Entregavam-se à própria experiência da fala e da ação com presença. Chegavam a um lugar de limiar. Esse saber sem saber me lembra, as experiências de improvisação de movimento em dança, que se baseavam também nessa entrega, no ser movido pela dança, sem um fim estabelecido, se deixar “ser dançado”.

Essa capacidade de *parar o diálogo interior* e entrar nesse estado de presença e escuta do vazio se tornou o mediador de quase todas as ações no tempo em que estivemos em contato. Em uma ocasião, visitando o templo de Ollataytambo, no Peru, Don José, o mais velho de todos os Xamãs, nos pedia para esperarmos um sinal para realizar uma cerimônia secreta, no meio dos turistas e visitantes. Entrando naquele espaço, sem um olhar fixo, de repente sua atenção foi chamada para o céu e, apontando com o dedo, falou: “Olha, temos que ir para lá!”. No céu claro, com o sol no alto, uma nuvem formava-se dando a aparência de uma lhama, quase como se fosse um desenho, “indicando” um lugar específico dentro das ruínas do templo. Dirigimo-nos para lá e, ainda no estado de confiança que provoca a entrada no vazio, houve um acontecimento inesperado entre os turistas e os guardas do templo, permitindo-nos ficarmos sozinhos e imperturbados durante alguns minutos até que a nossa “missão secreta” tivesse findado.

Em outra ocasião, antes de iniciarmos uma “caminhada de poder” reservada para os Xamãs mais jovens ou em processo (o que incluía a minha tia e a mim), na qual caminharíamos durante cinco dias ao redor do Ausangate, quinto pico nevado mais alto dos Andes (6370m aprox.), Sairi Manco, um Xamã de uns 36-40 anos, ofereceu-nos *pitchar coca*⁵³ para falarmos com o Apu⁵⁴ Ausangate. Enquanto desenvolvíamos essa ação que estava destinada a nos fazer retornar a um estado de apreciação, três águias voaram por cima de nós. Sairi Manco interpretou esse evento como o sinal de começarmos a caminhar.

⁵³ *Pitchar coca* é a ação de pegar 3, 5 ou 7 folhas de coca (planta de origem andina), realizar uma bênção na tradição andina e oferecer para alguém. Na hora de recebê-las, deve-se agradecer e botar na boca, comprimindo-as entre os dentes e a bochecha para logo beliscar com os dentes e mascar e chupar longamente.

⁵⁴ Ver Apu em *Laboratorio infinito*. Apu em Quéchua significa montanha e está relacionado sempre com a divindade ou espírito que mora em ela. Os Apus, além de terem esse status espiritual, seriam nossos irmãos mais velhos, pois possuem mais tempo de existência que nós e muito por ensinar. Os Xamãs relacionados com o andinismo têm o costume de falar para esses seres físicos-espirituais.

Esse tipo de coisa continuou acontecendo conosco por toda a viagem, e logo estando de volta ao meu país e em outros lugares consegui comprovar esses procedimentos de presença e diálogo. Essa ação se identifica com a capacidade de se diluir com e no ambiente. Tornamo-nos um ser comunicativo, criando uma disponibilidade de diálogo. Ao contrário de se sentir em uma relação de controle sujeito-objeto, é mais um entregar-se ao desconhecido com confiança, desaparecer. Confiar na potência que oferece a atemporalidade da apreciação do presente.

“As emoções e pensamentos”, explicavam-me os Xamãs, “são energia, chegar a esse lugar de escuta e pausa economiza e canaliza a sua energia vital. Desse jeito apanha-as, que é de onde emana seu Poder”. Poder para ingressar no estado de atenção ampliada e estabelecer este tipo de diálogos-interações com outras materialidades (outras frequências energéticas) como as nuvens, a terra, as árvores e o encontro com os animais e outros seres. Poder para se mover entre realidades, como acontece com Don Juan⁵⁵ no deserto de Sinaloa, México e com Karitidi⁵⁶, em seus relatos na Sibéria.

Apanhar poder (FIGURA 4) viria a ser outra prática de bruxo-xamã que implica o entendimento do estado verdadeiro de si, porém, como *Guerreros*. Como *Guerreros* precisamos agir para ampliar nossa consciência, na relação direta com o corpo e o cotidiano, fontes do poder pessoal, entendendo por sua vez que, algumas propostas da sociedade têm a ver com desinformar-nos de nosso poder. Elas nos tornam cegos perante os outros e perante a consciência de onde vivemos, perante aquilo que nos desvia de nossa vitalidade. Mas não é uma ideia filosófica, é prática. Sanchez toca um ponto sobre este tema de “Caçar Poder” no cotidiano:

“Mesmo quando as pessoas do dia-a-dia empregam sua energia na execução das rotinas que surgem da História Pessoal de cada uma, podem no entanto efetuar as seguintes mudanças fundamentais na sua condição de campos de energia: 1. Redirecionamento do uso da energia. 2. Economia da energia ou 3. Incremento de energia” (SANCHEZ 1997, pp. 70-71)

⁵⁵ Don Juan Matus é supostamente o bruxo indígena mexicano ou índio Yaqui que ensina ao antropólogo peruano Carlos Castaneda e seus colegas os caminhos do guerreiro e da planta sagrada *Peiote*, um cacto visionário, para ser posteriormente o último grupo de bruxos da mesma linhagem, tendo por cerca de 20 anos de contacto.

⁵⁶ Olga Kharitidi(1960) é uma psiquiatra russa autora do livro *Entering the Circle: Ancient Secrets of Siberian Wisdom Discovered by a Russian Psychiatrist* (1997) onde expõe uma introdução ao mundo do xamanismo siberiano e histórias sobre a natureza das doenças, das curas e do poder pessoal.

O uso do corpo como um todo, como uma fonte energética receptiva e transmissível, possui variações nesse *input* e *output*, desse modo, pode ter então grandes captações, assim como grandes perdas. Nos caminhos da ampliação da consciência de si, tanto no caminho xamânico, como no caminho da autoregulação que propõe o *HeartMath*, incentiva-se como elemento vital (ou sobre a vitalidade mesma) sermos conscientes e ativos nesse caçar, apanhar, redirecionar, economizar e incrementar a energia própria.

Our findings suggest that training individuals to maintain psychophysiological coherence not only replenishes the energy needed to fuel basic, health-sustaining physiological processes, but also actually permits the accumulation of additional energy to support higher creative capacities, thus enabling individuals to actualize more of their full potential and enrich the quality of their experience. Our work using heart rhythm coherence feedback training with diverse populations suggests that the effectiveness of this approach in producing enduring change stems from the fact that it not only helps individuals increase psychophysiological coherence in the moment, but also enables them to effectively build and establish a new internal baseline, where such states of enhanced functioning increasingly become the norm (CHIDRE e McCATY, 2001 pp. 16)⁵⁷

Segundo a via do guerreiro, é importante procurar a fonte de seu Poder e reconhecer a relação entre aquilo que pode drenar e aquilo que pode acrescentar. Conheci junto o xamã Sairi Manco diversas noções sobre este assunto, sendo que tudo que nos rodeia é em essência energia, e nossa vida uma série de eventos únicos. Temos então, tanto bases comuns como linhas singulares na relação com esse trânsito de energia, podendo haver modos de apanhar energia únicos para cada um. No refletir da minha prática, penso que na via da vitalidade, é recomendado tomar consciência de nossa relação com nosso ambiente: com cada objeto, com as moléculas, os corpos celestes, com as emoções que emergem, as pessoas com quem encontramos. Cada um destes eventos vai formando nosso cotidiano. Acredito que ter responsabilidade por nossa consciência, a partir de nossa presença e nossa atenção autênticas, é a base de como *apanhamos poder*. *Parar o diálogo interior*, o silêncio mesmo, seria um primeiro passo para disponibilizar-se a *apanhar poder*.

⁵⁷ Nossas descobertas sugerem que o treinamento de indivíduos para manter a coerência psicofisiológica não só reabastece a energia necessária para alimentar processos fisiológicos básicos e sustentadores da saúde, mas também permite a acumulação de energia adicional para suportar capacidades criativas mais elevadas, permitindo que os indivíduos atualizem mais potencial e enriquecer a qualidade de sua experiência. Nosso trabalho com treinamento de retroalimentação da coerência do ritmo cardíaco com diversas populações sugere que a eficácia dessa abordagem na produção de mudanças duradouras decorre do fato de que não só ajuda os indivíduos a aumentar a coerência psicofisiológica no momento, mas também lhes permite efetivamente construir e estabelecer uma nova linha de base interna, onde esses estados de melhoramento funcionam cada vez mais a norma. - Tradução nossa.

Pessoalmente, estes aprendizados, tem me ajudado a perceber-nos como campos de energia em constante troca. Matéria é energia, e se energia transforma energia, somos responsáveis por nossas interações, por nossos afetos, por nosso impacto e por todo encontro.

Figura 4 – Sairi Manco apanhando poder num exercício de coragem e confiança para voar



Fonte: arquivo nosso (Machupichu, Peru, 2014)

Em resumo, estes dois fazeres, *Parar o Diálogo Interior* e *Apanhar Poder*, seriam conceitos-ações-processos que, por um lado, determino como a base do “meu” xamanismo/bruxaria, e que junto à investigação que vem se desenvolvendo sobre o *corpodissolução*, seriam a base da metodologia para certas performatividades desenvolvidas ao longo desta pesquisa. Encontramos, assim, o plano de experimentação de um Artista-Bruxo ou Performer-Xamã, ou ainda, um *Caminante Brujo*.

Para esclarecer como seriam esses corpos de conhecimento híbrido, como seria essa experiência tornando-se prática, vamos apresentar as últimas ações e performances feitas pelo pesquisador-artista ao longo desta trajetória de pesquisa. Trata-se de uma proposta de livro multimídia, um material de arte-pesquisa denominado *O Laboratório Infinito* (LI) que será apresentado no próximo capítulo.

3. C O R P O N Ô M A D E

3.1 Naturalizar a incerteza

Evocando uma memória ancestral, pré-galáxia, pré-Via láctea, pré-Terra, pré-civilizações percebemos uma suma de eventos sincrônicos, de errâncias, de acidentes, de cruzamentos, de singularidades, de opressões e colaborações, que têm moldado a fisionomia do mundo como o percebemos. A origem do vagabundeio⁵⁸ das forças fluidas que permitiram o encontro destes eventos, propiciadores da emergência do “agora”, mantém-se ainda nos dias atuais um tema de discussão, por meio do qual buscamos analisar e explicar o conhecível, como também rodeamos o incognoscível. Aqui tocamos nas noções de Tonal e Nagual, que apresentamos anteriormente. Estas dizem respeito às múltiplas subjetividades e às múltiplas visões do mundo perceptível. A partir destas noções reconhecemos que temos opções, filtros ou caminhos sobre os modos como a percepção pode operar. Olhamos para as formas e estilos utilizadas por civilizações antigas que repercutem até hoje. Enraizando-nos nos conhecimentos dos povos originários, sentimos o esforço e a entrega que um amplo olhar, ao mesmo tempo geral e subjetivo, pode nos proporcionar. A partir deste olhar amplo, a incerteza seria, não o contrário da certeza, mas uma outra parte do processo de percepção e construção de mundo. Em nossa educação ocidental convencional, a incerteza se categoriza pela negatividade ligada ao *não saber*, como falta de recurso. O conhecimento (monopolizado pelo sistema educativo e a validade científica), se apresenta como capital, e se distingue da noção de conhecimento (utilizado mais amplamente pelo olhar dos povos originários) como valor próprio. Por outro lado, a partir do olhar dos povos originários, esse *não saber* é uma fonte instigante de criatividade e de resposta não programada.

⁵⁸ De “vagabundear”. va·ga·bun·de·ar - (*vagabundo* + *-ear*) verbo intransitivo 1. Levar vida de vagabundo, vadiar. 2. Andar de terra em terra sem fim determinado. “vagabundeio”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/vagabundeio> [consultado em 28-02-2018].

Assim, desejamos apresentar e repensar os nomadismos emergentes durante esta pesquisa, olhando para os vários tipos de deslocamentos realizados pelo *Caminante Brujo*, iniciados por necessidade ou por acaso: deslocamentos geográficos, interdisciplinares, de estado de consciência. Tais deslocamentos, em si mesmos, desterritorializavam afetos conforme as experiências aconteciam. Eles são entendidos aqui como deslocamentos do afeto para um novo território e para novas relações, reterritorializações⁵⁹ e multiplicidades. A estratégia intuitiva, que reconhecemos aqui, tem constituído-se por aclimatar-se cada vez mais ao espaço da incerteza que gera o deslocamento de um território conhecido em busca de um outro por conhecer, no encontro com o material sensível, criativo e energético, como um canal não saturado na procura da potência e de elos de retroalimentação: aqui emerge o *Corpo Nômade*.

3.2 Incerteza como abertura

Nossa busca, apoiada pela metodologia de pesquisa-somático-performativa, surge de um entendimento de nós mesmos como um encontro entre seres vivos e seres não-vivos, sistemas autopoieticos moleculares e não moleculares. Encontramos, assim, uma espécie de metanomadismo⁶⁰ em um trajeto-sujeito feito de experiências híbridas e em trânsito, entre práticas somáticas, xamânicas e artísticas. Evidenciamos nessa caminhada que podemos gerar uma ampliação da percepção devido ao movimento voluntário de nossa atenção, abrindo-nos, por sua vez, à conexão ampliada com a materialidade ao nosso redor. Sendo assim, devido à voluntária reorientação da atenção, que possibilita uma reorientação energética da matéria, podemos estabelecer uma inter-relação e comunicação com os níveis e estruturas moleculares. Tais experiências, durante o aclimatamento no espaço da incerteza, proporcionam um deslocamento de territórios afetivos, na medida em que se formam novas relações e adaptações. Emergem novos trajetos-sujeitos a partir destes novos territórios, e uma espécie de porosidade ante às geografias e experiências artísticas e não

⁵⁹ As noções de *des-* e *re-* territorialização foi trazida por Deleuze e Guatarri no *O Anti-edipo*(1972), *Mil platós*(1980) e *O que é a filosofia* (1991).

⁶⁰ Queremos abordar amplamente a ideia de um trajeto-sujeito a partir do conceito de nomadismo, em transdisciplinaridade, entendendo-o enquanto trânsito entre consciências e movimentos do micro unido aos do macro.

artísticas. Desenvolve-se um saber da comunicação não verbal, energética e vibrátil, um corpo feito das fibras das experiências, um *Corpo Nômade*.

Suely Rolnik (2003), pesquisadora, psicanalista e professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, nos assinala a realidade vibrátil que possui todo corpo. Este é entendido enquanto troca dinâmica entre os campos energéticos e nervosos do corpo, que finalmente se traduzem na rede de forças sensíveis (da percepção e da sensação) em que estamos inseridos, na medida em que captamos e nos envolvemos com o mundo através de nossas experiências. A autora entende como um “exercício intensivo do sensível” (ROLNIK, 2003, p. 2), isto que ela designa *corpo vibrátil*,

Este plano é o ‘corpo vibrátil’, no qual o contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade. A constelação de tais afetos forma uma realidade sensível, corpórea, que, embora invisível, não é menos real do que a realidade visível e seus mapas. É o mundo compondo-se e recompondo-se singularmente na subjetividade de cada um. Muda o mundo, muda a consistência sensível da subjetividade, indissociavelmente: entre eu e o outro, desencadeiam-se devires não paralelos de cada um, num processo sem fim. (ROLNIK, 2000, s/p).

É um *corpo* dentro e ao redor do corpo, misturado, feito e refeito da constante troca de experiências, pensares e sentires. Emerge *um*, e logo, emerge *outro* similar, e logo pode ser outro distinto, em relação a cada contato com o mundo. No mesmo ritmo em que seus processos se manifestam. Este exercício intensivo do sensível que corporifica uma realidade invisível, propõe apreender o mundo material em seu movimento subjetivo, seja através da força da criação (como um afeto artístico), ou da força da resistência (como um afeto político), ambos necessários para a continuidade das formas de vida. A autora reconhece, ainda, o ato de conhecer o mundo por duas vias, seja como forma ou como campo de forças:

Conhecer o mundo como *forma* convoca a percepção, operada pela sensibilidade em seu exercício empírico; já conhecer o mundo como *força* convoca sensação, operada pela sensibilidade em seu exercício intensivo e engendra no encontro entre o corpo, como campo de forças, decorrentes das ondas nervosas que o percorrem, e as forças do mundo que o afetam (ROLNIK, 2003, p. 2)

Rolnik designa este constante balanço de pulsões como aquilo que reorienta nossa subjetividade, pois é o que permite entrar em “relação com” e conhecer o mundo.

Assim, entrar em “relação com” e conhecer o mundo, se daria pelos blocos de sensações⁶¹ que percorrem nossas experiências, quando nos referimos ao mundo como campo de forças. Ou ainda, pelas representações que criamos, quando conhecemos o mundo como forma. Sem dúvida, muitas das vezes, este balanço entre os modos de se relacionar e conhecer o mundo, ora como campo de forças, ora como campo das formas, constitui um paradoxo para a compreensão humana, obstaculizando a emergência de novos blocos de sensações. Quando nos deparamos com este paradoxo somos forçados a “criar uma nova configuração da existência, uma nova configuração de si, do mundo e das relações entre ambos [...] força igualmente a lutar para que essa configuração se afirme na existência e inscreva-se no mapa em vigor” (ROLNIK, 2003, p. 2).

Rolnik ressalta a necessidade de reconhecermos o corpo vibrátil, ao questionar os limites e as consequências de um olhar sobre o “habitar o mundo e os corpos” produzido pela tecnociência e pelo capitalismo. Em outras palavras, a autora questiona as atuais políticas do sensível e da subjetivação, produtoras de estilos de vida que criam margens extremas: a desativação da sensibilidade, um estado de coma, ou uma super-estimulação das forças, um estado de acabamento. Como reação a este contexto, Rolnik faz emergir, por meio do pensamento, novas possibilidades tanto de invenção, como de resistência. Um pensamento que solicita, enfim, um processo de emancipação, o acesso à esse espaço de fluxo de vida e de intensidades, que constituem um ou vários corpos vibráteis.

Procuramos nosso *Corpo Nômade* nesse caminhar entre o pensamento potencial e a ação cinética, sendo que, se é verdade que certas forças do mundo inibem o corpo, precisaríamos mudar de situação e reorientar o pensamento, intuindo que em consequência, mudaríamos nossas ações e relações. Identificando primeiro os territórios internos que são

⁶¹ Blocos de sensações é como designam, Deleuze e Guatarri em *O que é a Filosofia* (1992), a obra de arte como elemento independente do criador, é em si mesma, capaz de afetar, mas a sua vez entrelaçada com aquele que sente. “Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (...) O ser da sensação, o bloco do percepto e do afecto, aparecerá como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: é a carne que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência — enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, tinta do juízo de experiência” (DELEUZE & GUATARRI, 1992, pp 213, 231).

postos baixo pressão pelas forças que baixam nossa potência, poderíamos logo encontrar as aberturas para outras sendas, outras perspectivas.

Rolnik aposta sua pesquisa no trabalho da famosa Lygia Clark (1920-1988), artista visual brasileira que fez um esforço por re-ligar as esferas arte-vida. Um esforço a partir do qual dedicou o seu trabalho, seu tempo e suas interações para convocar afetos e/ou resistências diante das consequências das propostas hegemônicas. Esforços que nos ajudam a escutar com outros ouvidos e a enxergar com outros olhos, escutar e enxergar no campo da ativação da subjetividade. Para quê? Para a reconfiguração das nossas relações com o mundo, como uma resposta ante a expiação da vida urbana e social, no intuito de reconhecer a potência de outras dinâmicas: reconfigurações a partir dos campos de criação, onde se procuram formas de invenção e liberdade, em resposta às formas de paralisia e adormecimento.

Lygia Clark propõe um exercício político que passa pelo sentir e pela produção de subjetividades. Este exercício político proposto por artistas como Lygia Clark, muitas das vezes é invisibilizado pelos meios de comunicação de massas, no intuito de negar-nos uma percepção outra de mundo que partiria da experimentação de nossa corporalidade, de como afetamos e somos afetados. O sentir, assim como o corpo vibrátil, é corporificado e real, trocamos afetos em nossas ações e decisões cotidianas. O sentir se manifesta como mutação instantânea das linhas intensivas em configurações físicas. O afeto pode configurar o político. O afeto é político.

Clark se lança em uma tarefa obstinada de exploração diante dos regimes que, em nossa época atual, permeiam as subjetividades. Uma tarefa de “convocar na subjetividade do espectador a potência de ser contaminado pelo objeto de arte” (ROLNIK, 2000, s/p). Na fase final de sua obra intitulada *Estruturação do Self*, a artista busca proporcionar experiências estéticas no espectador, agora convocado como “participador”, por meio da aplicação de Objetos Relacionais⁶². Assim, a artista convoca o *soma* e uma ancestralidade coletiva, convidando uma tecnologia da consciência e do sentir. No meu entender, ela ativa a sua “performer-xamã”, a sua “arte-medicina” a partir das experiências com os objetos relacionais e situações que propõe. Neste sentido, seu objetivo, não

⁶² Objetos Relacionais são objetos vários que Lygia Clark utiliza nas suas experiências: “São saquinhos de plástico ou pano (com ar, água, areia ou isopor), tubos de borracha, canos de papelão, colchões de plástico transparente com bolinhas de isopor, meias, panos, pedras, conchas. Lygia aplicava regularmente esses e outros objetos sobre o corpo de um misto de espectador e paciente, entre 1976 e 1981.” (ROLNIK, 1997, s/p.)

constituiria ser/fazer arte, medicina ou xamanismo, mas sim, evocar uma realidade que foge dessas divisões, para criar redes, fugas e reinvenções. Uma realidade que foge para outros domínios e desvia-se por meio da abordagem do corpo e de si mesma.

Assim, sua proposta de religar arte-vida aconteceria somente quando o ato poético atingisse a mobilidade da subjetividade autônoma do participante. Portanto, as tentativas de Clark, que Rolnik analisa nos períodos entre 1963-1976 (desde as obras “Caminhando” até “Estruturação do Self” com os “Objetos Relacionais”), objetivam que a figura do espectador e do artista se desterritorializem e busquem um novo território, na medida em que a artista propõe uma transição do objeto de arte para um ato e uma sensação. Essa migração é compreendida por Rolnik como a potência que Clark estava procurando, *in progress*, no ato de criação: “Mais um passo foi dado para a dissolução da figura do espectador: esboça-se já aqui a convocação do corpo vibrátil” (ROLNIK, 2000, s/p). Ao encontrar esse lugar da sensação, consegue trabalhar diretamente com o corpo vibrátil, colocando em movimento a subjetividade, ativada ou em devir pela experiência “ritual” (rito sem mito) que desenvolve diretamente com seus participantes (mistura de espectador e paciente).

Sobretudo, na obra de Clark, quando nos referimos ao corpo vibrátil, referimo-nos primeiro à uma capacidade de percepção da corporificação das trocas com o mundo, e em segundo, à uma modificação sobre como vemos e vivemos o corpo “em relação”, na dinâmica de uma intervenção sensível no campo dos processos de subjetivação, assim como, no exercício de desterritorialização dos sujeitos, artista e espectador. Consideramos o corpo vibrátil na sua potência de reconfiguração. Trata-se também, de um exercício de poder diante das forças que levam o corpo à um estado de coma, uma paralisia de sua afetividade e resistência, ou ainda, em seu outro extremo, um corpo em estado de exaustão. Estados que, em definitivo, inibem a potência de vida, tornando os corpos suscetíveis à manipulação e à capitalização da vida, nos exercícios de docilidade e disciplinarização dos corpos, em meio ao projeto atual do biopoder.

O artista-xamã, tem que valer-se em definitivo de recursos não convencionais, mas cada artista-xamã tem que encontrar esses recursos. Nosso *Corpodissolução*, na perspectiva de tecnologia do soma, prepara o terreno para a emergência do *Corpo Nômade*, o qual é visto como uma estratégia para entrar nesses territórios permeáveis de arte-vida. O *Corpo Nômade*, inquieto pelos exercícios de dominação, é uma busca em ação: dialoga,

troca e recria afetos e territórios, no seu encontro com corpos, geografias e técnicas corporais. Saber mover e mover-se nos planos que oferecem uma potência de reconfiguração dos processos corpóreos e subjetivos. Moveria também o outro (espectador, participante, outro caminhante), melhor ainda, daria-lhe a oportunidade de deslocar-se de sua postura inicial. Convoca a caminhar junto, para o desconhecido. Não está indo para um lugar que conhece, mas pergunta: Onde estou e o que tem ao meu redor? Sendo que é, por sua vez, um interlocutor para dialogar com os corpos vibráteis nos movimentos da subjetivação. Compreende uma relação de reconfiguração em tempo real, durante o qual, foge de nomeações para manter, pela máxima quantidade de tempo, a abertura de possibilidades de recriação. Poderia se dizer então que o *Corpo Nômade* toma mais desvios que sendas, diferente de um comando de progresso, estaria mais interessado em cada passo e em cada parada. Ele inventaria *modus vivendis* no momento desse questionar em ação, saber-fazer-ser em movimento.

3.3 Encontros e Divergências

Para entender melhor esse proceder nômade, ao mesmo tempo mutante e inquieto, presente e processual, precisamos capturá-lo de alguma maneira. Acreditamos que as ações que compõem o *Laboratório Infinito*, apresentadas mais adiante, têm uma perspectiva relacional, no sentido de como o performer-xamã se posiciona diante das ações, como aborda os objetos envolvidos e como propõe o espaço de criação, manifestação e ressignificação dos encontros. Esta perspectiva relacional, influenciada pela análise de Nicolas Bourriaud (1965), crítico de arte, curador francês e autor da “Estética Relacional” (2008), é trazida através das expressões artísticas influentes dos anos 1990. São manifestações que não lutam mais por um lugar na reprodução de uma estética dominante, ou por problematizar a partir das vanguardas, mas que se preocupam e ocupam temáticas singulares e pessoais, abarcando a esfera da intersubjetividade, transformando o espaço da arte como interstício social, como um lugar outro onde aparecem relações e intercâmbios possíveis,

A possibilidade de uma arte relacional. Uma arte que levaria como horizonte teórico a era da interação humana e seu contexto social, e não a afirmação de um

espaço simbólico autônomo e privado, explica uma mudança radical nos objetivos estéticos, culturais e políticos estabelecidos pela arte moderno (...) A obra é agora apresentada como uma duração a ser experienciada, como uma possível abertura para uma troca ilimitada. O regime de encontro intensivo, uma vez transformado no domínio absoluto da civilização, acabou produzindo sua correspondente prática artística ou seja, uma forma de arte que parte da intersubjetividade e tem como tema central "estar em conjunto", o encontro entre o observador e a pintura, a elaboração coletiva do significado. (...) O interstício é um espaço para relações humanas que sugerem possibilidades de troca diferentes das que estão em vigor neste sistema, integradas de forma mais ou menos harmoniosa e aberta no sistema global. A arte contemporânea desenvolveu efetivamente um projeto político quando se esforça para abranger a esfera relacional, problematizando-a. (BOURRIAUD, 2008, pp.13-16)

A arte atual encontra-se nas relações dinâmicas do encontro, diante de outras formações artísticas e não artísticas, no meio dos espaços sociais (ou criando-os) que pedem outras formas, outras opções de relacionamento e encontros. Assim sendo, não se interessa pela intersubjetividade como um tópico, mas como sua via de pesquisar e proceder. A estética relacional assinala um movimento e uma agrupação de dentro para fora, tratando de se liberar dos modelos dominantes da comunicação de massas e dos modos de viver:

Então, as reuniões, os compromissos, as manifestações. Os diferentes tipos de colaboração entre duas pessoas, os jogos, as partes, os lugares, em suma, o conjunto de formas de reunião e criação de relacionamentos representam hoje objetos estéticos susceptíveis de serem estudados como tais (...) A função subversiva e a crítica de arte contemporânea deve passar pela invenção de linhas de desaparecimento individuais ou coletivas, construções temporárias e nômadas através das quais o artista propõe um modelo e difunde situações perturbadoras. Daí o interesse atual nos espaços para o intercâmbio social, onde os modos heterogêneos de sociabilidade são elaborados (...) Não é mais procurado hoje progredir através de opostos e conflitos, mas investigar novos conjuntos, possíveis relações entre unidades diferenciadas, construções de alianças entre diferentes atores. Os contratos estéticos e os contratos sociais são assim: ninguém pretende retornar à idade dourada na Terra e apenas tenta criar *modus vivendi* que permita relações sociais mais justas, modos de vida mais densos; combinações de existência (...) As obras produzem espaços relacionais - tempos, experiências inter-humanas que tentam libertar-se das obrigações da ideologia da comunicação de massa, a partir dos espaços em que são elaborados; gerar, até certo ponto, esquemas sociais alternativos, modelos críticos da construção de relações amigáveis ... A obra de arte é apresentada como um interstício social, dentro do qual essas experiências, essas novas "possibilidades de vida", são reveladas possíveis. Parece mais urgente inventar possíveis relacionamentos com os vizinhos, no presente, do que esperar por dias melhores. (BOURRIAUD, 2008, pp. 31-55)

Na procura pelas possibilidades e pelas invenções desse estar-junto, além das “formas de interações da fatalidade da família, ghettos do técnico e das relações entre amigos e instituições coletivas que são propostas a nós” (BOURRIAUD, 2008, p. 73), olhamos para as ações de arte-xamânica realizadas. Estas ações também não buscam alcançar algum ideal moderno, nem instaurar os ‘tempos antigos’. Elas parecem estar focadas no exercício de se liberar de influências autoritárias no sentir e no comunicar modernos, quando aproveitam o espaço de manifestação para questionar as possibilidades de se encontrar com seres, objetos e natureza, assim como as possibilidades da solidão, criando reestruturações e opções de um *modus vivendi*.

A modernidade só pode ser beneficentemente prolongada se ultrapassarmos as lutas que nos deixaram: em nossas sociedades pós-industriais, não é mais a emancipação dos indivíduos que se revela como a mais urgente, mas a emancipação da comunicação humana, da dimensão relacional da existência. (*Idem*, pp. 73)

Com que tipo de atenção encontramos-nos diante de nossa intersubjetividade e daquelas formas que negam nosso desejo de nos aproximar e estar?

Por outro lado, acreditamos também que estas ações de emancipação comunicativa, em função da dimensão relacional, estão constituindo parte de uma expedição para reconfigurar o sentir. O Sentir, o perceber, melhor entendido como *Aesthesis*⁶³, como abordado na pesquisa em parceria entre o estudante-pesquisador Pedro Pablo Gómez e o semiótico e professor argentino Walter Mignolo, nas aulas da Universidade Andina, Simón Bolívar (Quito, Equador), em 2010, no intuito de afirmar o território da percepção através

⁶³“Aesthesis - Em espanhol, o conceito recebeu menos atenção do que em inglês. Nas páginas da web, é definido apenas por “sensação” e “sensibilidade”. Em inglês, a palavra grega às vezes é convertida em *poraiesthesis* ou *aesthesis*. O dicionário Thesaurus on Line é mais generoso na definição de estética: *aesthesis - an unelaborated elementary awareness of stimulation; “a sensation of touch”*
aesthesis, sensation, sense datum, sense experience, sense impression perception - the process of perceiving limen, threshold -the smallest detectable sensation
masking - the blocking of one sensation resulting from the presence of another sensation; “he studied auditory masking by pure tones”
visual sensation, vision -the perceptual experience of seeing; “the runners emerged from the trees into his clear vision”; “he had a visual sensation of intense light”
odour, olfactory perception, olfactory sensation, smell, odor -the sensation that results when olfactory receptors in the nose are stimulated by particular chemicals in gaseous form; “she loved the smell of roses”
gustatory perception, gustatory sensation, taste, taste perception, taste sensation -the sensation that results when taste buds in the tongue and throat convey information about the chemical composition of a soluble stimulus; “the candy left him with a bad taste”; “the melon had a delicious taste” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, pp.13-14).

dos sentidos e de nossas experiências perceptivas. Além de revelar a funcionalidade nervosa e comunicativa do corpo, trata-se de um campo de relações criadas com o 'perceber' e é o que modela o encontro com o mundo. A noção de *Aesthesis* ajuda-nos, ainda, a corporizar a ideia de um corpo invisível relacional, feito do sensível, ou ainda, o corpo vibrátil.

Gómez e Mignolo (2012) apontam que o processo de colonização no continente americano a partir do século XVI, carregou consigo um projeto de colonizar a *aesthesis* (o perceber, o sentir) por meio da colonização da arte. Esta seria aquilo que dita o que é aceitável em termos de expressão e processo artístico a partir da manipulação de elementos simbólicos destinados a afetar o campo intelectual e emocional, influenciando o que é entendido em geral como belo e feio, assim como, o que seria novidade e o que seria considerado subversivo. Assim, a estética seria uma filosofia que respalda o campo denominado de arte e as suas manifestações. Além de impor quais expressões e atitudes seriam aceitas dentro da cultura colonial e como deveriam ser abarcadas, suprimiu grande parte das expressões nativas, criando um violento exercício de colonização/desmembramento e controle da subjetividade. Controlando o sentir, controla-se o falar, o fazer, o ser/estar. É por uma cultura de docilidade e repressão que se manifestam por um lado rejeições, e por outro reações descoloniais para o proceder de-colonial, na forma de expressões diversas nos espaços onde tal ruptura ou desencaxe tem sido possível:

El arte y la estética fueron instrumentos de colonización de subjetividades y hoy la descolonización de la estética para liberar la *aesthesis* es un aspecto fundamental de los procesos de decolonialidad (...) La decolonialidad comienza por la liberación de los sujetos reprimidos y marginados por el racismo y el patriarcado, así como por los valores imperiales sustentados por la teología cristiana, el liberalismo y el socialismo cuando estos proyectos no se presentan a sí mismos como una opción, sino como la única opción. La decolonialidad como opción surgió hacia finales de la Guerra Fría. Visto ya el derrotero de los países descolonizados, era obvio que los procesos de descolonización no eran viables mientras se mantuvieran los esquemas teóricos económicos y políticos heredados precisamente de los procesos imperiales. Procesos imperiales sostenidos por categorías de pensamiento, de sentimientismo y de conducta que se gestaron durante el proceso de formación de la civilización occidental a partir de 1500. (...) En suma, la estética colonizó la *aesthesis*. Se trata ahora de descolonizar la estética para liberar la *aesthesis*. Los procesos de descolonización de la estética para liberar la *aesthesis* proceden de dos trayectorias interrelacionadas. Por un lado, el hacer *aestésico* y la analítica conceptual que revela lo que la estética oculta. Por el otro, tanto el hacer *aestésico* como la analítica conceptual, que al revelar la colonialidad del sentir que ha impuesto la colonización de la estética, apuntan hacia horizontes no solo de liberación sino fundamentalmente de re-existencia. No de resistencia, sino de re-existencia, en la feliz conceptualización del pensador y hacedor colombiano Adolfo Albán-Achinte. En este sentido, las estéticas decoloniales no

serán una nueva forma de colonización de la estética sino que, al liberar la *aisthesis*, promueven la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético. Es así que las estéticas decoloniales son un aspecto de los procesos de decolonialidad en todas las esferas del orden social. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, pp.13-14)⁶⁴

As estéticas decoloniais não estão posicionadas como um campo contrário ao da arte ou um campo que quer ser arte subversiva (pois continuaria dentro da visão colonial da estética e da arte). Elas são vistas mais como uma opção de “desenganche” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 8). Desengancham-se, para afirmar-se em um outro estrato das possibilidades do sentir, no seu exercício de recuperar a *aesthesis*. Não lutam por um espaço que, finalmente, a definição da arte (na perspectiva colonial) não oferece, e, contudo, desenvolvem-se sem reprimir essa mesma possibilidade. As estéticas decoloniais são fruto de uma reflexão entre estes dois teóricos a respeito de uma série de propostas dentro de uma exposição de arte descolonial realizada em Bogotá, Colômbia, no ano de 2010. Tal exposição tinha por intuito levar as discussões que reforçam a realidade conceitual e o estudo das propostas decoloniais como uma opção que permite entrar em contato com possibilidades de reconfiguração do sentir, do fazer, do falar, do conhecer e do ser. A *aesthesis* abarca o domínio do sentir, e o sentir abarca todas as esferas sociais. É pela liberação desse sentir, desse perceber, e pela invenção de novas maneiras de nos encontrarmos e nos relacionarmos que firmamos parceria com as manifestações da estética decolonial. Tanto as abordagens como as propostas de um artista-xamã parecem estar nessa via, espaços e métodos outros na missão prática de reinvenção:

⁶⁴ A arte e a estética foram instrumentos de colonização de subjetividades e hoje a descolonização da estética para liberar a estética é um aspecto fundamental dos processos de descolonialidade (...) A descolonialidade começa com a libertação de sujeitos oprimidos e marginalizados pela racismo e patriarcado, bem como os valores imperiais apoiados pela teologia cristã, o liberalismo e o socialismo quando esses projetos não se apresentam como uma opção, mas como a única opção. A descolonialidade como opção surgiu no final da Guerra Fria. Tendo visto o curso dos países descolonizados, era óbvio que os processos de descolonização não eram viáveis, desde que os esquemas econômicos e políticos teóricos herdados precisamente dos processos imperiais fossem mantidos. Processos imperiais apoiados por categorias de pensamento, sentimento e comportamento que foram desenvolvidos durante o processo de formação da civilização ocidental a partir de 1500. (...) Em suma, a estética colonizou a *aesthesis*. Agora é uma questão de descolonização da estética para libertar a *aesthesis*. Os processos de descolonização da estética para liberar a *aesthesis* provêm de duas trajetórias inter-relacionadas. Por um lado, a elaboração de análises *aesthéticas* e conceituais revela o que a estética esconde. Por outro lado, as análises *aesthéticas* e conceituais, que revelam a colonialidade do sentimento imposto pela colonização da estética, apontam para horizontes não só da libertação, mas fundamentalmente da reexistência. Não de resistência, mas de reexistência, na feliz conceptualização do pensador colombiano Adolfo Albán-Achinte. Nesse sentido, a estética decolonial não será uma nova forma de colonização da estética, mas, ao libertar a consciência, promovem a formação de subjetividades desobedientes aos princípios do discurso filosófico-estético. Assim, a estética decolonial é um aspecto dos processos decoloniais em todas as esferas da ordem social. - Tradução nossa

Las estéticas decoloniales desobedecen a este juego (desobediencia estética y desobediencia epistémica). Esto es, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios. Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial.

La herida colonial influencia los sentidos, las emociones y el intelecto. En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyo hacer operando con “elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto” no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte. (...) Así, Estéticas decoloniales es una muestra de “operaciones con elementos simbólicos” que buscan, por un lado, desmontar el mito occidental del arte y de la estética (descolonizar el arte y la estética) para liberar las subjetividades que, o bien deben orientar sus haceres para satisfacer los criterios del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas. Por otro lado, es una muestra que, mediante talleres, mesas redondas y debates públicos se propone avanzar en la conceptualización de la descolonización de la estética y la liberación de la *aisthesis* (el sentir).(GÓMEZ; MIGNOLO, 2012 pp. 9-10 grifo no original)⁶⁵

Nos panoramas apresentados pelas análises de arte, a estética relacional é definida como “um estado de encontro” (BOURRIAUD, 2008, p. 17) onde tal esfera relacional procura estimular emancipações sobre as formas de recepção e criação da arte, envolvendo

⁶⁵ A estética decolonial desobedece a este jogo (desobediência estética e desobediência epistêmica). Ou seja, a desobediência às regras da prática artística e as regras da busca do significado no mesmo universo em que ambos peças e filosofia respondem aos mesmos princípios. A estética decolonial procura descolonizar os conceitos cúmplices da arte e da estética para libertar a subjetividade. Se uma das funções explícitas da arte é influenciar e afetar os sentidos, as emoções e o intelecto e a filosofia estética para entender o significado da arte, a estética decolonial, nos processos de fazer e em seus produtos, bem como em seus compreensão, eles começam com o que a arte ocidental e a estética implícitamente ocultam: a ferida colonial.

A ferida colonial influencia os sentidos, as emoções e o intelecto. No caso da arte e da estética, a ferida é sentida e sofrida (nas emoções e no intelecto) por aqueles cujo trabalho que opera com "elementos simbólicos que afetam os sentidos, emoções e intelecto" não são considerados artísticos, e tal consideração é legitimada no discurso filosófico que define a estética como a disciplina que trata da investigação do significado da arte. (...) Assim, a estética decolonial é uma amostra de "operações com elementos simbólicos" que procuram, por um lado, dismantelar o mito ocidental de arte e estética (descolonizar arte e estética) a subjetividades livres que, ou devem orientar suas ações para satisfazer os critérios de arte e estética, ou ser excluídos do jogo por não ter cumprido as regras. Por outro lado, é uma amostra que, através de oficinas, mesas redondas e debates públicos, pretende avançar na conceituação da descolonização da estética e da libertação da consciência (o sentir) - Tradução nossa

espaços artísticos e não artísticos. Vemos, por sua vez, no centro das estéticas decoloniais, espaços similares de conversa, ‘de estar com’:

Las estéticas decoloniales son entonces —en su pluralidad, dentro y fuera del denominado campo del arte, como conjunto heterogéneo de prácticas capaces de realizar suspensiones a la hegemonía y totalización del capitalismo— formas de hacer visibles, audibles y perceptibles tanto las luchas de resistencia al poder establecido como el compromiso y la aspiración de crear modos de sustitución de la hegemonía en cada una de las dimensiones de la modernidad y su cara oscura, la colonialidad. El reto, además, consiste en pensar dicha pluralidad en su articulación alrededor de una opción civilizadora otra. Hablar de estéticas decoloniales es una propuesta que pretende instalar los términos de una nueva conversación para hablar de nuestras experiencias concretas del estar siendo en el mundo contemporáneo, en la que se escuchen y atiendan otras voces, más allá de las voces y los discursos de los expertos. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, pp. 16)⁶⁶

O encontro entre estas estéticas multiplica os interstícios em que as ações do *Laboratório Infinito*, realizado nesta pesquisa, inserem-se. Entendendo-as, em uma etapa, como agenciamentos performáticos e, em outra, como campos de pesquisa, acreditamos que elas investigam não só o campo somático-espiritual, mas também exploram, na sua base, métodos de liberação e ressignificação da *aesthesis*, fazendo emergir outros modos de conhecer e habitar o mundo, assim como modos de pesquisar e de comunicar.

3.4 Relato #2 Convocar a Viagem ou O Artista-xamã e os primeiros hibridismos

Em outubro do 2012 conheci Kuyay, uma xamã ayahuasqueira de origem peruana e residente na Costa Rica. Fui até ela por recomendação de um amigo que se envolveu bastante com o trabalho de ARECAE⁶⁷ e já tinha experimentado o trabalho da medicina xamânica da Ayahuasca. Na ocasião, também conheci o seu esposo, Howard, que

⁶⁶ A estética decolonial é então - na sua pluralidade, dentro e fora do chamado campo da arte, como um conjunto heterogêneo de práticas capazes de fazer suspensões à hegemonia e totalização do capitalismo - formas de tornar visível, audível e perceptível as lutas de resistência ao poder estabelecido como o compromisso e a aspiração de criar modos de substituição da hegemonia em cada uma das dimensões da modernidade e do lado obscuro, da colonialidade. O desafio, além disso, consiste em pensar sobre essa pluralidade em sua articulação em torno de uma outra opção civilizadora. Falar de estética decolonial é uma proposta que visa instalar os termos de uma nova conversa para falar sobre nossas experiências concretas de estar no mundo contemporâneo, nas quais outras vozes sejam atendidas e ouvidas, além das vozes e discursos dos especialistas. - Tradução nossa

⁶⁷ ARECAE – *Haciendo Memoria del Autor-Interprete*: pesquisa-performance baseada nos princípios do ator pós-dramático. Defendido em 2011 no curso de Licenciatura da Escola de Artes Cênicas da Universidade Nacional (UNA).

chamava Kuyay pelo seu nome familiar: Vero. Ela, por sua vez, pronunciava Howard, nome de origem estadunidense, de um jeito que se escutava “Jaguar”, a onça, animal protetor típico na tradição da planta sagrada. “Kuyay significa amor”, falou Vero. No momento de nos encontrarmos pela primeira vez, eu a aguardava na sala da sua casa, junto a outros aspirantes da cerimônia daquela noite. Depois de cumprimentar com doçura uma visitante igualmente principiante (notava-se que já se conheciam), Vero aproximou-se de mim e nos cumprimentamos com muita alegria. Até esse momento, eu conhecia apenas dois xamãs *Bribris*, do povo indígena costarricense homônimo, localizado na zona Atlântica Sul do país, na ocasião em que fui convidado para apresentar ARECAE em território *Bribris*, em dezembro do 2011⁶⁸. Conhecer mais uma xamã, e ainda mais de outro país, era muito emocionante. Depois de trocarmos palavras em relação ao meu motivo de estar lá, contei algumas ideias sobre como as experiências-limite em arte tinham me ajudado a projetar um campo de ação e transformação. Além disso, falei sobre algumas incursões na cura energética a partir de *Magnified Healing*⁶⁹ e do uso do tarô⁷⁰. Ela foi me observando com mais atenção, progressivamente. Olhando para minhas mãos como em uma análise e em seguida para meus olhos, ela falou: “Tem algo de xamã em você. Podemos trabalhar isso”.

Depois dessa primeira cerimônia, ela pediu que eu retornasse mais vezes. Logo na segunda vez, solicitou que eu fosse ajudá-la como assistente no serviço das cerimônias, e assim, poderia aprender com a xamã os seus fazeres e ensinamentos intuitivos, silenciosos e gestuais, a partir daquele estado xamânico de silêncio interno, confiando na fala e nas ações guiadas.

Eu aprendia na observação do estado dela. Eu percebia que seu corpo tinha muita intenção, uma fala não verbal que aparecia com naturalidade. Havia uma notória amplitude de sua percepção, sendo que “compreendia” esse corpo sensível-emissor a partir de meu corpo sensível-receptor. Podia -dialogar com- esse corpo em movimento e em estado diferenciado. Era como quando se trabalha com a atenção nos estados de

⁶⁸ Durante uma celebração na comunidade de Sepeque, em que houve a Inauguração de um Ûsure, ou casa cósmica na cosmovisão *Bribris*, casa cônica feita de materiais naturais da floresta. Momento em que houve também a inauguração de um primeiro colégio.

⁶⁹ Terapia bioenergética e prática espiritual trazida em diálogo mediúnico entre Kuan Yin (deusa chinesa da Compaixão e Amor) e Gisèle King e Kathryn Anderson, terapeutas originárias dos Estados Unidos. Vem sendo difundida como *Magnified Healing* desde 1992.

⁷⁰ Naipes de 78 cartas originado aproximadamente nos anos 1418 e 1425 em Milão, Itália. Há uma versão esotérica considerada como um oráculo a partir da leitura dos arquétipos encontrados nas imagens do baralho, através dos quais supostamente pode se analisar o consciente e inconsciente do consultante, ampliando a percepção do presente, lugar de encontro do que subjetivamente achamos como passado e futuro.

improvisação pelo grau de atenção, recepção e fluxo. Seria como uma improvisação sem mito, mas em rito. Ela falou que percebia em mim a capacidade de concentração e de sensibilidade que pode ser útil naquele tipo de trabalho, e que mesmo nos trabalhos de plantas sagradas se precisa de um guia, na função do xamã. Eu já havia me auto-questionado por trabalhar-viajar “sem supervisão” (ou, em outras palavras, a partir de uma guia interno), até mesmo porque compreendia que conselhos e guias sempre aparecem no caminho. Contudo, no ofício do xamã, nós nos assumimos em uma troca de ajuda e de aprendizados mútuos por um período de vida.

Ao longo dos meses, outros aspirantes-ajudantes apareceram, sendo que as cerimônias são trabalhos que têm uma duração longa, desde a noite até o amanhecer, e é física e psicologicamente esgotante. Por isso, criamos uma pequena comunidade de assistentes, especialmente porque a xamã trabalhava sozinha com uma demanda semanal.

A xamã Vero estudou artes na Universidade de Belas Artes da Amazônia, no Peru, na especialidade de pintura, motivo pelo qual sentíamos uma conexão nas nossas falas sobre arte e consciência. Em um dia de cerimônia, percebemos uma tensão no ar, como costuma acontecer antes das cerimônias: ansiedade, dúvida, resistências naturais. Ela falou logo para mim: “Felipe, faz alguma introdução, alguma preparação física para acalmar esses nervos, para que os espíritos estejam mais tranquilos. Vai, você sabe sobre consciência corporal”. Mesmo sentindo um pouco de incerteza no início, falei: “Eu faço”. Como já tinha dado aula de corpo e de teatro, aproximar-me de um grupo não era problema, mas sabia que não poderia fazê-lo a partir do território das artes apenas.

De repente me lembrei das aulas do segundo ano de teatro e o trabalho baseado no *Body Mind Centering*, trazido pela professora Carranza. Lembrei-me do estado físico - alerta e relaxado - com que apresentava as técnicas de conscientização corporal, dissociando a mobilidade ou o foco de atenção das diferentes partes do corpo. Realizava isso por meio da sincronização da percepção, dos sentidos e da imaginação, chamaria a essa sincronização de *bioscanner*, do sistema ósseo ou do sistema respiratório, ou ainda, um exercício de perceber as diferentes variações dos órgãos no corpo. Com esse *bioscanner* podíamos olhar com detalhe os micro processos do corpo e entender melhor esse diálogo entre os sistemas e partes do corpo. Procurando uma espécie de colaboração, “de estar com”. Fernandes (2012, p. 3) chamaria esse estado de “sintonia somática (NAGAMOTO, 1992, p. 198), promovido pela experiência interartística (performance) e estruturado a

partir, principalmente, de princípios dinâmicos do Sistema Laban/Bartenieff: criatividade, relações, conexões, repadronização e integração (FERNANDES, 2010a)”.

Seria o efeito da coerência psicofisiológica que proporcionaria esta atenção focada nas partes singulares do corpo e este “ser re-percebido e re-habitado”, como uma complexa rede processual de trocas e equilíbrios. Dentro dessa rede, os movimentos neurais autônomos correspondem a três centros corporais e às suas interrelações: cérebro, coração, estômago. Este tipo de trabalho somático pode durar extensas horas em um estado energizado e ao mesmo tempo relaxado.

Nesse momento, lembrei também de outro exercício que conheci nas aulas de teatro. Na hora de me envolver com o exercício, fui estimulado a estados meditativos⁷¹ espontâneos, o que achei simultaneamente curioso e agradável. Originalmente, o conheci este exercício no capítulo “Concentração da atenção” do livro *A preparação do ator* (2000), de Constantine Stanislavski (1863-1938), ator, diretor e teórico de teatro de origem russa. Na sua obra, ele propõe o que seriam as metodologias da arte do ator e da atriz, estudadas ainda hoje sob um olhar moderno. Ao longo da obra, Stanislavski utiliza de eventos imaginários onde toma como lugar as aulas de teatro, propondo exercícios e discussões para clarear o panorama da atividade teatral. Neste capítulo, ele descreve “círculos de atenção” como procedimentos para o movimento voluntário da atenção. Nestes procedimentos o ator pode focar, explorando a atenção externa e a atenção interna, utilizando diversos focos de luz dentro do palco obscuro para se ter detalhes da superfície e dos objetos dentro do setor escolhido. A atenção pode, então, perpassar e localizar diversas dimensões, situando o interno, o externo, situando-a fora de si e situando-se como observador:

Esse espaço iluminado aí na mesa - disse o diretor - representa um *pequeno círculo de atenção*. Você mesmo, ou melhor, sua cabeça e suas mãos, onde a luz incide, são o centro desse círculo. (...) A sua atenção agora tem de substituir a luz, mantendo-os dentro de certos limites (...) por exemplo: a mesa redonda demarcava um círculo, o menor; em outra parte do palco, um tapete, um pouco maior do que a mesa sobre ele formava um *círculo médio*. E o maior tapete da sala definia um *grande círculo*.

- Tomemos agora o apartamento todo, o *círculo maior* - disse o diretor (...) à medida que o círculo vai aumentando, a área de atenção tem de se estender. Essa área, entretanto, só pode continuar crescendo até o ponto em que ainda a puderam conter, inteira, dentro dos limites da atenção, do lado de *cá* de uma linha imaginária. (...) Aqui nesta sala, ampliei o círculo ao máximo possível. Mas, se

⁷¹ Meditação. No sentido de esvaziamento de excessiva carga mental. Relaxamento focado. Conscientização da respiração e do estado físico. Expansão da percepção corporal. Escolha de focar em um elemento ou sem foco.

estivéssemos numa praia ou numa planície, o círculo só seria limitado pelo horizonte. (...) Vocês estiveram sempre no centro do círculo? Entretanto poderão às vezes achar-se do lado de fora.

(...) Até agora estivemos trabalhando com o que chamamos atenção exterior - disse o diretor.

- Este se dirige a objetos materiais situados fora de nós. Prosseguiu explicando o que significa a “atenção interior”, que focaliza coisas que vemos, ouvimos, tocamos e sentimos, em circunstâncias imaginárias. Recordou-nos o que dissera antes sobre a imaginação e como tínhamos sentido que a fonte de uma determinada imagem era interior e, entretanto, era transportada, mentalmente, para fora de nós. Ao fato de que vemos essas imagens com a nossa visão interior, acrescentou que o mesmo se aplica aos nossos sentidos auditivo, olfativo, tátil e gustativo. - Os objetos de sua “atenção interior” estão espalhados por toda a extensão dos cinco sentidos - disse. (STANISLAVSKI, 2000, pp. 117-122, grifo no original)

Pessoalmente, considerei este, um método que me trazia um estímulo a meditar, na exploração de me perceber a partir do interior, utilizando exemplos sensíveis do exterior e vice-versa. Assim com a opção de observador externo, encontrei um *soma* alerta, uma abertura de relações com sistemas e matérias que antes não eram percebidos como tal.

Desse modo, quando levei o exercício dos círculos de atenção dentro de uma exploração somática e meditativa privada, combinando com o *bioscanner* do BMC, vi que realizava um exercício intensivo de percepção, uma expansão da atenção como não tinha registrado antes, de modo que os círculos mudaram de dimensão e qualidade. Realmente percebi ambientes, atmosferas, climas, *topos* e situações. Visualizava-os melhor contidos em formato de esferas, e elas percorriam outros graus de atenção do meu *soma*, distintas do plano cênico e do corpo do ator. Achei, por exemplo, que uma primeira esfera de atenção (ou esfera zero) seria tudo o que poderia perceber de minha pele para dentro, ou “de dentro” até o limite da pele, podendo categorizar sensações desse ambiente que antes não podia, como o movimento do sangue, os líquidos dos órgãos, o balanço dos ossos, os pensamentos e as emoções mais claras. Continuando, prossegui para uma segunda esfera-clima, que seria só a pele e os níveis celulares. Uma terceira esfera-fantasma viria desde a pele até a periferia do quarto ou da sala, buscando mais distinções e notoriamente deixando de escutar a primeira esfera. Uma quarta esfera-quarteirão seria além do quarto e da sala: tal expansão fazia parecer perceber-me como o prédio mesmo, em relação com a rua, como se o corpo fosse o prédio, percebendo o ambiente lá fora, estendendo o ouvir e os outros sentidos até o final do quarteirão. Sendo que uma esfera por si só requer concentração, a percepção das esferas anteriores fica de algum jeito longe. Mesmo assim, é possível combiná-las. Daí vi que esse exercício de percepção ampliada poderia ir ainda mais longe e

imaginei uma quinta, sexta, sétima esfera de atenção abarcando o movimento das nuvens, da atmosfera, da gravidade, da Lua, dos movimentos oceânicos, das massas de ar, das placas tectônicas, do centro da Terra. Poderiam haver esferas-estratos que abarcassem espaços ainda mais internos, sendo a zero-esfera, menos um, menos dois, etc., adentrando os reinos das células, moléculas e partículas subatômicas... fótons⁷² e a comunicação com a luz e o electromagnetismo.

Na hora da preparação para as pessoas da cerimônia, entrei em um ligeiro estado de transe (aquele *corpodissolução* estava a caminho do *Caminante Brujo*), e introduzi uma dinâmica de conectar/dissolver-se através das esferas de atenção, oferecendo-lhes espaços de manipulação de sua própria atenção (em um nomadismo interno visava um *Corpo Nômade*), do jeito mais simples que pudessem. Queria acompanhá-los no “reconhecer” e no “habitar” de seus *topos*, climas e ambientes, para que fossem direto na sensibilidade, como um plano de “se re-habitar”, na minha perspectiva, a fim de que atingissem um nível psicofísico favorável para o trabalho, enraizados em territórios próprios. O resultado foi bastante agradável. As pessoas entraram no espaço de recepção, presença e silêncio que procurávamos. Lembro de falar no final algo similar a: “Isso, respirando, ficando com a sua respiração. Vamos todos, e cada um, dentro e junto à escuridão, e a nos conduzir como luz”. A tensão e a preocupação tinham se esvaído. No entanto, no caso de alguém não saber o que fazer diante de um possível desespero, Kuyay agregava: “E se sentir que vai morrer, solta, se deixa morrer”.

⁷² fó·ton (grego *fos*, *fotós*, luz + *-on*) *substantivo masculino* [Física nuclear] Partícula elementar de energia luminosa, na teoria dos quanta. Plural: fótonos ou fótons.

"fóton", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/f%C3%B3ton> [consultado em 11-02-2018].

FÓTON – já que o citamos acima, esta palavra foi criada em 1926. Foi feita a partir do Grego *phos-*, “luz”, mais *on*, aqui com o sentido de “unidade”. Segundo <http://origemdapalavra.com.br/site/?s=f%C3%B3ton> 11;02;18

O fóton é a partícula elementar mediadora da força eletromagnética. O fóton também é o quantum da radiação eletromagnética (incluindo a luz). O termo fóton foi criado por Gilbert N. Lewis em 1926^[2]. Fótons são bósons e possuem Spin igual a um. A troca de fótons (virtuais) entre as partículas como os elétrons e os prótons é descrita pela eletrodinâmica quântica, a qual é a parte mais antiga do Modelo Padrão da física de partículas. Ele interage com os elétrons e núcleo atômico sendo responsável por muitas das propriedades da matéria, tais como a existência e estabilidades dos átomos, moléculas, e sólidos. Em alguns aspectos um fóton atua como uma partícula, sendo a explicação satisfatória para esse efeito foi dada em 1905, por Albert Einstein pelo Efeito fotoelétrico. Em outras ocasiões, um fóton se comporta como uma onda, tal como quando passa através de uma lente óptica. De acordo com a conhecida dualidade partícula-onda da mecânica quântica, é natural para um fóton apresentar ambos aspectos na sua natureza, de acordo com as circunstâncias que se encontra. Normalmente, a luz é formada por um grande número de fótons, tendo a sua intensidade ou brilho ligada ao número deles. Para baixas intensidades, são necessários equipamentos muito sensíveis, como os usados em astronomia, para detectar fótons individuais. Segundo Wikipedia <https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%B3ton> consultado 11-02-18.

Utilizamos as esferas de atenção em outras cerimônias, sempre que fosse necessário. Nossa parceria deu-se por três anos, de 2012 a 2015, em encontros espaçados. Utilizei as esferas de atenção em outros espaços, como em aulas de movimento e consciência corporal, sendo que a cada vez conseguia explorar mais as materialidades dessas *soma*-esferas e as suas possibilidades, tanto em aulas como na pesquisa xamânica. Percebi uma fusão de conhecimentos ecléticos, um híbrido que reconheço entre arte, prática somática e xamanismo. De alguma forma, este híbrido constitui um diálogo na emergência do corpo como circunstância, como situação. Por outro lado, poderia afirmar esse corpo como um desenho do presente, terreno de cruzamento potencial e cinético: o *Corpo Nômade*.

Em outras explorações, depois de ensinamentos e trocas com Kuyay a respeito do emergir das esferas/territórios, das corporificações vibráteis pelos planos de intensidade que se apresentavam no encontro e no deslocar, e do re-orientar a subjetividade e o sentir, me propus uma nova ação de pesquisa: perceber o movimento da Terra, do Sol e da Lua. Uma ideia de início abstrata. No entanto, já tinha conhecimento sobre dados feitos por medições matemáticas a respeito das várias interações inter-estelares. Portanto, comecei a intuir outros tipos de medições e relações que poderíamos experimentar por meio da percepção somática ampliada e dos fazeres relacionais-descoloniais. Me atraía perceber, em um exercício de atenção ampliada, como esses corpos celestes se encontram em uma relação de pesos, gravidades, velocidades e direções, e, quiçá, com quietude e vibração suficientes. Talvez eu pudesse sentir essa dança.

Sentia um desejo de dançar com esses corpos siderais, no encontro ou na captação de sua influência, estado e movimentos. Comecei a me perguntar também se poderíamos captar massas de oceano, massas intra-terrestres e outros planetas. Este projeto está ainda em construção: a aplicação das esferas de atenção para uma dança cósmica, um trabalho detalhado sobre movimentos corpo-astros, sobre o micro e o macro universo, que chamei de Viagem Cósmica, está projetada no Laboratório Infinito.

3.5 Relato #3 Sobreviver com(o) artistas ou Uma experiência de arte-vida com Tribusure Companhia Cênica

Tribusure Companhia Cênica é um projeto que nasceu a partir de quatro profissionais da arte: Luisa Román, Daniel Cubillo, Jonathan Pereira e Felipe González. Trata-se de uma plataforma artístico-colaborativa de investigação e produção em arte que funciona desde abril de 2013⁷³. Na Tribusure formou-se um espaço de laboratório arte-vida de cinco anos (2013-2018), onde nos primeiros quatro mergulhou-se em três áreas de contágio: 1) Produção cênica autônoma em diversos espaços culturais, casas de cultura, festivais, teatros e ruas na área metropolitana de Costa Rica; 2) treinamento profissional independente em três espaços de dança e movimento contemporâneo, com oficinas internacionais de Dança Butô⁷⁴, encontros internacionais em *Contact Improvisation (CI)*⁷⁵, e explorações coletivas semanais; 3) Registro audiovisual como ferramenta de edição, reflexão e diário.

A propósito do treinamento e criação em Dança Butô, deram-se em períodos ascendentes: em 2013, Cubillo e González participaram de uma oficina com o dançarino Fred Herrera durante o I Encontro Nacional de Artes, na Costa Rica. Em 2014, Román e Pereira uniram-se a uma segunda oficina, que resultou no espetáculo *Descenso al Infierno*, apresentado no *Teatro de la Danza*, em San José, Costa Rica. No final de 2014 e no início de 2015, Tribusure prosseguiu em um projeto de treinamento e produção junto a Herrera e outros dois dançarinos, Andrea Vezga e Cesar Alvarado, na montagem do segundo espetáculo *Descenso al infierno(2)*, baseado no Canto VI da *Divina Comedia* de Dante Alighieri, que relata os percursos feitos pelo personagem Virgílio no inferno. Este espetáculo foi desenvolvido em uma abordagem colaborativa da dança Butô, como atividade prévia ao I Festival Internacional de Dança Butô no país, coordenado por Herrera. Nesse festival, tivemos a oportunidade de aprender com dançarinos e artistas do Butô de

⁷³ Sítio web e registro <http://escenicatribusure.wix.com/tribusure-escenica>

⁷⁴ A Dança Butoh, ou dança das trevas, é de origem japonesa, surgindo e amadurecendo entre os anos 40 e 50 como uma quebra do rigor cultural fortemente tradicional, abrindo a arte e a estética à exploração e ao questionamento dos movimentos e dos corpos contemporâneos em diálogo com a esfera social e a vida, como uma resposta às necessidades expressivas da época. Criada principalmente por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, a Dança Butoh está baseada em experimentações físicas e estados corporais altamente energizados. Costuma-se incluir pintura corporal à base de argila, cinza ou similares. É uma prática de movimento e de encenação.

⁷⁵ Improvisação de contato, denominada aqui com as siglas CI.

distintas partes do mundo. Recebemos oficinas de “Matilde” Javier Ciria (Espanha), Esparta Martínez (México), Rosana Barra (Espanha/ Brasil), Lola Lince (México) e Tadashi Endo (Japão/ Alemanha).

A Dança Butô, segundo as comunicações de Tadashi Endo oferecidas durante suas oficinas, é uma técnica para se permitir ser invadido pelo movimento entre as energias da violência e do Eros. Trata-se de um trânsito entre a liberdade e a disciplina. Falava-nos também que nosso corpo é movimentado pelas forças já presentes, captadas pela consciência celular através de alguma ação física no espaço circundante, na paisagem que percebemos e no cosmos, que nos constituem. Estas perpassam e “estão” no nosso corpo, e este é movimentado por aquilo. O corpo, nestas circunstâncias de treino e dança exaustiva, transcendente, procura estados de excitação e decomposição que revelam gamas de nossa linguagem física particular, nossa linguagem expressiva individual. Butô não tem um objetivo, poder-se-ia estar/fazer Butô sem necessariamente ser apresentado no palco. O Butô pode ser um veículo que acompanha outra expressão de arte, para explorar e transcender nas áreas ainda desconhecidas. Dança-se, assim, nas trevas. O dançarino é dançado por forças que puxam (para dentro/para fora) para ir além dos recursos aparentes. Desenvolve-se a singularidade de um estado de percepção e, conseqüentemente, uma reconfiguração corporal, ao acompanhar e deixar-se imbuir com a sensação total de um sentir, arriscando procurar quais são as forças que movem esse corpo.

Por sua parte, Endo traz um novo entendimento à prática de Butô chamado de Butô-Ma, ou o “estar entre”:

Kazuo Ohno ampliava o uso da palavra butô: Quando Kazuo Ohno, um dos precursores do butô, falava de uma pintura ou tela, ele falava do “butô” do artista em questão. O termo butô tornava-se, em sua boca, um termo genérico para falar de uma essência de ser, de uma consciência das origens no fato de criação. (N.MASSON-SÉKINÉ, op.cit, p. 6) Tadashi denomina sua dança de butô-ma:

MA, no Zen Budismo, significa “vazio” e “espaço entre as coisas”. *Butô-MA* é o caminho que torna o invisível visível. O mínimo de movimentos permite que a expressão das sensações e das situações cresça à máxima intensidade. É mais importante manter o equilíbrio entre energia, tensão e controle, do que se preocupar com a estética dos movimentos. *MA* significa estar *no entre*. *MA* é o momento logo no fim de um movimento e apenas antes do começo do próximo, *MA* é como estar de pé nas margens de um rio, olhando a água que flui adiante. Você quer alcançar o outro lado, mas o outro lado significa morte. Você quer terminar sua vida neste lado, mas ainda não, você está metade aqui e metade lá. Sua alma está esperando por aquele último passo -completamente quieta- sem respirar -completamente quieta nem morta nem viva- isto é *MA*. (*Butô-Ma*,

disponível em: <<http://www.butoh-ma.de>>) (COLLA, 2013, pp. 151-152, grifo no original)

Este tipo de experiência, vem acompanhando o caminhar como parte das fontes que permitiram hoje a emergência dos corpos que desenvolvemos nesta pesquisa. A prática da dança butô ofereceu um espaço de exploração do perceber, mais ainda, dançar a percepção em si. Esta é vivida de forma particular pelo próprio dançarino e sua inter-relação com o espaço, até confundir-se com os comandos de recepção e emissão da dança. Trata-se de dançar seu próprio corpo até ser dançado.

As formas de elevação e expansão da energia física que utilizamos no butô criam aproximações intensas ao corpo. Aqui, o trabalho estético dos movimentos ocupa-se em procurar a energia adequada que permita entrar em certos estados e situações do corpo. Este “desfazer” o organismo por meio do ingressar em dinâmicas relacionais com espaços internos e externos, físicos e imaginativos, proporcionam este pensar-fazer que chamamos de “intra-nomadismos”, viajar em si. E quando é o espaço quem viaja em nós, chamamos “exo-nomadismo”. Sensação que identifico quando o *Corpo Nômade* é vivido em processos de criação, e também quando é vivido em processos de movimento da subjetivação.

Percebo que, em geral, esse pensar-se amplo e não-dual que nos traz a dança butô, espalhado como espaço e como indivíduo, é uma estratégia de migrações da atenção para ‘pensar-se’ e deixar de ‘pensar-se’, ‘viver-se’ de outro jeito. A prática de butô traz sérias consequências para a percepção de corpo e de si. Mas, poderíamos dizer que as práticas corporais em geral desterritorializam e reterritorializam. “Práticas corporais” não exclui nenhuma atividade humana, sempre se é corpo. Aqui queremos evidenciar e corporalizar outras coisas que persistem em aparecer, corporalizar a percepção e a intuição. Por sua vez, persistem ainda, o corporalizar a incerteza e o ‘estar entre’.

Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento, etc.). Mas isto é somente verdade no nível dos estratos - paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um dele imita uma organização animal sobre o outro. Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-

valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogênea na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, pp. 16-17)

A respeito dos processos com o *Contact Improvisation*, treinamos em um grupo aberto desde 2013. Nesse grupo informal, denominado *Contact Improvisation Costa Rica*, além de participar e dirigir encontros misturando nossas explorações, fomos influenciados por outros pesquisadores-dançarinos da técnica, como Motti Zemelman, estudante de Steve Paxton, pioneiro da técnica.

Segundo uma definição prematura de Steve Paxton e outros: O Contato Improvisação é um sistema evolutivo de movimento iniciado em 1972 pelo coreógrafo estadunidense Steve Paxton. Este tipo de dança improvisada está baseada na comunicação entre dois corpos em movimento que estão em contato físico e na sua misturada relação às leis físicas que governam sua mobilidade - gravidade, momentum, inércia. O corpo, no sentido de se abrir para essas sensações, aprende a liberar tensão muscular excessiva e a se abandonar a uma certa qualidade de disposição [*willingness*] para experimentar o fluxo natural do movimento. A prática inclui rodar, cair, estar de ponta-cabeça, seguir um ponto de contato físico, suportando e dando peso a um companheiro. Improvisações de Contato são diálogos físicos espontâneos que abarcam desde a quietude até intercâmbios altamente energéticos. Um estado de vigilância [*alertness*] se desenvolve no sentido de trabalhar num estado energético de desorientação física, confiando nos instintos próprios de sobrevivência básica. É um jogo livre com o balanço, autocorrigindo os movimentos errados e reforçando os corretos, fazendo emergir uma verdade física/emocional a partir dum momento de movimento compartilhado que deixa aos participantes informados, centrados e aliviados. (*CQ* Vol. 5:1, Fall 1979, grifo nosso)⁷⁶

⁷⁶ Segundo uma definição prematura de Steve Paxton e outros (from *CQ* Vol. 5:1, Fall 1979): “Contact Improvisation is an evolving system of movement initiated in 1972 by American choreographer Steve Paxton. The improvised dance form is based on the communication between two moving bodies that are in physical contact and their combined relationship to the physical laws that govern their motion — gravity, momentum, inertia. The body, in order to open to these sensations, learns to release excess muscular tension and abandon a certain quality of willfulness to experience the natural flow of movement. Practice includes rolling, falling, being upside down, following a physical point of contact, supporting and giving weight to a partner. Contact improvisations are spontaneous physical dialogues that range from stillness to highly energetic exchanges. Alertness is developed in order to work in an energetic state of physical disorientation, trusting in one's basic survival instincts. It is a free play with balance, self-correcting the wrong moves and reinforcing the right ones, bringing forth a physical/emotional truth about a shared moment of movement that leaves the participants informed, centered, and enlivened .— E segundo Ray Chung no workshop announcement, Londres 2009: Contact Improvisation is an open-ended exploration of the kinaesthetic possibilities of bodies moving through contact. Sometimes wild and athletic, sometimes quiet and meditative, it is a form open to all bodies and enquiring minds”. Tomado de <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/> - Tradução nossa.

Poderíamos dizer que, no *Contact Improvisation* treina-se a espontaneidade e a atenção, de onde surgem corpos em estado de alerta e disposição para responder ou simplesmente existir em níveis de incerteza momentânea. Com certeza, o *Contact Improvisation* trabalha a partir de movimentos dirigidos por princípios e, portanto, apresenta um caminho bem resguardado de plasticidade. Treina-se essa tolerância sobre não ter expectativa, e deixar fluir o corpo cada vez mais livremente, como uma segunda natureza.

Desse modo, transita-se entre liberdade e técnica. A técnica da liberdade permite dissolver uma na outra. Uma linguagem corporal que ajuda a aprender outras línguas. Pode-se ter/fazer *Contact Improvisation* sem apresentar *Contact Improvisation* no palco. Pode-se explorar livremente como campo de estudo de movimento e de estados de consciência.

“Contact Improvisation is an open-ended exploration of the kinaesthetic possibilities of bodies moving through contact. Sometimes wild and athletic, sometimes quiet and meditative, it is a form open to all bodies and enquiring minds”, segundo Ray Chung no Workshop Announcement, Londres 2009 (Tomado de <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/> no 06-10-2016)⁷⁷.

Observo que, similar à Dança Butô, o *Contact Improvisation* pode ser um veículo de pesquisa. Este veículo convoca o nomadismo entre técnicas corporais e processos criativos. Na Tribusure, costumeiramente nos aproximamos destes espaços de treinamento com o intuito de aprofundar nesses estados de dissolução que potencializam a presença e a conexão entre linguagens, criando novos. Por outra parte, a pesquisadora e dançarina Ana Cristina Colla, dentro de seu registro-pesquisa que envolve uma criação solo de Dança Butô, traz o olhar dos praticantes de butô:

Parece que, para cada dançarino de butô, há uma dança particular, o corpo e o sujeito como obra. Essa geração de artistas japoneses [Natsu Nakajima, Anzu Furukawa e Tadashi Endo], em suas diferenças, mostra-se parte de um pensamento comum, unida por questões do tipo: dissolver a si mesmo e garantir uma singularidade das ações, abrir-se para o outro e mergulhar nas profundezas do

⁷⁷ Contato Improvisação é uma exploração aberta das possibilidades cinestésicas dos corpos que se deslocam através do contato. Às vezes, selvagem e atlético, às vezes calmo e meditativo, é uma forma aberta para todos os corpos e mentes inquiridoras. Tradução nossa.

próprio corpo, testar o informe e construir mediações ainda não experimentadas com o ambiente, desautomatizar o organismo e permanecer vivo, excretar a expressão e habitar o vazio da morte, perverter a motricidade comum e recriar os movimentos não controláveis, subverter o tempo (COLLA, 2013, pp. 151)

A noção de laboratório arte-vida encontra-se no relato pessoal dos membros, onde revelam a Tribusure como um lugar de encontro e multiplicidades, de acolhimento de propostas e lugar de nutrição de potencialidades - diferente do restritivo ambiente cênico, educativo e social que experimentávamos naquela época (2013-2016). Ao reconhecer que, como indivíduos do ofício artístico tínhamos menos oportunidades de crescimento, passamos a reconhecer a força na colaboração. Como grupo, sentimos uma conexão não para uma meta em comum fora de nós, mas a revelação de uma meta interna, na procura de outras opções de habitar, trabalhar e nos expressar, o que criou uma comunidade de refúgio, de fuga e experimentação, convidando outros seres e outras pessoas a transitar conosco. Na Tribusure, pudemos provar o movimento do desejo criativo, impulsionados pelas vias de ruptura que reconhecemos nos espaços livres ou não convencionais de apresentação e na necessidade de criar um *modus vivendi* (FIGURA 5).

Utilizando e inventando espaços de criação e seguindo a urgência criativa, vimo-nos diante da mesma encruzilhada que apresenta a estética decolonial: “ou deixar tudo como está, ou inserir-se pouco a pouco no sistema. Ou, uma terceira opção, desengancha-se: este é o caminho das estéticas descoloniais” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 8). É difícil transformar um paradigma de artista na sociedade moderna, mas, enquanto grupo, encontramos forças na solidariedade, na parceria, no apoio mútuo da força criadora. Essa dedicação revelou em sua processualidade uma qualidade de profundidade da pesquisa artística.

Nossas escolhas tinham a ver sempre com a ruptura de paradigmas e com a transformação da *aesthesis*, advogando por metodologias próprias, nas vias da arte-pesquisa e de uma arte em colaboração. Acreditávamos que seria valioso nos aprofundarmos, tanto no afastamento dos modelos convencionais, quanto, nas práticas e nos caminhos que nos aproximavam da ampliação de nossa potência investigativa e criativa. Acompanhar-nos, estar com o outro e com o outro e a outra, é o que nos permitia caminhar juntos para criar parcerias e trocas em outros níveis. A Tribusure, como laboratório, era um lugar que nos permitia sermos o que precisássemos e não um lugar com um ponto de vista fixo.

Fazer estas reflexões, através de um olhar coletivo e em parceria, constituiu sempre um espaço de diálogo e estudo, de envio e recebimento de propostas de pesquisas individuais e coletivas. Pela linguagem individual e pela singularidade, se articulavam os estudos de movimento contemporâneo, nos quais tínhamos muito interesse, como também, a linguagem cênica e o movimento humano. A Tribusure era um laboratório cênico à procura de singularidade.

Figura 5 - Tribusure Companhia Cênica: Felipe González, Luisa Román, Jonathan Pereira e Daniel Cubillo



Fonte: arquivo nosso (San José, Costa Rica, 2014)

Entre 2015 e 2018, seguimos uma estratégia de recompilação e reflexão por meio de vídeos, fotografias, diários de bordo e entrevistas sobre as metodologias vivenciadas, buscando dialogar com a discussão geral sobre as artes e o fazer artístico. Estávamos à procura de mais trocas, de diálogo sobre questões que ajudasse-nos a criar um *modus*

vivendi. Através de entrevistas (2015) e palestras (2017) em encontros de arte, educação e ciências⁷⁸, captamos princípios importantes de nossa experimentação *in progress*. Identificamos uma estrutura metodológica que conta com 4 linhas principais:

Seriam então: A 1ª linha é a linguagem ou ABC de cada um. A 2ª linha seria essa abertura ou amplitude de comunicação que temos entre nós. A 3ª linha seria o estudo, a investigação: estar sempre procurando, olhando o que tem por detrás, pesquisar: o que tem detrás da capoeira, o que tem detrás do clown, mais além do clown. Cada um está olhando essa matéria invisível para depois materializá-la e trabalhá-la mais no ‘visível’ para que o espectador possa ver os códigos e os sintas, etc. A 4ª linha seria a parte humana, a parte de cada um de nós, que tem sido: nos entender, não só desde o ofício, a profissão, mas entender-nos desde o que somos na realidade, como seres humanos, seres sensíveis, como seres altamente mutáveis (PEREIRA, Entrevistas, 2015).

Por outro lado, a construção deste laboratório arte-vida teve outras repercussões. Ao treinarmos quatro dias na semana a partir de diversas técnicas de movimento e de improvisação, entrando e saindo de estados energéticos diferentes, exigidos pelos processos em curso, uma grande linguagem de movimento e estados de improvisação surgiram. A partir delas, desdobramos a criação de: experiências de improvisação para treinamento e experiências de improvisação como co-criação com o público e o local estabelecido, intitulamos estas experiências de *Impro In situ* (2013). Uma improvisação no lugar presente, o que nos revelou uma matéria diferenciada de experiência performática.

Dentro das configurações da *Impro in situ* - uma verdadeira estrutura reativa e móvel de acontecimentos e relações - tudo podia acontecer, mas não qualquer coisa, sendo respaldados pelas quatro linhas mencionada. Devido ao que chamávamos de “estado coletivo de liberdade cênica” enraizada na confiança do estado de atenção ampliada e relacional que ativávamos durante a improvisação, considerávamos uma anarquia⁷⁹ *in situ* : “Estar sempre no aqui e no agora, pondo atenção no que o outro estava propondo e como, a partir daí, eu o recebo como insumo para estabelecer comunicação com o colega” (ROMÁN, Entrevistas, 2015). Achávamos que não se tratava somente de improvisação de

⁷⁸ Material audiovisual de Entrevistas e Palestras <http://escenicatribusure.wixsite.com/tribusure-escenica/about>

⁷⁹ Anarquia aqui é entendida como processo do desejo, do individual para o coletivo. Confundido com um formato de isolamento ou de um antagonismo absoluto. Buscamos reinventar essa comunicação-organização. Anarquia também como reinvenção a propósito dos jogos de poder que exercem as propostas do Estado e da sociedade, consideradas às vezes nocivas às possibilidades de se encontrar, se organizar e ser. Buscamos então desestabilizar também os jogos de controle sobre os corpos ao entregarmos ao nosso território anarquizável, terroristas do corpo.

movimentos. Relações e relatos apareciam e desapareciam na edição conjunta do público-participante, encontros e relações não previstas e de possibilidades de encenação e de apresentação, feitos na hora. *Impro in situ* era, no local de treino, um jogo. Para nós, o jogar era um método de treino. Assim, o treino poderia ser focalizado como uma improvisação, e a improvisação poderia ser um estado de jogo, como encenação *in situ* e *in tempo*. Improvisar estava se tornando um estado diferenciado de comunicação entre nós e, por sua vez, um caminho de pesquisa individual e coletivo.

Acho que a improvisação tem nos levado a isso, a aceitar o desconhecido como caminho, a aceitar tomar o risco de ir a um lugar que vamos descobrindo no transitar mesmo, mas como fala Nietzsche: “se tem algo digno de ser amado no homem, é que é um trânsito e não um acaso”. Acho que nossas criações são um trânsito sempre, estão entre dois pontos: entre um ponto de saída e um de chegada, mas a criação, o que apresentamos, não é a saída nem a chegada. Apresentamos sempre os trânsitos, os momentos intermediários, e sinto que para conseguir soltar-se, lograr viver nesses espaços de incerteza, a gente precisa de certa segurança, certa confiança; acho que o que nos dá essa segurança tem sido a experiência que tem nos levado a tomar consciência de que, quando nos deixamos fluir, nos deixamos ser na cena, deixamos-nos permear pelo que acontece com o público. Temos logrado fazê-lo de certa forma seletiva, selecionamos o que é, o que tem, mas não necessariamente desde a consciência, como: “vou pegar este elemento e vou pegar este outro elemento”, mas que na vivência mesma, o coração e a mente criadora, e esse bagagem de conhecimentos que temos, se fundem em micros segundos e falam para nós: “é isto, é aquilo e é isso outro”. Sinto que isso é a intuição. Acho que intuição é confiar no que teu corpo já sabe que vai fazer, e o que está fazendo. Confiar em teu corpo e confiar no que teu coração te diz, o que fazer. Acho que a intuição é não meditar muito, mas tomar a decisão e no caminho ir descobrindo quais são as melhores opções. É aventurar-se na tomada de decisões no momento (CUBILLO, Entrevistas, 2015).

Percebemos que estas práticas corporais introduziram uma naturalização da incerteza do “estar entre”, como um lugar de movimento das energias potenciais e cinéticas, território acessível pelos esforços e as entregas corporais. A nosso ver, eram campos de pesquisa, realizada por meio do *soma* em experimentações, onde as possibilidades são criadas. O *Corpo Nômade* permite aventurarmos ao encontro com nossa intuição.

Tribusure é um plano de experimentação das noções de corpo, criação, afeto, relação. Neste plano de experimentação, a Tribusure Co. Cênica, nas suas modalidades de apresentação, decidiu incluir a gastronomia. Assim, tivemos a oportunidade de vender e

fazer *chicha*⁸⁰, uma bebida preparada a partir do fermento de frutas ou verduras, seguindo as receitas da avó Herminia e da xamã Kuyay. Com o passar dos anos, fui repetindo e explorando a fermentação básica, e buscando informação sobre a chicha dentro do país e pela América Latina. Esse fazer chicha dentro da Tribusure como plano de criação-afeto é visto como um elo de performance-artesanato. Projetei outra ação performativa dentro do Laboratório Infinito (inacabada, em processo) - a ação do fazer chicha - chamada aqui de HORA DE CHICHA, ou *Chichatime*.

3.6 O Laboratório Infinito (LI)⁸¹: Tecnoviagens / Uma proposta de Livro de Artista-Xamã Multimídia.

Através dos procedimentos com os xamãs, identificamos as ações-conceitos compartilhados de *Parar o diálogo interior* e *Apanhar Poder* dentro de um *work in progress*⁸² (COHEN, 2006), como exercícios que fazem emergir o *Corpodissolução* (CD). O *Corpodissolução*, por sua vez, dá suporte às materialidades do *Corpo Nômade* (CN)⁸³ no artista-pesquisador. Assim, operamos em um campo de fronteira e ambiguidade na ação político-poética da pesquisa-somático-performativa. O que me faz elaborar essas ações-conceitos-procedimentos e esse conhecimento corporificado é a via criativa. Mais que performances no campo cênico, são procedimentos sem fim (como o corpo sem órgãos). Não buscam ser apresentados ou expressados como arte em primeira instância, e nem sustentam um sistema de estudo estruturado como os estudos somáticos. São mais ações de investigação em agenciamentos performáticos, são ações de estudo que comunicam e compartilham o aprendido. Campos de pesquisa que, a partir de um olhar vibrátil, constituem o encontro entre forças de afetos e forças energéticas em relação à materialidades que me interessam, como o vento, a chuva, a areia (FIGURA 6). Similar ao

⁸⁰ Bebida artesanal a base do fermento de milho, frutas e raízes, conhecida na América Latina com esse nome.

⁸¹ A partir daqui o Laboratório Infinito será nomeado pela sigla LI.

⁸² Work in progress -“Procuramos focar nossa observação em fenomenologias ambivalentes que trabalhem a recepção a partir de sinais oblíquas, complexas, plenas de conotação; operadas por um olhar que abrange a organização logocêntrica e também, a captação subliminar, latente, mítica. Essa apreensão se realiza com duas especificidades: primeiro, operamos em um campo de fronteira, campo “para”, topos de manifestações e experimentos limites, híbridos –performances, happenings, rituais étnicos, teatro de fontes, teatro de imagens-, linguagens que transitam por particularidades temáticas, de representação e apresentação (temas autobiográficos, ambigüedades entre o espaço real e ficcional, narrativas disjuntivas, o uso do *Work in process* como tessitura)”. COHEN (2006: 59-60)

⁸³ A partir daqui nomearei o Corpodissolução e o Corpo Nômade pelas siglas CD e CN.

trabalho de Lygia Clark, estas materialidades são relacionais, persistem numa intimidade que permite as reconfigurações da subjetividade. Atingem os campos de forças sensíveis, nervosos e energéticos que atravessam o sujeito no encontro com o espaço que habita. Se corporificam às constelações de afetos que criam possibilidades de realidades.

As ações de poder compartilhadas pelos bruxos e xamãs são dicas para enfrentarmos as constantes trocas do campo de forças que constituem o cotidiano, sendo o cotidiano o campo de prática desse *apanhamento de Poder* e de mudança de estado de atenção. Como artista-pesquisador, vibro no *Corpodissolução* e abro-me ao plano de consistência do desejo, me deixando levar em uma troca poética do *Caminante Brujo*. Ampliando minha percepção em períodos longos de dissolução, comecei a desenvolver um diálogo muito íntimo com o ambiente (ou melhor, ambientes, durante os meus deslocamentos e nomadismos). Um diálogo sensível que envolveu todos os meus sentidos, sem carregar de significações aquelas trocas. Imediatamente comecei a escutar e enxergar o não-organismo dos elementais, da atmosfera, do clima, do vento, das pedras, das árvores, das nuvens. Comecei a perceber a realidade vibrátil dessas matérias e do meu corpo. Leve de significações, no estado de dissolução, comecei a jogar com as matérias. Jogar virou um estado espontâneo, prazeroso e fluido. Não há um objetivo de “jogar para”, é um jogar sem objeto, um investigar e jogar em outro estado de consciência, entrando em territórios desconhecidos guiado pela intuição a partir de um *Corpo Nômade*. Percebia simplesmente um desejo muito profundo de dançar e brincar, era “dançado” pela dança, era “brincado” pela brincadeira.

Figura 6 - *Dança Duna, Dança Vento, Dança Onda* do Laboratório Infinito e Residência artística *Encontros em contratempo*.



Fonte: arquivo nosso (Titanzinho, Fortaleza, Brasil, 2017)

Inventei o LI para coletar ações/agenciamentos emergentes ao longo da trajetória desta pesquisa de mestrado, de modo que estas ações/agenciamentos sejam campos abertos, permitindo que outros também joguem-pesquisem. A partir dos procedimentos que viemos tecendo, é importante entender que estas ações, ainda que sejam observadas em vídeo, não pretendem ser registros. Ou seja, não se trata do passado vindo para o presente, ou de um presente olhando para o passado. Trata-se de experienciar aquela situação corporal que mexe em muitos níveis relacionais, construída durante as danças, e que baseia-se em uma forte relação com o momento presente, em uma dissolução-conexão-reconfiguração com este, e pretendem dissolver-conectar-reconfigurar o espectador para que este seja convocado e “entre junto” nestes estados de percepção diferenciada. Desse modo, estas ações podem ser encaradas como um futurismo afetando o presente.

O LI consiste em um livro de artista-xamã multimídia que coleta os agenciamentos performáticos em escrita poética, imagens, diários, vídeos e performance, compilados numa plataforma virtual acessível em um *link* adjacente a este texto. Ao mesmo tempo é um livro de arte-pesquisa, pois cada agenciamento é rizomático, um ao lado do outro, em relação de mutualidade para enriquecer, aceitando quebras, desvios e trocas. Com certeza, o LI deve ser visto como um material vivo, mutante, em diálogo.

O LI coleta os jogos/ações de investigação relacionais-descoloniais, saberes-fazeres ou *Tecnoviagens*, que derivaram das buscas do *Corpodissolução* e do *Corpo Nômade* (FIGURA 7). Para acompanhar a experiência do LI, acesse o link:

<http://felipescenico.wixsite.com/felipegonzalezarte/brujo-caminante>

O LI é o plano que contém as ações realizadas principalmente em Fortaleza, Brasil, e em San José, Costa Rica, entre os anos de 2016 e 2018. Estas ações apresentam o que seriam estes diálogos outros, comunicações a partir de uma realidade vibrátil, em meio à consciência dos campos eletromagnéticos corporais em relação a si e a outros objetos. Tais ações intencionaram uma comunicação a nível molecular entre materialidades, através de um estado de coerência psicofisiológica e escuta ampliada. Esta escuta parte da ‘bio-atenção’, quer dizer, um foco intencionado da energia do corpo.

Este estado atingido por meio da exploração e incorporação do *Corpodissolução* e do *Corpo Nômade* é, na perspectiva do bruxo, um não-fazer⁸⁴ que segundo Sanches (1997) “é o meio que abre o caminho de acesso ao lado desconhecido da realidade e da pessoa, é o meio de acesso ao nagual” (SANCHES, 1997, p. 48). Aproveitamos esse estado, essa capacidade que é vista como uma tecnologia do *soma* e do *xamã*.

Embora a metodologia de investigação para a manifestação dessas ações tenha sido realizada a partir de um olhar de artista-xamã, aquele que, dentro das metodologias vivas, utiliza sua performatividade como pesquisa, pode também ser entendida como um *ser-fazer tecno-ancestral*. A constelação de ações que constitui o LI, disponíveis na plataforma virtual e ligados à esta escrita, são corpos independentes e relacionados, juntos são a edição

⁸⁴“A descrição ordinária do mundo nos induz a comportarmo-nos sempre nos termos que ela assinala, portanto todas as nossas ações emanam da descrição e, por sua vez, a revalidam. Estas ações se conhecem como ‘fazer’ e conjuntamente com a descrição que as sustenta constituem um sistema que se retroalimenta. Qualquer tipo de ação que não seja congruente com a descrição do mundo ou de si mesmo faz parte do não-fazer da pessoa. O não-fazer interrompe o fluxo da descrição e esta interrupção, por sua vez, suspende o fazer do mundo conhecido”(SANCHEZ, 1996, pp. 47-48)

de fotos, vídeo, performances e textos, abarcando poeticamente o *Corpodissolução* e o *Corpo Nômade*. Viagens do *Caminante Brujo*.

A Chuva. As Dunas. O Vento. As Ondas. O Mar. As Árvores. Os Bairros. Os Astros. Os Deslocamentos. São as materialidades em diálogo. Diálogos em consonância entre o CD e o CN, a partir de um estado de dissolução de si na medida em que entramos em relação dinâmica com as matérias. Esse “dissolver-se com” e “estando com” é uma sensação de viajar para uma realidade fora de si-dentro do outro, em uma interligação descentralizada. Essa tecnologia ancestral do perceber, que permeia um enfoque sincrônico de múltiplos sistemas físicos, incluindo os sentidos e a imaginação, permitem viajar às realidades de outros planos do corpo. A Tecno Viagem⁸⁵ nasce de uma necessidade de compreensão destas questões.

Essas viagens foram ‘escolhidas’ e a viagens ‘nos escolheram’. É um lugar do meio. A experimentação do CN permitiu-me alcançar um estado de *naturalizar a incerteza*, estado que proporciona este “estar entre”, ampliar a escuta intuitiva e o trânsito entre os territórios afetivos e técnicos do movimento criativo. A viagem ‘nos escolheu’, similar aos Apus⁸⁶ da tradição andina, montanhas-deuses, irmãos e irmãs mais velhas, seres físicos da natureza atados a identidades espirituais com conhecimentos de mundo, em termos de presença e temporalidade. Do ponto de vista xamânico-somático o universo e cada elemento é uma complexa rede inter-relacionada molecular e não molecular. O *Caminante Brujo* mergulha em outros ‘irmãs e irmãos’, apropriando-se do Apu e ampliando o seu uso. Realizamos assim Tecno Viagens para diversos Apus.

Ao caminhar pelos territórios de cada país, assim como também pelas geografias do próprio processo da pesquisa, nos encontramos com diversas plataformas de investigação, desde grupos de pesquisa da universidade até coletivos de artistas independentes que permitiram o desenvolvimento do aqui coletado.

O LI contém oito Tecno Viagens para quatro Apus:

⁸⁵ A partir do que viemos tecendo nesta pesquisa, concluímos que as *Tecnoviagens* dizem respeito à tomar certas experiências corporizadas e entendê-las como tecnologias inerentes ao corpo, possibilidades de uma relação profunda com a experiência somática. A tecnologia das viagens, é o que desenvolve este artista-xamã.

⁸⁶ O escritor peruano Ruben Iwaki Ordoñez(1944) traz com especificidade a noção de Apu em seu livro *El Mensaje de los Apus*(2009). Originalmente conheci os Apus diretamente durante o meu caminhar pelo Peru em 2014.

1. Açu Chuva

Hackeando \a\ Chuva⁸⁷

Hackeando \a\ Chuva foi desenvolvido dentro do grupo de pesquisa ON.DA.S.⁸⁸ em parceria com o LAS - Laboratório Abrigos Sensíveis, espaço de pesquisa e investigação das relações sensíveis com o corpo que possam levar a outros modos de pensar-fazer dança. As atividades do LAS e do ON.DA.S. são desenvolvidas nos Cursos de Dança e no PPGArtes da Universidade Federal do Ceará. Espaço aberto à estudantes de graduação e pós-graduação, coordenado pela Profa. Dra. Patricia Caetano, que abordava na época a obra dos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, em articulação com experiências artístico-somáticas, no qual participei durante o primeiro semestre de 2016. Neste espaço, desenvolvi uma experiência chamada *Hackeando a Chuva* que baseava-se numa preparação psicofísica que possibilitava a entrada em um estado de comunicação ampliada ou de consciência ligeiramente alterada, chamado aqui de *CD* e *CN*. O *CD* e o *CN* é um marco desta ação, guiada por uma série de exercícios preparatórios e ativadores, escolhidos e hibridizados a partir das múltiplas práticas que tenho experimentado. Nesse estado, procurávamos uma comunicação vibracional com a matéria *água* experimentada em distintas modalidades, envolvendo movimento e memória. Memória como energia a ser incorporada e movimento como expressão da incorporação. Assim, uma porção de água era particularmente trabalhada, “carregando-a” vibracionalmente a partir de um corpo ativado em diversos estratos, procurando “colocar” nela um “código energético”. Esta água codificada, era logo depositada em algum sistema maior de água, de livre seleção (Mar, rio, planta, etc), no intuito de “hackear” seu ciclo e sua trajetória de informações. Este intuito buscava, entre outras coisas, transformações na materialidade e na inter-relatividade individual/global.

⁸⁷ Hackear é um termo que vem da informática, conformada pela ação, comumente sinalada de ilegal, de intervir e modificar códigos em sistemas onde flui uma informação determinada, onde tais códigos constituem o sistema.

⁸⁸ ON.DA.S. Organismos Vivos em Danças Somáticas tem por objetivo investigar procedimentos de criação em artes e suas relações com/na natureza a partir das experimentações de um corpo vivo, múltiplo e instável, em constante processo de invenção de si e do mundo (corporeidade), tomando a Educação Somática e a Performance (ato performativo) como meios instauradores de processos criativos. Esta pesquisa está sendo desenvolvida no PPGArtes ICA/UFC. <https://organismosvivosemndancassomaticas.wordpress.com/>

2. Apu Caminho-Ancestre

Selfie Awareness

Exercício de video-performance realizado entre 2016 e 2018. Auto filmagem do performer com um celular Samsung J Mini, em um estado de presença, ou de *corpodissolução*. Partindo de um momento de quietude na percepção interna e do espaço, o performer seguia um movimento fluido de filmagem, em fluxo com a respiração; iniciando na cabeça, percorrendo o corpo e passando até o chão, terminando/recomeçando na cabeça ou circulando. Ambiente e corpo criam o espaço-sujeito. Tal ação foi feita em diversos espaços, íntimos e públicos, na articulação de desterritorializações sobre deslocamentos e sobre o habitar, temáticas recorrentes na época. A edição-ação fica como possível leitura, aberta a continuação.

Viagem Cósmica

Rascunho, em processo. Pesquisa da percepção de corpos celestes, astrais. A partir da expansão de si, que permite os exercícios das Esferas de atenção, jogo-me na experiência de ser um viajante cósmico: a galáxia se desloca. Procuro nesta ação expandir a sensibilidade para perceber e relacionar-me (mesmo que já aconteça sem esforço nenhum) com três corpos celestes próximos e visíveis: Terra, Lua e Sol. Danço com estas três entidades em movimento, para conhecê-las e acompanhá-las.

Hora de Chicha - Chichatime

Rascunho, em processo. Performance sobre o fazer chicha. A partir dos registros e receitas compartilhadas com minha avó e o imaginário de outros *chicheros* (fazedores de chicha), trago para um espaço escolhido, as rotinas que venho criando em torno à produção artesanal de chicha, incluindo as histórias, músicas e danças pessoais que dela se manifestam. Este performance-artesanato, que se manifesta numa temporalidade própria, explora essas porosidades arte-vida.

3. Apus Duna, Vento, Onda

Dança Duna, Dança Vento, Dança Onda

-Estudo em duas partes-

Estas ações constituem uma ligação de duas experimentações. Primeiro no ano de 2016 surge uma experimentação de pesquisa colaborativa entre Valeria León, Henrique Gomez e Felipe González, colegas do mestrado em artes da UFC (2016-2018). A partir das conversas livres entre os artistas-pesquisadores, estes guiaram-se pelas forças do acaso e da vontade. Houveram encontros em casas, caminhadas e banhos de mar, resultando em uma série de textos poéticos a partir das forças criadoras dos projetos pessoais. Um segundo momento surgiu durante uma residência artística independente chamada Encontros em Contratempo (2017-2018)⁸⁹, auto-gestada entre artistas de Fortaleza principalmente. Focamo-nos no bairro do Titanzinho, Serviluz (incluindo artistas do bairro), como local instigante desses encontros e desvios. Cada um desenvolveu um olhar e uma matéria pessoal, para finalmente criar uma publicação (projetada entre março e abril 2018). Em um elo com esta pesquisa, o *Caminante Brujo* encontrou-se com um lugar intensivo, geográfico e político. O ato surge do encontro, junto a uma auto-filmagem.

4. Apu Árvore

Árvores - Viajar Tecno Apu

Quatro Reinas, San José, CR

Primeira aproximação ao corpodissolução-árvore, buscando viajar a partir de uma ativação psicofísica, para escutar os ‘ensinamentos’ das árvores. Convido duas colegas dançarinas para participar e uma terceira colega para filmar-ação. Reunimo-nos em um parque perto do meu bairro cheio de árvores não nativas. A edição propõe uma experiência

⁸⁹ A publicação coletiva Encontro em contratempo se faz no enfrentamento dos estereótipos da vida normal, no impedimento de preconceitos e na oposição daquilo que retrocede o pensamento livre. Interessa-nos criar resistências e dar qualidade ao que nos faz tropeçar. Os encontros partiram de um convite a pensar, refletir e inventar uma memória afetiva com o bairro do Serviluz, em Fortaleza/CE, e foram realizados nos meses de Agosto e Setembro de 2017 entre caminhadas, banhos de mar e conversas na Associação dos Moradores do Titanzinho. - www.encontroemcontratempo.tumblr.com

fílmica que atinja uma temporalidade outra no acompanhamento da experiência performance-video-ação.

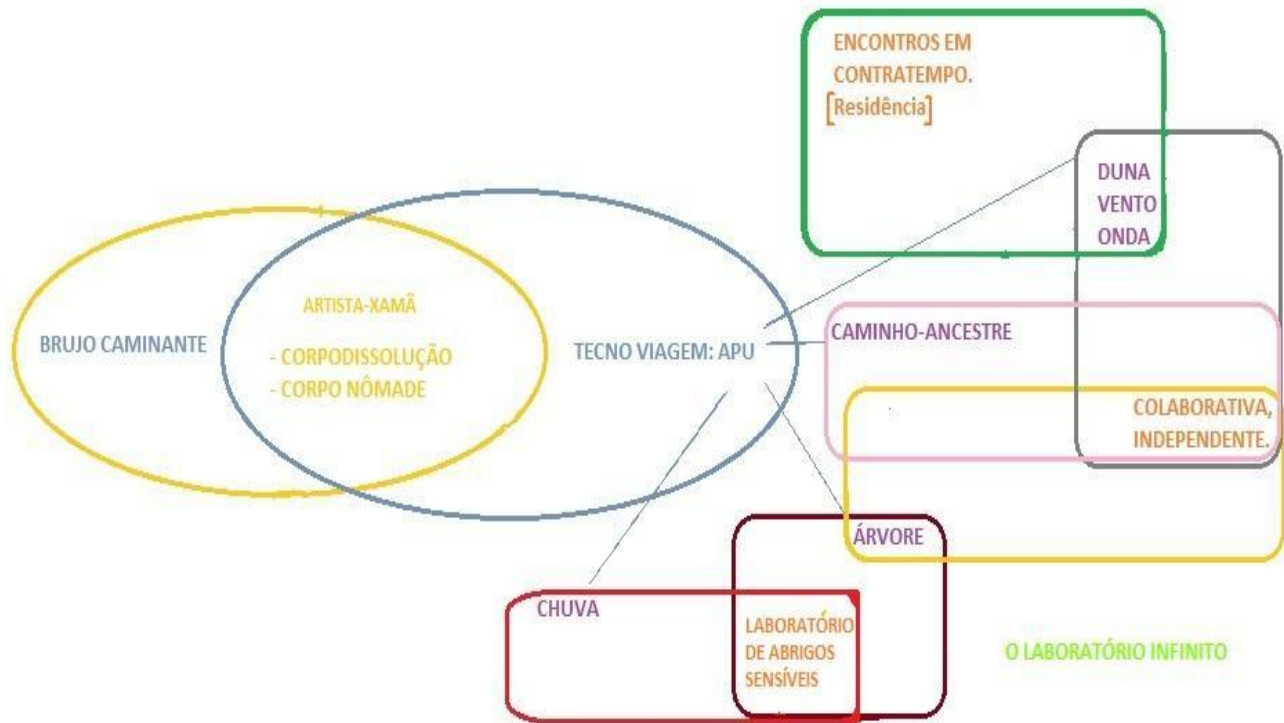
Dévir -Árvore (ON.DA.S.)

Pici, Fortaleza, BR., Parque do Cocô, Fortaleza, BR.

Segunda aproximação ao corpodissolução-àrvore a partir do grupo de pesquisa ON.DA.S. (2017). Abrimos, a partir do coletivo, várias propostas referentes às experiências somático-relacionais com as árvores, no contexto da pesquisa e criação em dança. Esta segunda camada, abrange com mais detalhe a pesquisa sobre as Tecno Viagens focando quatro eventos.

As tecnoviagens revelam ligações e diálogos possíveis entre as tecnologias ‘internas’ do corpo para tecnologias ‘fora’ do corpo. O embate com as máquinas tecnológicas foi tomado pelo artista-xamã-pesquisador no intuito das conexões somáticas que viemos falando. Sendo que não teve uma aproximação de um fazer *video-performace*, mas, de novo, uma desterritorialização da máquina e do corpo, encontrando novos afetos e territórios. O LI traz para nós, expansão de critérios, perspectivas e abordagens, botando num mesmo plano, por exemplo, a palavra hacker e a palavra chuva, a palavra Apu e a palavra celular, a palavra luz e a palavra memória.

Figura 7 - Mapa do Laboratório Infinito: os *corpos* e *tecnoviagens*



Fonte: elaborada pelos autores.

5 CÓR, PÓ, FE, RÍ, DO - CONCLUSÕES

O xamã é conhecido como um curador-ferido⁹⁰: experiência limite onde aprende a curar-se por si só. Ele conhece uma realidade outra dentro da ferida, e a ferida torna-se um portal de conhecimento, oportunidade e cruzamento de forças. Mas quando a ferida é colonial, é captada pelos agentes que trabalham com elementos simbólicos que afetam as emoções e o intelecto. Esta ferida, um estado crítico, revela a estes agentes uma oportunidade de reconexão e aprendizado a respeito do estado de origem prévio a ferida. Aprendizado, não para voltar ao estado anterior, mas para criar algo novo. O corpo, quando ferido, desencadeia o seu processo de retomada e reconfiguração.

Uma das perguntas secretas que eu fiz no início desta pesquisa foi: se o xamanismo e outras formas de corporizar saberes ancestrais constituem a experimentação de estados diferenciados, em afinidade com a cultura onde emergem, o que havia antes do xamanismo e antes desses corpos serem nomeados? Como era esse saber/ser? O que veio antes do *corpo, da cura e da ferida*, e como experimentá-lo?

De um modo geral, após os corpos relatados, reconheço que um grande foco de interesse nesta pesquisa somático-performativa, guiada pela prática transdisciplinar, foi a reconfiguração do plano da *aesthesis*, como caminho de re-existências práticas. Buscamos agora selecionar melhor as resistências diante do panorama mundial a partir de um olhar/agir para outras opções do habitar e habitar-se. Liberar a *aesthesis* para encontros mais coerentes ou sinceros com o conhecer, o ser, o sentir, o estar, o falar e o fazer, considerando que estes encontros abrangem todas as esferas sociais. Intuímos que, como em um movimento fractal, reconfiguram-se estilos de vida, reconfiguram-se comunidades

Buscamos retomar a “biotecnologia” que brinda a coerência psicossomática dos órgãos revolucionários que se liberam da organização do organismo, como dimensões autônomas relacionais. Em um esforço de recuperar a *aesthesis*, ao recuperar o corpo, capturado pelos processos de colonização, com a mesma biotecnologia utilizada pela ancestralidade xamânica e a herança somática, a biotecnologia de um ser-fazer que comunica e reconfigura as matérias fora e dentro do corpo: Moléculas-Ambiente, Palavras-Fóton, Células-Cidade, Astros-DNA.

⁹⁰ “O curador ferido é um termo genérico que define toda pessoa que tenha vivido um período de transformação - de morte-renascimento no sentido simbólico da expressão. Esta definição foi popularizada na década de 1980 por Joan Halifax, um antropóloga norte-americana que estudava os estados de consciência xamânica”(DROUOT, 1999, pp. 166)

A imagem que retorna aqui é aquela de um *Buen Vivir* das políticas bolivarianas, onde encontro partes de construções e configurações que já tem nos rodeado algum tempo, como as contemplações da Ecosofia⁹¹ dentro das “Três ecologias” (2009) de Felix Guattari (1930-1992), e como também, as modalidades sintrópicas-entrópicas dos Sistemas Agroflorestais (SAF)⁹². Lembramos também aqui de todas as tentativas de artistas, não artistas e comunidades que buscam ampliar esse saber-ser, tanto nos movimentos de resistências como nas que permitem as misturas entre xamanismo e outras áreas, como os encontros de Tecnoxamanismo⁹³ vividos na Bahia em 2016, uma outra plataforma que pesquisa estes temas.

O artista xamã projeta recuperar a *aesthesis*, recuperando o corpo, desfazendo o organismo, conhecendo o Tonal e o Nagual. Tendo em vista que ele não tem um lugar predefinido, e possui uma abertura a vários campos, poderia ser aplicado a pesquisas independentes que envolvam as áreas de saúde, nutrição, arquitetura, educação, arte, organização. Reconheço a área da educação universitária como laboratórios de reconfiguração, repadronização, pensamento e criação, na medida em que busca gerar conhecimento a partir da aproximação à vibração do corpo e à captação dos movimentos da subjetivação diante das relações íntimas que cada sujeito cria com o mundo. Assim, por meio da educação o sujeito pode abrir dimensões no reconhecimento das próprias tecnologias.

⁹¹ “Guattari opõe-se à homogeneização e padronização dos modos de subjetividade, a necessidade de comprometer-se em ‘processos heterogêneos’. Tal é o primeiro princípio da ecosofia mental: o de articular universos singulares, formas raras de vida; cultive a própria diferença, antes de fazer acontecer no social (...) Para uma prática artística ecosófica. O fato ecosófico consiste em uma articulação ético-política entre o ambiente social e a subjetividade. Trata-se de reconstruir um território político perdido, destruído pela violência desterritorializadora da ‘Capitalismo Global Integrado’. (BOURRIAUD, 2008, pp.119 - 127)

⁹² “Agrofloresta é um termo novo para uma prática bastante antiga já utilizada pelos indígenas. King e Chandler (1978) conceituaram os SAF’s como sendo os ‘Sistemas sustentáveis de uso da terra que combinam, de maneira simultânea ou em seqüência, a produção de cultivos agrícolas com plantações de árvores frutíferas ou florestais e/ou animais, utilizando a mesma unidade de terra e aplicando técnicas de manejo que são compatíveis com as práticas culturais da população local’. Este conceito talvez seja o mais adequado para caracterizar os SAF’s porque faz alusão ao fator sustentabilidade, adotabilidade e, também, a classificação temporal dos sistemas agroflorestais. Esta definição implica que: a) SAF envolve normalmente duas ou mais espécies de plantas (ou plantas e animais), onde pelo menos uma delas é lenhosa; b) SAF tem sempre dois ou mais produtos e; c) mesmo o mais simples SAF é sempre mais complexo, ecologicamente (na sua estrutura e função) e economicamente, do que os sistemas de monocultivos (Nair, 1993).^a (MULLER, Artigo técnico, s/f, s/p) tomado de <http://www.ceplac.gov.br/radar/semfaz/conceiroclassificacao.htm> 15-02-18

⁹³ Tecnoxamanismo- <https://tecnoxamanismo.wordpress.com/2016/05/15/ancestrofuturismo-cosmogonia-livre-rituais-do-it-yourself/>

O encontro com o artista-xamã, abre uma conversa sobre a infinitude do corpo. Abre um xamã-etc, um corpo-etc, em uma visão similar ao conceito que o crítico e artista multimídia Ricardo Basbaum (1961) apresenta sobre a multiplicidade do *artista-etc*:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curado, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc) (...) O ‘artista-etc’ traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida.(BASBAUM, 2013, pp. 167-168)

Refletimos, assim, sobre como o corpo viaja com seus etcéteras possíveis. Nosso corpo-artista-xamã constitui um campo de encontros autossustentáveis no cultivo da consciência e dos modos de vida, buscando gerar uma realidade relacional mais lúdica e nutritiva, enfim, corpos etceteras.

De repente, me reconheço como esse artista-xamã, não como uma identidade, mas, como um campo de pesquisa, de entre várias possibilidades. Reconheço-o quando questiono como dar aulas, por exemplo, na medida em que foco sobre a des e orientação da percepção através de experiências corporais. Reconheço-o em minhas criações, quando trato de levar o participante à um lugar de conexão com outras matérias. Reconheço-o também em processos de cura, quando me alinho com saberes somáticos e outros saberes, provocando deslocamentos de um território ao outro, “fazendo falar” os corpos vibráteis que se manifestam. Em uma imagem, o artista-xamã agência os vários corpos possíveis no embate com as matérias sensíveis. O artista-xamã é um caminho do Guerreiro.

Lembro-me aqui das palavras de Kasuo Ohno, resgato a tentativa do ‘butô’; de aproximação com o essencial do vivo, aproximação à origem da criação, assim como os “MA”; os trânsitos no meio fazendo emergir as dobras, os sabores e os ambientes: as singularidades.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BASBAUM, Ricardo. **Manual del artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008
- CHILDRE, Doc; MCCRATY, Rollin. Psychophysiological Correlates of Spiritual Experience. **AAPB/Biofeedback**, Boulder Creek, California, v. 29, n. 4, p.13-17, jan. 2002. Winter 2001. Disponível em: <<https://www.heartmath.org/research/research-library/basic/psychophysiological-correlates-of-spiritual-experience/>>. Acesso em: 05 jan. 2018.
- COHEN, Renato. **Work in process na cena contemporânea: Criação, encenação, Recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante não há caminho. Só rastros**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2013
- DELEUZE, Gilles. **Spinoso: Filosofia práctica**. Buenos Aires: Fabula, Tusquets Editores, 2006
- DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Felix. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992
- _____. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 10-36. Tradução Aurélio Guerra Neto
- _____. Como criar para si um corpo sem órgãos. In DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix **Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 3**. São Paulo: Editora. 34, 1996. p. 8-27. Tradução Aurélio Guerra Neto
- DROUOT, Patrick. **O físico, o xamã e o místico: Os caminhos espirituais percorridos no Brasil e no exterior**. Rio de Janeiro: Record : Nova Era, 1999
- ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1963

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque.

FERNANDES, Ciane. Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. **TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, Ressonâncias e Mutações. Movimento e memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa**. - Porto Alegre, 2012. p.6.

_____. Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração. **Art Research Journal/revista de Pesquisa em Arte.: ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com UFRN**. Rio de Janeiro, dec., 2014. p. 76-95. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Ciane_Fernandes_-_Movimento_e_Mem__ria.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2017

FRIVOLD, de Mattos Nicholaj. **Artes da noite: a história da prática da bruxaria**. Curitiba: Editora Rosa Vermelha, 2010

GONZÁLEZ, Murillo Felipe Andrés **ARECAE: Haciendo-Memoria del autor intérprete**. Heredia: UNA, 2012. p. 135. Disponível em: <http://www.academia.edu/26582355/ARECAE._Haciendo_memoria_del_autor_interprete> Acesso em: 05 abr. 2016

GONZÁLEZ, Fernando. GONZÁLEZ, Alfredo. **La casa cósmica talamanqueña y sus simbolismos**. San José: EUNED, 1989

GÓMEZ, Pedro Pablo. MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012

GÓMEZ, Ninoska. BOLSTER, Gurney. **Movimiento, Cuerpo, Consciencia: Exploraciones Somáticas**. Puntarenas: Los Almendros, 2005

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005

GUINSBURG, Jacob. FERNANDEZ, Silvia. **O Pós Dramático: Um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva. - Coleção Debates, 2010

HASSEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento. PPGAC/USP. São Paulo. v.3, n.1, 2015

IWAKI ORDÓÑEZ, Ruben. **El Mensaje de los Apus**. Cuzco: Emaus Ediciones, 2009

JODOROWSKY, Alejandro. **La danza de la realidad**. Buenos Aires: De bolsillo, 2005

KHARITIDI, Olga. **Entering the Circle: Ancient Secrets of Siberian Wisdom Discovered by a Russian Psychiatrist**. p. 240. San Francisco: Harper Collins, 1997

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 207.

LARROSA, Bondia Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de educação. No. 19. Barcelona - São Paulo. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>> Acesso em: 05 mai. 2018

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

MATURANA, Humberto. VARELA, Francisco. **De Máquinas y Seres Vivos. Autopoiesis: La organización de lo Vivo**. Buenos Aires: Lumen, 2004

McCRATY, Rollin; REIN, Glen. Structural Changes in Water & DNA Associated with New Physiologically Measurable States. **Journal Of Scientific Exploration**, Boulder Creek, Ca, v. 8, n. 3, p.438-439, jan. 1994. Disponível em: <<https://www.heartmath.org/research/research-library/energetics/structural-changes-in-water-and-dna-associated-with-new-physiologically-measurable-states/>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

McCRATY, Rollin. TOMASINO, Dana. Heart Rhythm Coherence Feedback: A New Tool for Stress Reduction, Rehabilitation, and Performance Enhancement. **Proceedings of the First Baltic Forum on Neuronal Regulation and Biofeedback**, Riga, Latvia, November 2–5. 2004. Disponível em: <<https://www.heartmath.org/research/research-library/clinical/heart-rhythm-coherence-feedback/>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

PEES, Adriana Almeida. Uma introdução ao Método Body-Mind Centering® e os Sistemas Corporais. In: BOLSANELLO, Débora Pereira (Org.). **Em Pleno Corpo: Educação Somática, movimento e saúde**. 2. ed. Curitiba: Juruá, 2010. p. 158-164.

RIVER, Suzanne Interviewed by MELIN, Kathleen. Global Somatics™Process: A Contemporary Shamanic Approach. In: WILLIAMSON, Amanda et al (Ed.). **Dance, Somatics and Spiritualities: Contemporary Sacred Narratives**. Bristol, Uk / Chicago, Usa: Intellect, 2014. Cap. 15. p. 327-348.

ROLNIK, Suley. **Artista se move na fronteira da arte**. Jornal Folha de São Paulo em 13 junho 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/13/ilustrada/41.html>> Acessado em: 20-02-2018

_____. **O corpo vibrátil de Lygia Clark**. Jornal Folha de São Paulo em 30 abril 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>> Acessado em: 11-05-2017

_____. **“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma**. Afeto político e Afeto artístico. Núcleo de estudos sobre a subjetividade. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>> Acessado em: 11-05-2017

ROLNIK, Suley et al. Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. **O Olhar cego: Entrevista a Hubert Godart**. p. 73-79. Paris: Pinacoteca do Estado, 2006 Disponível em <<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/gordard-hubert-olhar-cego.pdf>> Acessado em Abril 2016

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume, 2004

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: Processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 2004

SANCHEZ, Victor. **Os ensinamentos de Don Carlos: Aplicações práticas dos trabalhos de Carlos Castaneda**. Rio de Janeiro: Nova Era, 1997

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An introduction**. New York: Routledge, 2006

SEBIANI, Leonardo. **Corporeidades Mestiças**: Pesquisa somático - performativa como uma opção descolonial. Conceição, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p.21-31, jan. 2013. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/317257548_Corporeidades_Mesticas_pesquisa_somatico_-_Performativa_como_uma_opcao_descolonial>. Acesso em: 05 maio 2016.

STANISLAVSKI, Constantine. **A preparação do ator**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000