



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO- UFRJ
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE- CCS
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS- EEF
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL- DAC
BACHARELADO EM TEORIA DA DANÇA

CHRISTINNY GARCIA

**MOVIVÊNCIAS: MEMÓRIAS E AFETOS EM MOVIMENTOS DE
UM CORPO MACUXI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado em Teoria da Dança
da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do
grau de Bacharel

**RIO DE JANEIRO
2025**

CHRISTINNY GARCIA

**MOVIVÊNCIAS: MEMÓRIAS E AFETOS EM MOVIMENTOS DE UM CORPO
MACUXI**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Arte
Corporal da Escola de Educação Física e
Desportos da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em Teoria
da Dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciane Moreau
Coccaro

Coorientador: Prof. Dr. André Bocchetti

RIO DE JANEIRO

2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL**

O Trabalho de Conclusão do Curso: MOVIVÊNCIAS: MEMÓRIAS E AFETOS EM MOVIMENTOS DE UM CORPO MACUXI

elaborado por: CHRISTINNY GARCIA

e aprovado pelo(a) professor(a) orientador(a) e professor(a) convidado(a), foi aceito pela Escola de Educação Física e Desportos como requisito parcial à obtenção do grau de: (Licenciado(a) em dança, Bacharel em dança ou Bacharel em teoria da dança)

Bacharel em Teoria da Dança

(grau)

PROFESSORES(AS):

Orientador(a): Clique ou toque aqui para inserir o texto.

Convidado(a): Clique ou toque aqui para inserir o texto.

Convidado(a): Clique ou toque aqui para inserir o texto.

Dedico este trabalho aos meus ancestrais, que caminham comigo mesmo quando os meus olhos não os veem. O meu corpo sabe. Suas vozes vivem na minha, suas corporeidades movem as minhas vivências, e suas memórias pulsam em cada movimento desta escrita.

A vocês, que vieram antes, meu silêncio em reverência e minhas Movivências como continuidade.

E dedico, com todo o amor que me atravessa e me “movive”, às minhas filhas Joana Garcia Campos e Cecília Garcia Campos — sementes do futuro, raízes que se estendem adiante. Que vocês possam se lembrar, sempre, que carregam um mundo inteiro em seus nomes e em suas movivências.

Que este caminho de retomada e criação também pertença a vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é também um gesto de corpo, de voz, de memória. É lembrar que este trabalho não é obra de uma só, mas de muitos que me antecederam, me acompanham e seguem comigo, visíveis ou invisíveis, materiais ou espirituais.

Agradeço primeiramente ao meu povo Macuxi de Roraima, em especial aos parentes das comunidades do Surumu e do Apuruí, que me ensinaram, desde cedo, que o saber está nos corpos, nos rituais, nas palavras ditas em rodas, nos gestos partilhados nas moendas de farinha, nos barracões, nas redes, nos festejos, na cuia... Este trabalho nasce dessas raízes e é atravessado por essa força.

Às minhas ancestrais — em especial à minha bisavó Joana. Um dia, quando eu tinha por volta de oito anos, lhe expliquei o que era um diploma. Quando eu perguntei quanto tempo ela viveria, respondeu com a sua firmeza característica: “Eu ainda vou carregar suas filhas no colo”. Eu disse que não sabia se queria ser mãe, que meu sonho era me formar. Ela, então, completou: “Eu vou segurar seu diploma também”. Bisa, hoje uma das suas tataranetas leva seu nome, e a outra carrega seus passos — inquietos, firmes, presentes. Este trabalho também é seu. Honra a sua história, a sua força, a sua movivência. Eu sei que você está aqui. Hoje, entendo melhor a sua resposta.

Às minhas avós Stela e Dona Moça, ofereço este trabalho como um gesto de continuidade. Que ele floresça raízes nos caminhos que vocês abriram com coragem, resistência e amor. Em memória, deixo minha palavra mais terna e comprometida. A luta continua.

À minha orientadora, Luciane Moreau Cocco, e ao meu coorientador, André Bocchetti, minha profunda gratidão por caminharem comigo com escuta, sensibilidade e confiança, permitindo que minha voz e minhas movivências se firmassem como método, como pesquisa, como política. Agradeço também aos colegas do grupo de pesquisa CORPES – Zona de Estudos e Pesquisas em Corporeidades e Pedagogia Sensível, por todas as trocas que expandiram meus caminhos e por cada conversa que foi semente. A movivência acontece no coletivo, e foi entre vocês que compreendi, na prática, que pensar com o corpo, com afeto e em rede é também fazer ciência. Obrigada por provocarem, inspirarem e partilharem pesquisa-criação como quem compartilha existência.

Agradeço à minha mãe, Alecy Garcia, por ter sido presença constante, inspiração viva e alicerce em todos os momentos deste trabalho. Obrigada, mãe, por me ensinar a perdurar por tudo que se ama — essa lição se tornou fundamento para cada página escrita, cada memória revivida, cada movivência, cada escolha feita neste percurso. Você esteve comigo em cada etapa: ajudando a costurar lembranças, mantendo nossa cultura viva dentro e fora de mim, me lembrando de onde vim, me lembrando quem sou. E quando chegou a hora de sentar e traduzir tudo isso na linguagem acadêmica, você mais uma vez parou sua vida pela minha — como já fez tantas vezes em seu maternar — para estar ali, ao meu lado, compartilhando tempo, escuta e entrega. Sua presença foi mais que apoio: foi base, foi continuidade, foi amor em forma de resistência.

Ao meu pai, Carlito Garcia de Medeiros, por ter me ensinado, com firmeza e delicadeza, a importância do cuidado, da força, da palavra e da paixão pelo saber. Dele veio o incentivo por estudar, a questionar, a pensar o mundo com curiosidade e coragem. Através do seu sonho de ocupar o espaço acadêmico, construí o meu — e foi nesse espelho de desejo que entendi que também podia pertencer a esse lugar, sem abrir mão de quem sou. Esta pesquisa carrega também as suas memórias e os seus afetos, pai. A sua história vive nos detalhes que me atravessam, nos diálogos que tivemos e na maneira como você me olhou com orgulho mesmo quando o caminho era difícil. Obrigada por ter acreditado e sonhado junto.

À minha irmã Millena Garcia, minha “mais nova”, meu movimento impulsionador. Foi você quem me incentivou a me inscrever neste curso, mesmo quando eu duvidava da minha presença nele. Mas você foi muito mais do que incentivo: foi apoio vivo, presença sensível e força compartilhada. Me ajudou com detalhes que exigiam cuidado e respeito com a nossa cultura. Quando você, outra mulher indígena, pintava meu corpo antes dele entrar em cena, era como um rito que consagrava não só o corpo, mas toda a trajetória. Ser tocada por suas mãos me movia para onde viemos — e para o que somos feitas. Obrigada por me pintar com afeto, com firmeza e com a beleza de sermos quem somos.

Aos meus sogros, Claudia de Oliveira Campos (em memória) e Ricart Campos que tantas vezes me ofereceram apoio logístico e afetivo — obrigada por cada gesto de cuidado, cada disponibilidade que possibilitou.

Ao meu companheiro Ricart de Oliveira Campos, obrigada por estar em tantas funções — parceiro, assistente de pesquisa, filmmaker, editor, e tudo o mais que essa

artista-pesquisadora precisou. E, nas vezes em que tudo que eu precisava era acolhimento, você também me ofereceu isso. Obrigada, com todo o meu coração (multiplicado por dois).

Às minhas filhas, Cecília Garcia Campos e Joana Garcia Campos, por serem fonte de vida, sentido e continuidade. Vocês são o que me move, o que me enraiza e o que me impulsiona. Minhas Movivências. Obrigada por me darem a honra de viver tantas coisas ao lado de vocês — inclusive nossas leituras diárias, como a do livro “Sinto o que sinto- Um passeio pelos sentimentos”, de Lázaro Ramos. Foi nessa leitura com vocês que ouvi e compreendi, de um jeito novo, que: “Eu não posso escolher o que eu sinto, mas eu posso decidir o que fazer” (RAMOS, 2017, obra sem paginação). Não há material de pesquisa mais potente do que esse: a escuta da infância, a partilha do afeto e a construção diária de presença. Obrigada por me ensinarem e moverem tanto, todos os dias.

À minha rede materna, minhas comadres, Ana Lúcia Valentim e Jessica de Oliveira Campos, — outras mães das minhas filhas, companheiras de estrada, de escolhas e de criação — minha gratidão profunda e emocionada. O matriarcado é mais antigo que o sol, o cuidado partilhado como quem reparte abrigo, alimento e coragem é revolução viva. Ser mãe também pode ser um gesto coletivo, potente e amoroso. Nossas filhas têm mais de uma mãe, e isso é um legado ancestral que reinventa o presente. Foi no sofá de vocês, entre madrugadas de vinho, batatinhas e afeto, que nasceu a palavra “Movivências”. Ela veio do corpo, do acolhimento e da ternura partilhada — veio de mim, mas só pôde emergir porque suas presenças estavam ali, me vendo inteira, mesmo quando eu estava fragmentada. Foi nesse mesmo sofá, e nesse mesmo afeto, que encontrei abrigo quando estava grávida, exausta e precisando de colo. Nossa afeto foi casa, chão e travessia. E agora, enquanto finalizo essa escrita, vocês seguem comigo — literalmente — cuidando das nossas filhas, permitindo que eu me concentre, que eu respire, que eu me mova também como pesquisadora. Obrigada por me possibilitarem escrever, pensar e sonhar, mesmo enquanto sigo sendo mãe. Obrigada por enxergarem Movivências em mim nos momentos em que eu mesma não conseguia. Este trabalho é, sem dúvida, nosso.

Família, minha profunda gratidão por caminharem comigo com amor, presença e acolhimento ao longo de toda esta graduação!

À Anik, minha amiga, parceira de pesquisa, de criação e de vida, meu agradecimento mais profundo e terno. Fomos dupla em tantos trabalhos, mas fomos também dupla na travessia: da universidade, da arte e do puerpério. Obrigada pelas trocas generosas, pelo pensamento compartilhado, pelo cuidado com o meu corpo — não só como corpo acadêmico ou artístico, mas como corpo-mãe, corpo-cansado, corpo-vivo. Compartilhar essa trajetória contigo foi também dividir noites em claro com duas recém-nascidas nos braços, revezando cuidados, nutrindo e dando acolhimento. Você me ajudou a sobreviver ao puerpério, à exaustão e às exigências da vida acadêmica sem que eu tivesse que me apagar. Obrigada por me ajudar a continuar inteira. Com afeto, escuta e presença.

Às minhas amigas Janda Barreto e Jandyra Bolais, agradeço por nossas amizades profundas, pelas conversas longas e necessárias que tantas vezes me ajudaram a respirar quando tudo parecia demais. Obrigada por compartilharem comigo os dilemas e alegrias da maternidade, das experiências amorosas, da vida orgânica com suas dinâmicas imprevisíveis e suas exigências incessantes. Suas palavras foram muitas vezes o colo que eu precisava — e suas escutas, um lugar seguro onde pude ser sem precisar explicar. Essas amizades são também parte do que me sustentou neste processo. Obrigada por serem.

E à minha amiga Tatiana Maria, que foi fundamental nesta travessia. Obrigada por ter cuidado da minha escrita como quem cuida de uma raiz: com firmeza, delicadeza e amor. Sem sua leitura, atenção e parceria, esta pesquisa não teria ganhado a forma que ganhou.

Este TCC é também de vocês. Porque tudo que sou e faço carrega um nós. Agradecer é também um gesto de corpo. E este corpo é coletivo.

Wîi makuxi, napaki wîi, yamîi wîi.

RESUMO

Este trabalho propõe uma pesquisa autoetnográfica centrada nas experiências de uma mulher indígena macuxi, artista-pesquisadora, que transita entre territórios geográficos, culturais e epistemológicos. A partir da criação da categoria metodológica "Movivências", a pesquisa investiga o corpo como arquivo de saberes ancestrais e subjetividades políticas, considerando a escrita, a voz, os objetos, a performance e a videodança como dispositivos sensíveis de produção de conhecimento. Fundamentada em epistemologias decoloniais e no conceito de escrevivência (Evaristo), esta investigação tensiona os paradigmas eurocêntricos da universidade e reivindica a legitimidade de saberes corporificados, afetivos e plurais no campo da dança e da arte-educação. As "movivências" se apresentam como atravessamentos entre memória e gesto, individual e coletivo, pesquisa e vida. Nessa perspectiva, o processo de pesquisa-criação artística não se configura apenas como ferramenta metodológica, mas como alimento e substância do próprio corpo das movivências. É através dele que se elaboram, expressam e transformam as experiências vividas, compondo uma epistemologia encarnada que dança, sente e resiste.

Palavras-chave: autoetnografia; escrevivência; corpo-arquivo; epistemologias decoloniais; movivências.

ABSTRACT

This work proposes an autoethnographic research centered on the experiences of a Macuxi Indigenous woman, an artist-researcher who navigates across geographic, cultural, and epistemological territories. Through the creation of the methodological category *Movivências* (moving-lived experiences), the research investigates the body as an archive of ancestral knowledge and political subjectivities, considering writing, voice, objects, performance, and videodance as sensitive devices for the production of knowledge. Grounded in decolonial epistemologies and in the concept of *escrevivência* (Evaristo), this investigation challenges Eurocentric paradigms within academia and asserts the legitimacy of embodied, affective, and plural knowledges in the fields of dance and arts education. *Movivências* emerge as crossings between memory and gesture, the individual and the collective, research and life. From this perspective, the process of artistic research-creation is not merely a methodological tool, but the nourishment and substance of the *Movivências* themselves. It is through this process that lived experiences are elaborated, expressed, and transformed, composing an embodied epistemology that dances, feels, and resists.

Keywords: autoethnography; *escrevivência*; body-archive; decolonial epistemologies; *movivências*;

Yanîmakî

Yan iyamîi Christinny, makuxi-pîi, zumu a'mîi, napaki ta karu universidade. Wîi ta makuxi puranga. Wîi ta parixara, wîi ta forró, wîi ta dança. Wîi movivênciâ karu ta pukumîi: ta zare, ta napaki, ta kuman, ta ikarîi. Wîi movivênciâ wîi makuxi a'mîi pata ta napaki zareta. Ta pukumîi napaki yamî pataikâ, ikarîi yamî, yamî wîi a'mîi. Wîi universidade kari wîi karu yamî, makuxi pataikâ yamî, makuxi napaki yamî. Movivênciâ pîi makuxi karu. Karu zareta, karu ikarîi, karu makutî. Movivênciâ ta pukumîi yamî yamî — ikarîi wîi, karu wîi. Napaki pataikâ ta pukumîi — ta yanîmakî, ta zareta, ta karu napaki wîi makuxi pata.

Wîi tonpîi: makuxi pataikâ uputî yamî; yakopî makutî; ipan îwî upî; yanîmakî yamî pataikâ; upatakî yamî.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras

Figura 1 - Acervo da autora.....	30
Figura 2 - Acervo da autora.....	31
Figura 3 - Acervo da autora.....	31
Figura 4 - Acervo da autora.....	31
Figura 5 - Acervo da autora.....	32
Figura 6 - Acervo da autora.....	41
Figura 7 - Acervo da autora.....	41
Figura 8 - Acervo da autora.....	42
Figura 9 - Acervo da autora.....	44

LISTA DE ABREVIAÇÕES E SIGLAS

CEP	Código de Endereçamento Postal
COVID-19	Coronavirus Desease 2019
PLE	Período Letivo Especial
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
DR	Doutor
DRA	Doutora

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. MOVIVÊNCIAS: CORPO-ESCRITAS.....	23
3. MOVIVÊNCIAS: CORPO-ÁUDIOS.....	35
4. MOVIVÊNCIAS: CORPO- OBJETOS.....	40
5. MOVIVÊNCIAS: CORPO-PERFORMANCES	46
6. MOVIVÊNCIAS: CORPO-VIDEODANÇAS.....	50
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
8. REFERÊNCIAS.....	57

Movivências: Memórias e Afetos em Movimentos de Um Corpo Macuxi

Christinny Garcia/ UFRJ

1. Introdução

“Nossos passos vêm de longe. Nós escrevemos, nós escrevivemos. [...] A escrevivência vem da experiência vivida [...]” (Evaristo, CONCEIÇÃO, 2017) ¹. A escritora Conceição Evaristo criou o conceito de “escrevivência” originada de um jogo de palavras entre “escrever”, “viver”, “escrever-se vendo” e “escrever vendo-se”. Ela publicou esse conceito em sua tese de mestrado em 2005. Quando Evaristo nomeia um método de produção, legitimando dentro da academia suas vivências e atravessamentos enquanto mulher preta, escritora e pesquisadora como produção de conhecimento, ela abre a roda para estudantes e pesquisadoras como eu, indígena, macuxi, mulher, roraimense, amazônica, nortista, artista-pesquisadora, estudante de um curso superior de dança em uma universidade pública no Brasil, artista e pesquisadora na área da arte e educação — que me vi em muitos momentos “não acadêmica o suficiente” dentro da academia.

A escrita acadêmica precisa se descolonizar. [...] O modelo acadêmico é muitas vezes excludente e não acolhe as nossas formas de pensar, de narrar e de sentir. É preciso que o espaço da universidade escute nossas palavras não como objeto de estudo, mas como pensamento vivo (DORRICO, Julie, 2021, p.45).

“Movivência” é uma categoria autoral criada a partir das “escrevivências”, mas em meu jogo de palavras a intenção é evidenciar o movimento como questão investigativa. Por “movivências” compreendo a articulação entre memória, movimento e subjetividades (afetos) como um só gesto. Um repertório gestual em trânsito, vivido e atravessado por experiências corporais, afetivas e ancestrais que, mais do que traduzir o corpo em movimento — acontecem com ele. As movivências não são uma técnica, mas uma abordagem sensível de produzir conhecimento desde o corpo que vive, sente e se transforma.

A palavra originada de “mover”, “vivências”, “vivências que movem” e “movimentos em vivências”, nomeia então um método de produção onde a pesquisa acontece “no” movimento e não “do” movimento, através de estímulos sensoriais da manipulação de objetos que tenham valor simbólico-afetivo, músicas, sons, leituras,

¹EVARISTO, Conceição. Entrevista à revista Cult. Edição 225, São Paulo: Editora Bregantini, maio de 2017.

escritas, desenhos ou qualquer outra interação e materialidade que surja dessa “auto investigação” como recurso para “auto-pesquisar” a corporeidade da pessoa que investiga e busca entender “o que me compõe e como me movo com isso?”, tendo o autor/a/e papel ativo de protagonista e investigador de sua própria vivência, com análises autoetnográficas centrada em sua cultura, contextos sociais e histórias de vida de modo geral.

O método da autoetnografia tem como característica o reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito no processo de pesquisa e na exposição escrita final. Autoetnografia se aproxima da autobiografia, utiliza recursos da memória e dos relatos sobre si, relaciona-se com a técnica de história de vida. Em pesquisas de prática artística é utilizada como ferramenta autorreflexiva do pesquisador, abarcando as reações somáticas do pesquisador incluídas por meio de notações no trabalho escrito sobre a experiência vivida (COCCARO, 2021, p. 18-19).

Espero assim, resgatar o valor da subjetividade como conhecimento científico, visando a potência da narração individual e social. “uma vez que o sujeito-ator do processo de investigação encontra-se socialmente situado, imbricado em uma rede de interrelações, que envolve o individual e o coletivo” (SILVA & MENDES, 2009, p. 7). Almejo a compreensão de um outro modo de pesquisar e valorização de saberes a partir do entendimento da importância política e da necessidade de pensar, produzir e legitimar estudos, em específico de pesquisas corporais e suas possibilidades de expressão, a partir de vivências, lançando um outro aspecto sobre as “pesquisas em dança” e o “fazer” e “produzir academicamente”. Trago como material de pesquisa minhas memórias ancestrais, culturais e corporais. São vivências tradicionais e contemporâneas da minha comunidade originária. Ambas pelas confluências da colonização que compõem as referências e costumes com os quais fui criada. Trago meu corpo macuxi. Trago os questionamentos de como essas memórias concebem a minha corporeidade enquanto eu ocupo e trânsito entre outros territórios e experiencio outras vivências. Trago movimento. Trago as movivências também como um processo de resistência, ressignificação e rememoração da cultura originária do meu corpo Macuxi confluente com as minhas vivências para além dela ao reconhecer meu corpo movente como pertencente à um povo originário e como político. “As pimentas dançam no rio da minha memória, invocando a antiga canção dos antepassados que me chama de volta pra casa” (DORRICO, Julie, 2019. p. 25).

Sendo assim, essa pesquisa se corporifica através das minhas investigações autoetnográficas, registradas assim, com essa nomenclatura, em 2020, quando tive

meu primeiro contato com esse método na disciplina de Crítica da Dança, ministrada pela professora dra. Luciane Cocco, durante o período letivo especial da graduação em Teoria da Dança na UFRJ — que, mais do que uma referência teórica, foi quem me apresentou esse caminho possível de fazer ciência a partir de si. A partir desse encontro, começo a analisar, nas minhas experiências incorporadas, o corpo como arquivo e os movimentos como expressão e a vivacidade das histórias que o compõe. Reflito sobre as minhas vivências e movimentos que delas são compostos, atravessados, originados e originantes, percebo as potências não só desses saberes e experiências de vida que atravessam os movimentos, mas dos movimentos que atravessam, se fundem e compõem esses saberes e experiências, transformando-os em uma só coisa, as movivências. Percebo também o quanto dessas movivências são coletivas e parte de um acervo ancestral de corpos arquivos que fazem parte das referências e dos repertórios culturais com os quais fui criada na comunidade Surumu, comunidade Macuxi da Raposa Serra do Sol em Roraima, Brasil. Utilizo aqui o conceito de corpo arquivo como um corpo guardião de memórias ancestrais resistentes aos processos coloniais, segundo Potiguara (2004): “Nosso corpo é um arquivo milenar. Carrega a história dos nossos ancestrais, das violências que sofremos e da resistência que nos mantém vivos. A pele, os gestos, o jeito de falar – tudo isso conta nossa história, mesmo quando o papel nos nega” (POTIGUARA, 2004, p.57).

Meu corpo sujeito, sujeito de pesquisa, indígena que transita entre territórios e que integraliza e reverbera suas diversas vivências em seus modos de execução do movimento, de manifestação do fluxo na forma e na distribuição de suas movivências no espaço, pois o estudo dessas energias moventes também é principalmente sobre os incontáveis possíveis atravessamentos que movem o indivíduo em seu corpo para o espaço. Segundo Laban (1978) “O espaço, o tempo e o peso são moldes através dos quais a energia flui e toma forma” (LABAN, 1978, p.102)

Foi em 2020, durante uma aula remota de História da Dança no Brasil com a professora dra. Ligia Losada Tourinho no período letivo especial (PLE) da graduação em Teoria da Dança na UFRJ, com o contexto pandêmico de plano de fundo, que me deparo com a seguinte questão “Quando você começou a dançar?”. Essa mesma pergunta, às vezes com insignificantes variações, foi feita tantas vezes durante o primeiro período dessa mesma graduação, e eu estava pronta para contar a mesma história de como com doze anos, passando mais tempo na capital do que na maloca

(comunidade indígena), eu estando com a saúde mental adoecida minha mãe me levou em um Studio de danças em uma tentativa de me animar e que depois de fazer uma aula experimental de cada estilo ofertado pelo Studio, decidi por fim pela dança de salão, inspirada pelo “filme Hollywoodiano” que passava no programa vespertino da televisão. Porém um colega de turma respondeu que o seu primeiro contato com a dança foi quando era bebê, quando os “bate bolas”, tradicional figura do carnaval de rua do estado brasileiro do Rio de Janeiro, passavam em sua rua.

A resposta do colega me fez refletir pela primeira vez de fato sobre quando eu “comecei” a dançar. Teve um início? Para Greiner e Katz (2005) a dança é para além de um estilo institucional, ela se dá em um fluxo emergente e processual, nas trocas entre corpo e ambiente. Dançar, sendo assim algo que fazemos desde sempre, antes mesmo de qualquer nome, de qualquer estilo, de qualquer institucionalização, pois sua natureza é anterior à dança como instituição. O movimento dançado pertence à vida, à pulsação, ao gesto que se deixa atravessar pela experiência.

Meio e corpo acionando metáforas. Pois quando se deixa de tratar a dança como algo que expressa uma essência, uma narrativa horizontal, com os pressupostos da notação sequencial de começo, meio, fim, instaura-se a possibilidade de construir novas leituras e novos discursos (KATZ & GREINER, 2005, p. 126).

Comecei a pesquisar nas minhas memórias e investigar no meu corpo e em suas vivências, lembrei da forte presença do forró na minha comunidade e que eu nem lembro qual foi a primeira vez que eu dancei forró. Nesse momento eu estava vivendo muitos atravessamentos sobre o trânsito entre a minha comunidade de origem, Surumu em Roraima, e a capital do Rio de Janeiro para onde eu havia recém voltado de uma viagem à minha terra natal, para retomar a graduação depois de um início difícil na academia, onde novamente me encontrei com a saúde mental adoecida e sentindo que precisava de um tempo “perto das raízes para fincar no chão”. Nessa viagem, aonde retorno à minha comunidade após cursar um ano de bacharelado de Teoria da Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro, observo como o Parixara, dança tradicional do meu povo, ainda era presente e essa dança, tão importante para gente, resistia de diversas formas, inclusive através do forró e seus gestuais semelhantes entre si. E da mesma forma que assumo que as experiências na universidade afetam meus movimentos nesse retorno à minha comunidade, me levando a observar o Parixara e o Forró sob um viés mais analítico, essa experiência

na minha comunidade, assim como as minhas memórias e vivências acumuladas afetam meus movimentos nesse retorno à universidade, onde começo a pesquisar, provocada por essa busca de quando eu comecei a dançar, sobre as fronteiras étnicas do Parixara e do Forró, duas danças originárias de culturas diferentes, mas que nesse contexto, se entrelaçaram em um processo de ressignificação dos conhecimentos tradicionais dos povos Macuxi de Roraima:

No processo de contato, os missionários solicitavam aos fazendeiros que tomassem medidas cabíveis para evitar o excesso de realização das festas indígenas. Na maioria das malocas Wapichana e Macuxi as danças mais realizadas eram o forró (CIRINO, 2008, p. 202).

Então eu comecei a fazer laboratórios corporais com o objetivo de “esmiuçar” os movimentos dessas danças para entender mais sobre essa relação. De acordo com SUQUET (2008) a dança se transforma em um laboratório vivo, um terreno de experiências que deslocam o centro da consciência para o corpo percebente, fazendo da dança uma investigação sensória, uma pesquisa em tempo real.

O corpo dançante não é simplesmente um objeto de representação, mas um laboratório ativo da percepção. Nele, a experiência sensorial é contínua, o movimento torna-se um modo de investigação onde o sujeito desloca seu centro de consciência para dentro de si, descobrindo novas formas de sentir e de perceber o mundo. Esse processo rompe com a ideia de um produto final ou estilo rígido, propondo a dança como um espaço aberto de experimentação e criação (SUQUET, 2008, p. 515).

A partir desses laboratórios comecei a entender que talvez fizesse mais sentido pensar que as mesmas memórias que aproximaram o Parixara do Forró foram também as que me aproximaram da dança de salão — e não de um “filme hollywoodiano”. Talvez as duas vivências tenham colaborado com aquela escolha que fiz, e com muitas outras formas de me “moviver”, incluindo diversos elementos do meu repertório corporal. Conforme os laboratórios foram acontecendo, em paralelo a outras experiências — tanto dentro quanto fora da universidade —, fui incorporando objetos, sons, escritas, desenhos e colagens ao processo. A pesquisa se movia e era viva; os dispositivos e as materialidades surgiam junto com ela. Como discute Manning (2016), a materialidade não deve ser compreendida como algo fixo ou substancial, mas sim como uma rede viva de forças e relações que se revelam no próprio ato de criação. Fui entendendo que essas materialidades se apresentavam ora a partir do movimento, ora originando o movimento, quando por fim entendo não ser possível identificar a

origem da interseção. Foi nesse fluxo que cheguei no problema do “isso não é acadêmico!”, pois também cheguei no momento de conclusão de curso na minha graduação, onde precisava apresentar uma pesquisa e sentia que não tinha nenhuma. O que é acadêmico afinal? O que é válido e legítimo enquanto pesquisa? Para Macuxi (2019), “A universidade precisa abrir espaço para que nossos corpos e linguagens possam ser reconhecidos, para além dos padrões acadêmicos eurocêntricos, pois nossos saberes estão vivos na terra, na dança e na fala” (MACUXI, 2019, p. 44). Mas essa questão é tão enraizada e de certa forma movente que enquanto essa pesquisa acontece, enquanto a “movivo” entre todas as minhas “Movivências” ainda me questiono, me questiono ao corrigir meus gerúndios e assumir meus verbos em primeira pessoa, me questiono ao me assumir pessoa, assumir que percebo, questiono, investigo, pesquiso e produzo e que isso é produção e foi somente através do encontro com as “Escrevivências” de Conceição Evaristo, uma pesquisadora que faz de suas memórias e vivências a sua pesquisa, que começo a entender que eu também tenho uma pesquisa, “O saber também nasce da experiência sentida” (EVARISTO, 2008, p. 21), enquanto essa escrita se realiza, resisto, resisto entre os atravessamentos da rotina, entre a febre de uma das minhas filhas, entre resumo, *abstract* e uma outra versão traduzida em adaptação livre para a língua Macuxi e luto por cada palavra com respeito pelos limites de registros orais e simbólicos dessa língua, minha língua. Luto pelo uso e acesso de falantes Macuxi e para isso faço essa adaptação da tradução em minha língua originária considerando o contexto poético, considerando o contexto acadêmico, considerando que esses contextos são um. E assim resisto e insisto por uma pesquisa que faz sentido para mim, para o meu corpo, uma pesquisa que entendo e aceito que ultrapassou as fronteiras que tentei demarcar entre o Parixara e o forró, pois o que estava se realizando para mim a cada estudo corporal eram memórias e afetos em movimentos sobre as minhas vivências com esses dois elementos da minha vida e com vários outros que me atravessaram e me atravessavam, compondo minhas experiências. Compreender minhas subjetividades sob o viés da pesquisa nos oferece dados importantes sobre a relação entre sujeito e mundo. Isso contribui para várias áreas do saber. É, por isso, fundamental investigar o que compõe essas camadas do “eu” e compreender que histórias o corpo guarda e nos conta ou não, aliás “por que sim?” e “por que não?”, o quanto isso nos conta sobre ancestralidade, sobre coletivo e sobre um passado fundamental para compreender as dinâmicas presentes e futuras da humanidade.

As experiências subjetivas não devem ser vistas como obstáculos à pesquisa, mas como partes constitutivas do processo de produção do conhecimento. Ao incluir as dimensões afetivas, corporais e identitárias do pesquisador, amplia-se a compreensão dos fenômenos estudados (DINIZ, BARBOSA, 2004. p. 151).

E se não há uma categoria em pesquisa acadêmica, em específico sob o viés de pesquisa corporal, que acolha um modo de compreender para além do corpo em movimento, que o corpo é o movimento e assim a pesquisa se dá (no movimento), que seja criado uma, que as Movivências entrem na academia nomeando as memórias, escritas e afetos em movimentos desse corpo Macuxi que nesse espaço também transita, pois dentro da academia colonial, as subjetividades, especialmente quando expressas por corpos racializados como o meu, é invalidada por ser “muito pessoal e emocional” como Kilomba (2019) diz “[...] é tomada como ‘não muito científico’, ‘demasiado subjetivo’, ‘muito pessoal e emocional’, todas características que se distanciam de um trabalho científico que se pretende neutro e objetivo” (KILOMBA, 2019, p. 51). Então o quanto é privilegiada essa falsa “neutralidade”, que na verdade, invisibiliza experiências de vida e corpos marcados histórica e socialmente? Certa vez ouvi durante essa graduação, em uma aula de Dança e Antropologia, da professora mestra Andreza Jorge, que não existe pesquisa neutra, existe pesquisa sincera: fez sentido.

Então aqui trago a sinceridade deste corpo, que já foi chamado de “mentiroso” por uma outra professora nessa mesma graduação, o trago em sinceridade com todas as suas contradições, inseguranças e questionamentos, trago minhas Movivências. Sendo assim discorrerei sobre o caminhar dessa pesquisa a partir da concepção da nomeação “Movivências”, que surge do encontro dessas inquietações com as escritas de Conceição Evaristo, seguindo o método de pesquisa autoetnográfica.

Para melhor disposição analítica seccionarei esse estudo em tópicos de acordo com os dispositivos que foram produzidos, sendo o primeiro, “Movivências: Corpo-Escritas”, onde foco nos dispositivos de escritas, textos autorais que não apenas descrevem, mas emergem com meus gestuais, repertórios e experiências corporais ativados por dispositivos sensoriais e afetivos, por isso a escolha de compor a grafia de “escrita” com “corpo” e “subcategorizando” a partir de “movivências”, da mesma forma que optei fazer com os tópicos seguintes; No segundo tópico: “Movivências: Corpo-Audios”, meu enfoque é nos áudios criados a partir da leitura dessas escritas,

nos quais utilizo também outros recursos sonoros incluindo o trabalho de voz e corpo, que tive a oportunidade de vivenciar pela primeira vez na disciplina de Técnica D, ministrada pela professora dra. Luciane Coccaro, em 2022, durante a graduação em Teoria da Dança na UFRJ. A partir dessa experiência mergulhei na pesquisa sobre processos de composição em dança formulados pela própria docente, Luciane Coccaro (2021) chamado Estados Corpóreos, termo adotado para falar do corpo em situação de cena num descontínuo fluxo de energias, imagens e emoções. Inspirada pelo trabalho de Arthur Lessac (1967) nomeado de “Kinesensic Training” trabalho as variações das três energias, sendo elas Buoyance, Radiance e Potence, relacionadas à prática das oito Ações Básicas de Esforço de Rudolf Laban (1990): socar, dar toques leves, flutuar, deslizar, chicotear, espanar, pressionar e torcer. Nestes trabalhos que realizo, tais ações estão também combinadas com os fatores de qualidade do movimento: peso, tempo, espaço e fluência, citados na Teoria dos Esforços como uma das quatro categorias que compõem o Movimento: Corpo, Esforço/expressividade, Forma, Espaço:

A base técnica que deu origem a noção de Estados Corpóreos é o método de Arthur Lessac (1967) para o trabalho de corpo e voz conhecido como *Kinesensic Training*. *Buoyance*, *Radiance* e *Potence* são as três energias pesquisadas por Lessac e consideradas por mim gatilhos na composição em dança, um caminho para acessar variações na dinâmica, no ritmo e no tempo em busca de instaurar no corpo novas presenças (COCCARO 2021, p. 07).

No terceiro tópico: “Movivências: Corpo- Objetos”, foco na minha relação com uma “cuia” produzida na minha comunidade, que contém memórias, simbolismos e afetos que são movimentos e estão em movimentos. No quarto tópico: “Movivências: Corpo-performances”, foco nas formas corporais que se dão a partir dessas Movivências na relação do corpo com o espaço. Por fim, o quinto tópico dessa divisão — as “Movivências: Corpo-Videodanças” — é sobre materiais de videodanças produzidos a partir dos processos e dispositivos que foram sendo elaborados no caminhar desse estudo. É importante enfatizar que apesar dessa escolha, a fim de contemplar uma melhor didática desse escrito, no processo dessa pesquisa, tais dispositivos não se seccionam; “movivo” minhas memórias e afetos através, por e a partir de todos esses elementos, que se difundem, e são uma só coisa ao mesmo tempo que são sempre mais que um, segundo a concepção de Manning, “ To be a

body is to be more than one, to be in relation, to be on the verge of movement, of transformation" (em tradução livre: "Ser um corpo é ser mais do que um, é estar em relação, é estar à beira do movimento, da transformação") (MANNING, 2009, p.27).

2. Movivências: Corpo-Escritas

[para ler em voz alta]

“Eu sou Christinny Garcia, tenho 23 anos. Eu sou de Roraima. Minha bisavó materna chegou nas águas do Rio Branco de Roraima através das águas do Rio Negro do Amazonas, nascida em uma das comunidades indígenas ribeirinhas que foram dizimadas, uma dessas que a história nunca registrou o nome, nome que até hoje me falta para aqui registrar também, bisa foi uma das únicas sobreviventes do genocídio que ocorreu em suas terras, resgatada por um tio e levada por ele para outra maloca, aonde casou com um guerreiro que faleceu ainda jovem por conflitos internos da comunidade, assim ela me contou, contou também que viúva e já com filhos foi expulsa dessa comunidade, apenas com uma canoa, seu único bem e após muitas “navegancias” chegou ao território de Roraima, lá ocupou uma terra chamada por ela e por outros indígenas que por lá iam se achegando de “Apuruí”, fruta que tinha no Amazonas e que ali ela também encontrava, a lembrando que a terra era uma só. Nessa terra logo os padres também chegaram e com o tempo os padres explicaram para ela que iam a registrar, assim como a seus filhos, pois era importante dá-lhes batismo, um nome e documentos, eles disseram, mas eles não entendiam o nome que ela já tinha, não entendiam o que ela falava, assim como ela não os entendia, a registraram Joana, uma vez contei para a minha bisa a história de Joana D’Arc, “então é nome de mulher forte” disse ela, minha bisa nunca me contou seu nome “de antes” virou um segredo, um encanto, mas me contou que uma de suas filhas se chamava “Estrela”, mas claro que “Estrela” precisou ganhar um nome “menos pagão”, sendo batizada como Stela. Mais tarde, Stela viraria mãe de “Alecy” que viraria mãe de “Christinny” e essa sou eu e esse é um lado da minha história. No outro tem o meu bisavô paterno que foi o último pajé da maloca de Surumu, na Raposa Serra do Sol em Roraima antes da catequização dos padres espanhóis, hoje em dia a maloca se chama “maloca de São Jorge”, essa história que hoje percebo tão violenta e triste, quando criança me trazia muito orgulho e uma noção de herança e honra em relação a pajelança do meu biso que nem cheguei a conhecer. Dele conheci apenas as histórias contadas na minha comunidade e pela minha avó e meu pai, e nessas histórias também há relatos sobre esses processos de batismo e registro, a filha do meu biso foi registrada como Maria, Maria que casou com um guerreiro do povo dos

Marajoaras não permitiu que registrassem seu filho mais velho com outro nome que não fosse “Tupã”, seu direito de nascença, mas seus outros filhos receberam nomes de padres e madres, um de seus filhos, Carlito, viria a ser pai de Christinny e essa sou eu. Christinny Garcia, de Roraima, Macuxi, essas histórias, meu povo, estão no meu sague, nos meus traços físicos, no meu sotaque que fala “Eu sou de Roraima” (Ro.ra.i.ma bem aberto, uma palavra indígena e não “Rurâima” fonética reproduzida por quem fala de acordo com as regras da “língua portuguesa”, regras colonizadoras aqui não me interessam), isso tudo está na minha corporeidade, nos meus movimentos, na minha estrutura anatômica, nos meus hábitos, nos meus afetos, sou eu.

- Christinny Garcia, 19 de julho de 2020"

Essa foi a primeira escrita movivente dessa pesquisa, uma escrita de 2020 quando inicio meu processo de mover essas memórias e afetos. Parto da “pesquisa sobre si”, com a qual tive contato em 2021, durante a disciplina Folclore Brasileiro: Danças e Folguedos, no período letivo especial da graduação em teoria da Dança na UFRJ. De autoria da professora dra. Eleonora Gabriel, a pesquisa sobre si utiliza a autobiografia como primeira etapa metodológica, constituindo-se numa potente ferramenta epistemológica.

Apresentaremos a Pesquisa sobre Si, um instrumento autoral criado como estratégia de sensibilização, no intuito de compreendermos a importância das histórias de vida, nossas origens e percebermos que o saber popular mora em nós, nas nossas famílias, no nosso entorno de nascença, moradia e trabalho, iniciativa vivenciada na Escola de Dança-UFRJ. A instituição de ensino se espalha para além dos muros e deixa a cultura popular entrar pela porta da frente (Gabriel, 2021, p.14).

Ao escrever sobre mim, não me limito a narrar fatos e eventos da minha trajetória pessoal ou dos meus antepassados; construo sentidos e elaboro essas experiências de forma corporalizada, na qual o gesto narrativo ultrapassa a linearidade factual, operando na dimensão da memória e do afeto. Assim, o movimento narrativo não apenas registra, mas vive e ressignifica a existência — física, simbólica e política —, transformando-se em um campo vivo e dinâmico de produção de conhecimento. Nesse sentido, o corpo que escreve, que se move e que sente,

torna-se um arquivo sensível que desafia os paradigmas tradicionais de cientificidade, abrindo caminhos para metodologias que valorizam o vivido, o sensível e a pluralidade das existências (GABRIEL, 2019; DORRICO, 2021).

As Movivências: Corpo-Escritas rompem, portanto, com a dicotomia clássica entre razão e emoção, sujeito e objeto, reconfigurando o lugar da pesquisa acadêmica enquanto espaço de enunciação e corporeidade. Para o meu corpo racializado, o resgate — ou o movimento — dessas memórias e afetos ancestrais assume um caráter profundamente político e epistemológico de resistência. A memória, nesse contexto, é entendida como corpo-território e escrita insurgente; ela funciona como meio de reconexão com saberes interditados pela colonialidade do poder e da academia (MIGNOLO, 2007; GABRIEL, 2019). Recuperar experiências vividas, práticas culturais, deslocamentos forçados e silenciamentos estruturais implica reativar saberes que operam para além das lógicas eurocêntricas e do paradigma dominante.

Ao trazer essas escritas para a minha pesquisa, abro espaço para que meu corpo Macuxi — marcado historicamente por processos de apagamento — possa produzir conhecimento desde sua própria existência e perspectiva. Eleonora Gabriel e Julie Dorrico ressaltam que a escrita de si se aproxima do que chamam de “arqueologia do presente”, na qual hesitações, deslocamentos e afetos configuram matéria epistemológica fundamental (GABRIEL, 2019; DORRICO, 2021). Como observa Julie Dorrico (2021) ao revisitar sua infância amazônica “Confesso que, quando escrevi essa crônica, eu chorei... O jeito é trazer a terra com a gente, aonde a gente vai, para esses lugares onde a gente voa” (DORRICO, 2021, p. 45).

Nesse movimento, o corpo que escreve — sendo essa escrita o seu próprio movimento — convoca a dimensão sensível para o processo de produção e pesquisa corporal. Escrever em movimento torna-se, assim, um ato simultâneo de cura — tanto para o eu quanto para o coletivo — e um gesto político que restabelece laços com saberes intergeracionais. Celebra práticas que escapam a metodologias assépticas, que excluem a dimensão vivida, constituindo-se em um registro vivente de língua, corpo e memória (GABRIEL, 2019; DORRICO, 2021).

[para ler em voz alta]

“De tudo que sou

*Por tudo que sou
Até onde cheguei
E para onde vou
Das coisas que vivi e aprendi
Das coisas que eu chorei
E de tantas outras mais que eu sorri
De tudo isso, posso sentir
Que sou parte e sou toda
Faço parte de todas
Somos terra, rio, vento e chama
Sou parte de Alecy quando choro e perduro por tudo que se ama
Sou parte de Stela quando me magoo e emburro por quase nada
Sou sua força e teimosia quando me sinto obstinada
Sou parte de Joana quando escuto o meu coração
Sou parte de todas elas quando sei o que eu mereço e o que não
Sou parte de Madalena, que não conheço, mas que em mim reconheço
São seus traços que habitam em mim quando no espelho eu me vejo
Sou parte de Dona Moça quando eu vou atrás do que eu desejo
Sou parte das lembranças que me colocam e me tiram do eixo
Sou parte de Stela quando sou dona dos meus quereres e do meu caminhar
Sou parte de Dona Moça quando por vezes me calo e só quero observar
Sou parte de Joana quando sei que sou parte de tudo e que essas partes eu devo
respeitar
Das somas dessas partes, sou inteira
Elas estão no que eu quis, no que eu quero e no que eu queira
Elas me permitem ser, querer e fazer
Elas são a minha história e a história que eu ainda vou moviver
Para que as minhas partes continuem vivas
Nas minhas veias a correr
No meu ventre a crescer
Nos meus seios a mamar
Para que a Joana e a Cecília possam ter o que recordar*

- Christinny Garcia, 19 de abril de 2023"

A escrita aqui se apresenta para além de um exercício de linguagem, uma experiência corporal. Quando penso sobre minha prática de escrita, percebo que ela carrega um fluxo contínuo de emoções e memórias que não são apenas cognitivas, mas profundamente corporais. Ao escrever, faço um movimento de transbordamento do corpo que habito — esse corpo marcado por lutas, por amores, por perdas, mas também por descobertas e reconstruções. Reconheço, com o tempo e com o toque das palavras em minha pele, que a escrita é movimento — um gesto que começa nas entranhas e percorre caminhos invisíveis até as pontas dos dedos. Há um corpo que escreve, que pulsa, que vibra; um corpo que se afeta e é afetado a cada linha. A subjetividade, nesse contexto, não é um dado isolado, mas um território em constante movimento, como o próprio corpo que habito. Quando escrevo, meu peito aperta, meus ombros se curvam, meu ventre se aquece ou se inquieta. Escrevo com o corpo inteiro, com memórias que me atravessam em forma de calafrios, lágrimas ou risos silenciosos. Cada palavra escrita traz consigo o peso — ou a leveza — de algo vivido, sentido, lembrado.

É por isso que aqui trago a compreensão das memórias e os afetos como movimentos corporais expressos de forma escrita. As lembranças não estão apenas em minha mente; elas se armazenam em meus músculos, em minha postura, nos ritmos do meu caminhar. Quando uma memória emerge e pede passagem para ser escrita, não vem sozinha — ela arrasta gestos, pausas, tremores. E é nesse encontro entre palavra e corpo que reconheço a escrita como uma prática de escuta e de cuidado comigo mesma. Não raro, começo um texto a partir de uma dor no estômago ou de uma insônia persistente. A escrita vem, nesses casos, como cura ou como denúncia. Ela traduz o indizível, aquele que está inscrito nas camadas mais fundas da carne e que se mostra, finalmente, na tessitura de uma frase.

Escrever, então, torna-se inseparável das minhas Movivências, que me atravessam cotidianamente. Minha vida acadêmica, amorosa, materna, social... todos os meus processos, meus processos de luto não cabem em caixas separadas; elas se entrelaçam como raízes sob a terra, às vezes se nutrindo mutuamente, às vezes em disputa silenciosa.

[para ler em voz alta]

“Hoje de manhã, minha mãe precisou voar até Manaus, os médicos falaram que a minha vó com câncer terminal tem pouco tempo

Tempo!

Do aeroporto de volta a Guaratiba, dá tempo de parar para ver o mar

Tenho trabalho para entregar, é tempo de fazê-lo com o mar

Tempo!

As ondas vêm e vão no seu tempo

Um tempo certo, mas que parece cantar uma música que diz “agimos certo sem querer, foi só o tempo que errou”²

Tempo!

O tempo acerta, mas o tempo também erra, o tempo é contra o tempo e tem contratempo

Tempo!

O tempo corre

O tempo desmancha

O tempo escorrega

O tempo desmorona

O tempo leva

E o tempo lava

O tempo anoitece

E nina

Tempo!

O tempo obriga, mas ele também abriga!

O tempo movimenta, dança, roda e ginga

O tempo dança e dança em tempo

Há tempo de se esperançar

Dá tempo!

Deu tempo

Minha mãe foi, o trabalho foi entregue

Eu não sei quanto mais tempo a minha avó vai ter

O que é dar tempo e o que o tempo vai dar

²Trecho da música “Vento no Litoral”, de Legião Urbana (1991), utilizado neste trabalho como evocação sensível das vivências e emoções que atravessam o tempo, a perda e o renascimento — temas centrais das movivências aqui partilhadas.

*Agora o sol nasceu. Morte e vida. O tempo fez mover um novo dia
Tempo!*

- Christinny Garcia, 08 de junho de 2021"

Como pesquisadora, me vejo constantemente desafiando o suposto distanciamento "objetivo" entre quem pesquisa e o que é pesquisado. Trago para o campo do saber minhas inquietações íntimas, meus silêncios e minhas saudades. No espaço acadêmico, escrevo com as dores de dar conta das demandas da maternidade. Em minha vida amorosa, revisito feridas antigas para compreender o que move o meu afeto. Como mulher racializada e amazônica vivencio microviolências que, mais tarde, ressurgem em meus escritos como forma de elaborar e resistir. E nos lutos — pelos que partiram, pelos sonhos que não vingaram, por versões de mim que precisei deixar de mover — encontro matéria bruta para escrever com verdade.

A escrita, nesse sentido, não se limita à palavra impressa ou digitada. A expressão desses movimentos, memórias e subjetividades se escrevem com traços, ganham outras formas, viram desenhos. Cada linha que rabisco carrega intencionalidade e emoção; às vezes, move mais com formas do que com palavras. Desenhar é também um gesto corporal — o ritmo da mão, a pressão do traço, a escolha da cor são decisões que nascem do corpo e do que ele sente. Texturas de outros elementos que vem através de colagens me permitem reunir fragmentos de mim para compor narrativas visuais das minhas vivências. Recortar, colar, sobrepor — tudo isso é escrita, é gesto, é pensamento em movimento. Eu, neta de costureira, faço disso minhas costuras de memórias dispersas, uma forma de fazer com que pedaços de minhas movivências me ajudem a contar pedaços de mim.

[para ler em voz alta]

*"Terra vira água
Água vira ar
Ar vira fogo
Fogo vira terra
Se transformam
Se conectam*

*São todos
 São um
 São um, por um
 Somos um?
 Ilusão no ar e finco no chão
 Corpo presente, de pés que vão
 Amassa, desliza, bate, esfrega
 Corpo vibra
 Reverbera
 Suspira
 Minhas mãos no meu corpo
 Meu corpo nas minhas mãos
 Há fogo no meu quadril
 Esfrega, pressiona, puxa
 Acende! Apaga!
 Me dê água
 Água que corre pela garganta e desagua na bacia
 Água que me compõe, me sustenta e me sacia
 Há água no meu quadril
 Molha este corpo que é terra
 Eu anoiteço e você amanhece
 Eu aconteço e você não me reconhece
 Desagua em mim
 Confluências potentes
 Membros afluentes
 Rios de muitas dimensões
 Rios de muitas direções
 Vamos nos desencontrando
 Eu saindo e você chegando
 Mergulhar fica pra depois
 Tudo para ficar juntos é sobre nunca estar
 Viver o encanto tem sido sobre desencantar
 Que nos ajudem os encantados a boiar, nadar e afogar
 Corpo ansioso que vaza litros correntes*



Figura 1- Registro de desenhos feitos utilizando colagens (algodão, areia) durante processo de pesquisa-criação.

Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

*Encontro de águas de temperaturas tão diferentes
 Seu percurso faz ondas em mim
 Águas de um mergulho sem fim
 Fico balançada, corpo balança, água vaza e escorre
 Cai no chão, tudo ocupa, espaços percorre
 Água densa, me afunda nas minhas profundezas
 Água leve, faz mansa as minhas correntezas*

- Christinny Garcia, 20 de fevereiro de 2022"



Figura 2- Registro de desenho feito durante processo de pesquisa-criação.
 Fonte: Arquivo pessoal, 2022.



Figura 3- Registro de desenho feito durante processo de pesquisa-criação.
 Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

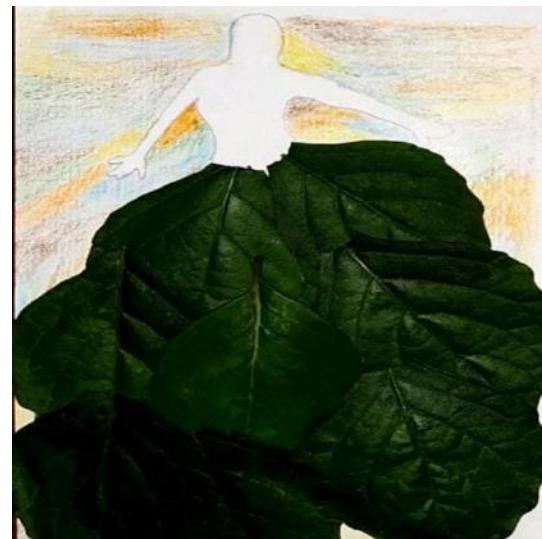


Figura 4- Registro de desenho feito utilizando colagens (folhas) durante processo de pesquisa-criação.
 Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

Outra forma de expressão que me atravessa e constitui são os desenhos na pele. Meus traços, muitas vezes riscados com carvão, tinta ou caneta comum, emergem como continuação do corpo que escreve — não como ilustração do pensamento, mas como pensamento em si, gestos que se movem comigo, escritas que dançam na pele. Mais do que desenhar, quando traço esses grafismos, eu me movo em movimentos ancestrais que voltam em traços, linhas e padrões. São marcas que meu corpo reconhece, mesmo quando a mão ainda não sabe exatamente por quê. Dentre esses traços, os grafismos indígenas Macuxis têm um lugar muito especial. Desenhar na pele é um gesto que para mim se torna quase ritual — e não é à toa. Na minha comunidade, esse costume está presente até hoje, especialmente nos festejos, onde mulheres, homens e crianças se pintam com traços que fazem referência aos rituais de guerra dos tempos antigos. Essas marcas, que antes preparavam o corpo para a luta, hoje carregam outras batalhas: as da afirmação, da resistência e da celebração. É por isso que, sempre que posso, especialmente quando vou performar, gosto de desenhar na minha pele esses grafismos como se estivesse vestindo minha própria história: um gesto de força e de memória. É guerra. Mas é também festa. É afirmação. É como se eu me armasse. Como se meu corpo dissesse: “estou pronta”. Pronta para dançar, para resistir, para me lembrar, para me afirmar. Porque pra mim, dançar é isso: é meu combate, meu ritual, meu grito e meu riso. É a maneira como meu corpo se levanta e se oferece à vida.

Quando risco meu rosto, meus braços ou minhas pernas com esses grafismos, não estou apenas decorando o corpo — estou movendo escritas nele. Escrevendo memórias, convocações, bênçãos e escudos. Cada traço é ancestralidade pulsando. E esse ato se mistura ao que entendo por Movivências: Corpo-Escrita: uma escrita sensível, política e viva. Os grafismos viram texto na pele, e a pele vira papel que se move.



Figura 5- Registro de pintura Macuxi feita no rosto antes de um laboratório de pesquisa-criação.

Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Traçar grafismos na minha pele é mover memórias. É ativar afetos que não cabem nas palavras, mas que, ao se inscreverem sobre o corpo, se tornam presença. Penso que, ao me traçar, estou também traçando um caminho de volta — uma linha que me conecta ao que foi silenciado, mas que resiste em mim. E, por isso, não há separação entre mover escritas com palavras ou com traços. Ambas são formas de inscrever no mundo as minhas movivências. Riscos na pele, riscos no papel — tudo é movimento. Tudo é memória viva que insiste em continuar dançando. É por isso que considero esses traços como parte das Movivências: porque eles não surgem isolados da minha prática corporal, afetiva e espiritual. Eles são movimento desde sua origem — da mão que desenha, da memória que convoca, do corpo que se oferece como território de escrita viva. São escritas porque contam uma história, mas são movivência porque acontecem no corpo e com o corpo, em trânsito com o tempo, o espaço e a emoção.

Quando desenho em mim, o traço não termina no contorno da pele. Ele reverbera nos gestos, ele afeta o modo como me movo, como performo, como existo. Esses grafismos performam comigo, suam comigo, se borram e se renovam conforme o corpo se desloca. Retomo e ecoo a afirmação já citada de Eliane Potiguara (2004): “Nosso corpo é um arquivo milenar. Carrega a história dos nossos ancestrais, das violências que sofremos e da resistência que nos mantém vivos. A pele, os gestos, o jeito de falar — tudo isso conta nossa história, mesmo quando o papel nos nega” (POTIGUARA, 2004, p. 57).

Escrever com grafismos é movimentar saberes que me habitam e que também me antecedem. São registros ancestrais que se atualizam no presente do meu corpo, enquanto danço, enquanto escrevo, enquanto me torno.

Assim, o grafismo, a escrita e o movimento não são partes separadas da pesquisa. Eles são a própria pesquisa: uma dança que se escreve na carne, uma memória que se desenha no tempo, uma subjetividade em estado gráfico-corporal que se move e se inscreve como presença viva.

A escrita — seja ela verbal, visual ou tátil — quando realizada a partir de uma perspectiva decolonial, rompe com os limites impostos pelo racionalismo cartesiano e pelas formas hegemônicas de produção do saber. Essa perspectiva afirma que o

conhecimento não está restrito à linguagem discursiva, à razão abstrata ou ao texto formalizado, mas se amplia para outras dimensões do existir: o corpo, o afeto, a memória, a ancestralidade. Linda Tuhiwai Smith (2018) destaca a importância de repensar o conceito de conhecimento, questionando as formas tradicionais de aprender e produzir saberes, e ressaltando o papel do corpo, da cultura e das histórias de vida como espaços legítimos e imprescindíveis para a construção de saberes plurais e insurgentes.

Nesse contexto, a escrita corporal — expressa por meio de palavras, gestos, desenhos, colagens ou movimentos — constitui-se como um campo de resistência, invenção e reconhecimento de saberes plurais, insurgentes e ancestrais. Ao acolher essas formas expandidas de expressão, meu processo de escrita e pesquisa se amplia, se diversifica e se torna mais potente, pois reconhece o corpo como um “nós coletivo”, um território sensível e epistemológico que carrega, elabora e transmite memórias e saberes que resistem às epistemologias coloniais e eurocentradas. Trata-se de uma escrita que dança, que sente e que escuta, abrindo espaço para outras formas de existir e conhecer no âmbito acadêmico e para além dele. Pois a escrita, para mim, é uma prática viva e movente, que se realiza tanto no campo acadêmico quanto no campo das emoções e das memórias. Ela não é só uma tradução do pensamento, mas um movimento do corpo que é vivido e sentido. Como Kilomba (2019) coloca “A verdade, quando revelada através da dor do corpo, é também uma forma de resistência, e o corpo, quando se expressa, carrega as histórias de uma memória coletiva de repressão” (KILOMBA, 2019, p. 78).

Ao permitir que o corpo fale também por imagens, símbolos e arranjos, afirmo que a pesquisa não é restrita à lógica verbal ou racional. Desenhos e colagens tornam visíveis os fluxos do pensamento sensível em um ato de encarnação do conhecimento, abrindo caminho para uma epistemologia que escuta o corpo, a intuição, o silêncio. Em cada gesto criativo, vejo a escrita enquanto ato de presença, de resistência e de invenção, movimento. O corpo que escreve — com palavras, com imagens, com resíduos — é o mesmo corpo que vive, que sente, que luta, movive. E é nesse corpo que reside a potência de um saber movivente, que se dobra e se expande naquilo que chamo de “Movivências: Corpo-Escritas”.

3. Movivências: Corpo-Áudios

Seguindo o fluxo orgânico e encarnado das movivências, minha pesquisa se expande para um território que denomino como "Movivências: Corpo-Áudios", onde elaboro áudios a partir dos textos que escrevo, não como meras leituras ou registros sonoros, mas como extensões desse corpo em movimento. Não são áudios sobre o movimento ou motivados por ele; são, em si, os próprios movimentos. Essa compreensão me permite reconhecer o som — a voz, a respiração, a pausa, o ruído — como modos corporificados de expressão, onde o gesto sonoro é também gesto de afeto, de memória e de vivências.

Ao gravar esses áudios, leio as minhas Movivências escritas, uma leitura que é sempre atravessada por uma presença física intensa. Gravar é mover, pois vivo novamente o que foi escrito, sinto na voz a reverberação das emoções que habitaram o texto. O ato de ler e gravar torna-se, então, uma prática performativa em que corpo e som não se separam, são movimento. Para isso, incorporo e este estudo o trabalho de voz e corpo "Kinesensic Training" *Kinesensic Training* de Arthur Lessac (1967), que inspirou a criação da categoria Estados Corpóreos (COCCARO, 2021) com uma técnica de voz e corpo em movimento, baseada nas três energias fundamentais: Buoyance (leveza e flutuação), Radiance (energia que irradia para fora) e Potence (força interna e enraizada), (COCCARO, 2021). Essas três qualidades energéticas estão diretamente relacionadas às Oito Ações Básicas de Esforço descritas por Rudolf Laban (1990): socar, dar toques leves, flutuar, deslizar, chicotear, espanar, pressionar e torcer. Laban descreve tais ações como "formas primárias de esforço expressivo do corpo humano, determinadas pelas variáveis do peso, tempo, espaço e fluxo" (LABAN, 1990, p. 79).

Trabalhar minha voz a partir dessas três energias — Buoyance, Radiance e Potence — tem sido um mergulho profundo em camadas sensíveis do meu corpo e das minhas imagéticas, uma travessia que vai além da técnica vocal e me coloca em diálogo direto com os movimentos que esses estados afetivos e simbólicos me causam. Ao explorar a Buoyance, por exemplo, procuro acessar imagens que evoquem leveza e suspensão, como folhas, o voo de um pássaro ou retorno às memórias de boiar em um igarapé. Essas imagens me permitem soltar as tensões do corpo, suavizar a musculatura da garganta, da língua e do peito, fazendo com que a voz saia como se escorregasse no ar, sem esforço, como um sopro que dança no

espaço. Já para acessar a Radiance, trabalho com a sensação de brilho e abertura, ativando visualizações que envolvem luz solar, raios que se expandem do centro do peito para fora, ou ainda a imagem de chamas dançando. Sinto a voz ganhar corpo, mas também direção, como se fosse luz em movimento, atravessando o espaço com generosidade e presença, expandindo a minha intenção vocal para o outro, sem perder a escuta de mim. Por fim, na Potence, enraízo minha voz nos pés, no ventre, nas memórias profundas que carrego do chão da minha terra; visualizo raízes que se estendem para dentro da terra e sustentam uma força que sobe e se concentra no centro do corpo. A voz então brota como um tambor, firme, densa, ressonante — é um chamado, uma afirmação, um manifesto. Nessas práticas, a imaginação se torna dispositivo motor da expressividade, guiando a voz por caminhos emocionais e políticos que ativam minha corporeidade em sua inteireza. Não é apenas voz que se ouve; é corpo que fala. Essas energias não são estanques, e muitas vezes se misturam e se sucedem na mesma ação vocal, criando paisagens sonoras que refletem as nuances da minha presença. Ao acessar esses estados, reconheço que minha voz não é apenas som — é movimento, é território, é linguagem encarnada que se abre em gesto, vibração e escuta.

Em meio a esse processo de pesquisa, observo essas associações que faço com os elementos da natureza com meus gestuais para melhor entendimento da manifestação dessas energias.

Não se trata de utilizar a imaginação apenas do ponto de vista poético, místico ou psicológico, como de costume, mas lhe dar um novo significado, um novo interesse epistemológico, a partir das possibilidades sensíveis, relacionadas às experiências vividas pelos sujeitos humanos e comunicadas por meio de suas narrativas pessoais (depoimentos, biografias, expressões artísticas, literárias, fotografias, vídeos, entre outras) (VIEIRA, 2015, p. 129).

Rengel (2007) nos fala sobre a corporeidade (substantivo) e corporeitivo (adjetivo), segundo ele, o corpo (em sua totalidade) em ação, integra seus aspectos sensório-motores e abstratos. Isto é, “(...) coisas como perceber, inferir, raciocinar não acontecem somente dentro do cérebro ou mente, ou do corpo; elas agem em rede sensório-motora lógica com o mundo (...)” (RENGEL, 2007, p. 60). Em “Souvenirs, notes et critiques”, de Jaques-Dalcroze (2011), ele faz um elogio a Fred Astaire:

Em uma apresentação, faz-se necessário que o dançarino se deixe penetrar pela vida múltipla que anima o sujeito. Ele deve situar-se em todos os cantos

e recantos de seu organismo, olhar em torno de si, de perto e de longe, interrogar o horizonte, buscar penetrar além, evadir-se da matéria, evocar todas as imagens, comparações, lembranças, humores e todos os perfumes dos jardins. Embalar-se ao vento, absorver os jogos da luz, refrescar-se em suas flamas e iluminar-se com seus raios (JAQUES-DALCROZE, Èmile, 2011, p. 104).

A interligação das relações entre corpo e natureza, neste caso, o contato com a natureza através do corpo e seus sentidos cinestésicos alia-se a uma buscar de expansão da consciência corporal em seu ambiente natural e um retorno aos elementos clássicos naturais: fogo, água, terra e ar, no sentido de ligar ou de religar o meu corpo com as energias e os fluxos vitais desses elementos. Dessa conexão com as possibilidades do corpo, aciona-se sua interioridade e sua vontade. Percebo que os sentidos têm importância especial porque retomam no corpo as memórias incorporadas e afetivas desses elementos naturais.

No diálogo entre ciência e natureza, organizam-se consensualmente modos de ver o mundo que acabam naturalizando modelos para vivenciar as experiências. Nossa entendimento do mundo está vinculado a como o experienciamos, e isso estabelece parâmetros de como o compreendemos. Nesse sentido, refletir acerca de alguns parâmetros que instituíram comportamentos sensório-motores é examinar o campo de possibilidades e a circunstância onde a experiência se deu (VELLOSO, 2011, p. 136).

O meu corpo Macuxi possui Movivências que conectam meus gestuais com os elementos naturais do meio e os imagéticos, e se materializam através do dispositivo dos áudios, sendo esse mais um dos modos de execução de movimento do meu corpo. O que realizo durante as gravações, portanto, não é apenas uma leitura, mas um corpo inteiro em estado de presença, atravessado por dinâmicas energéticas e afetivas. Modulo minha entonação, vario o volume, ajusto a respiração e o tempo da fala conforme as emoções evocadas pelo texto e os movimentos realizados. Conforme aponta Cocco (2021), a voz deve ser compreendida não apenas como um instrumento que emite sons, mas como um corpo em vibração atravessado por afetos e relações, que estabelece um diálogo sensível com o ambiente. É nessa vibração, nesse estado de relação entre o corpo e o meio, que se produzem os Corpo-Áudios.

Outro ponto se dá durante o processo de gravação, onde percebo que o corpo, ao se mover, convoca memórias que não estavam presentes na escrita original. Um gesto de braço, um deslocamento de peso, uma mudança na direção do olhar — tudo isso modifica a forma como o texto é lido, e, consequentemente, vivido. As emoções se rearranjam, e as palavras ganham novos sentidos. Segundo Laban (1990), todo

movimento contém uma qualidade expressiva que é inseparável do conteúdo emocional do gesto. Essa compreensão permite que os Corpo-Áudios sejam também uma forma de reelaborar o vivido, de reabrir espaços de memória e de acessar afetos que a escrita, por si só, não conseguia evocar.

As gravações não são feitas de forma estática; movo-me pelo espaço, danço, respiro de forma ritmada, intercalo trechos de silêncio e explosão sonora. É uma prática que se aproxima da improvisação, mas que parte de estruturas internas já existentes na escrita e no corpo. As qualidades de movimento propostas por Laban (1990) — os fatores de peso (leve ou forte), tempo (repentino ou sustentado), espaço (direto ou indireto) e fluência (ligado ou interrompido) — me oferecem uma gramática para pensar o som como gesto, e a voz como dança. Além disso, conforme Coccato (2021), o corpo em performance sonora carrega traços de sua própria história e cria novos sentidos enquanto vibra, reforçando a dimensão performativa e histórica do corpo em movimento.

Assim como o dispositivo de escrita, os Corpo-Áudios movimentam minhas memórias e afetos, mas o fazem de forma sonora, expandindo os sentidos do texto para o campo da vibração e da presença. Eles se tornam arquivos vivos da minha experiência, formas de partilhar um saber que não se dá apenas no campo da linguagem, mas no campo da escuta, do ressoar. Ouvir um Corpo-Áudio é, portanto, uma experiência sensível, que convida à presença, à escuta atenta, ao reconhecimento de um corpo que se move no som, bem como o processo de gravar quando reenceno o processo que gerou o texto. Essa prática me permite também acessar outras camadas de expressão, outras formas de pesquisa que mais uma vez se afastam do racionalismo ocidental e se aproximam de epistemologias encarnadas, sensíveis, decoloniais. Ao produzir esses áudios, estou também propondo uma nova forma de escutar o corpo: um corpo que fala, que soa, que se inscreve no tempo por meio do som.

Com isso, reafirmo que os Corpo-Áudios são mais do que registros ou extensões da escrita — eles são, em si, formas de escrita encarnada. São corpos que se escrevem (e movem) em som, que se inscrevem no mundo por meio da vibração, da intensidade, da escuta. São, enfim, movivências: vivências que só existem porque se movem, e movimentos que só fazem sentido porque são vividos com o corpo inteiro. Manifestações autônomas de pensamento e expressão que se constituem como prática investigativa e artística de si, em que memória, voz, gesto e som se

fundem em movimento. Ao propor essa prática, tensiono os limites entre corpo, linguagem e pesquisa, reconhecendo outras formas de dizer e de saber. Os Corpo-Áudios são, portanto, parte integral do meu processo de conhecimento, criação e existência — são movivências sonoras, onde o corpo pensa, sente, lembra e se comunica em sua totalidade.

Para acessar os Corpo-Áudios produzidos durante a pesquisa, que compõem parte integrante deste dispositivo sensível, é possível escutá-los no link a seguir:

🔊 Acesse os áudios da pesquisa:
<https://drive.google.com/drive/folders/1XhzZVE5TKgVy5ja95hLOY6H_mdePSmAS>

Estes registros sonoros constituem-se como movivências sonoras, materializando o corpo em vibração, em presença e em partilha.

4. Movivências: Corpo- Objetos

Seguindo o percurso deste estudo, neste tópico penso os objetos não como elementos externos ao corpo, mas como partes ativas do seu movimento, como extensões da memória e da experiência sensível. Ao chamá-los de Corpo-Objetos, assumo que sua presença em minha pesquisa não se limita a um suporte ou ferramenta. Esses objetos não são apenas moldados pelos meus gestos ou ativados pelo meu corpo; eles são, por si só, gestos e movimentos. Incorporam fluxos, ancestralidades, simbologias e afetos que dançam junto comigo, me atravessam e me compõem se tornando o movimento.

O Corpo-Objeto com o qual trabalho é uma cuia de cabaça, produzida por mãos da minha comunidade, no Surumu, território localizado na Raposa Serra do Sol, no estado brasileiro de Roraima. Para mim, essa cuia é muito mais que um utensílio doméstico. É corpo, é tempo, é lembrança. É movimento de um parente que colheu, moldou, pintou, desenhou e passou adiante. Em sua superfície há histórias; na sua forma, há ancestralidade. Me alimento nela, e com ela alimento minha memória. Com ela alimento minhas filhas, é nela que como minha farinha, meu açaí, é nela que mato a saudade das minhas avós e da minha bisa, das refeições partilhadas, dos momentos no barracão da maloca. Cada uso é um ritual de reencontro. A cada colherada, um saber. A cada partilha, uma presença coletiva. A cuia é gesto, é vínculo, é elo. Como diz Conceição Evaristo: “Escrevivência é o que nos alimenta” (EVARISTO, 2020, p. 45). Em um de meus laboratórios corporais, recortei trechos das escrevivências da própria Evaristo para “servi-los” nesta cuia — uma oferenda de saberes para meu corpo e para outros corpos. Assim como se compartilha o alimento em minha comunidade, compartilhei o texto, a palavra, o afeto. Comer e ler, ali, eram o mesmo gesto.



Figura 6- Registro de trechos de Escrevivências de Conceição Evaristo recortadas e servidas dentro da cuia da artista-pesquisadora em processo de criação.

Fonte: Arquivo pessoal, 2023.



Figura 7- Registro de cuias de cabaça produzidas por comunidade Macuxi de onde a artista-pesquisadora é originária
Fonte: Arquivo pessoal. 2023.

Essa experiência abriu-me a possibilidade de compreender o saber como alimento e a cuia como recipiente de sabedorias, algo comum à minha ancestralidade. Entre os povos originários, o ato de partilhar é sagrado. Partilhamos comida, território, tempo e palavra. A partilha nos constitui. Como destaca Graça Graúna (2013), “a oralidade, o rito e a coletividade são as formas de transmissão de conhecimento entre os povos indígenas, e a partilha é o fio que tece esses saberes” (GRAÚNA, 2013, p. 92). Quando sirvo textos na cuia, estou recriando uma tradição: nutrir a partir da palavra. E isso me ensina que sabedoria não é posse, é doação. É na roda, no olho no olho, na troca que o conhecimento se fortalece.



Figura 8- Registro da artista-pesquisadora em relação com o objeto em apresentação de parte da pesquisa “Movivências” feita na Siac-Semana de Integração Acadêmica da UFRJ edição 2023.

Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

De forma mais ampla, penso na potência dos objetos como disparadores de movimentos em pesquisas corporais, pois eles possuem o potencial de ao serem tocados ou olhados, despertar memórias, gestos, fluxos. Objetos são portadores de sentido, dispositivos sensíveis de criação. Como afirma Barros (2016), “os objetos não são meramente passivos na criação; eles participam, interferem, convocam o corpo a responder, a criar a partir de suas presenças” (BARROS, 2016, p. 63). Um objeto pode conter um mundo. E ao ser acionado, esse mundo se movimenta. Enquanto artista-pesquisadora, em minhas práticas artísticas, percebo o quanto esses objetos revelam camadas de memória que muitas vezes não emergem apenas

pela escrita ou pela voz. O gesto de pegar, de tocar, de posicionar um objeto no espaço também é uma forma de dizer, de lembrar, de transformar.

No percurso dessa pesquisa, que nasce de questionamentos e inquietações durante às aulas remotas do período letivo especial dessa graduação em Teoria da Dança pela UFRJ, com cenário pandêmico de fundo (pandemia COVID 19), tenho a oportunidade ao voltar as aulas presenciais em 2022 e compartilha-la pela primeira vez em uma disciplina presencial, Técnica B, ministrada pela professora dra. Mariana Trotta, sendo a primeira vez que as “Movivências” entram no espaço físico da universidade, e também tenho a oportunidade de compartilhar com outros corpos em um trabalho em grupo. É nesse entrelaçamento com essas outras Movivências, nessa experiência de criação coletiva com outros quatro artistas-pesquisadores, colegas de turma, que utilizamos o tecido como nosso “Corpo-Objeto coletivo”. Oferto o tecido ao grupo como símbolo de uma teia, uma trama viva de presenças, histórias e sensibilidades. Tecer com outros foi também ser tecida. Ao estender o tecido, puxar, costurar, amarrar, lembrei da música *Craviana*, do artista Neuber Uchôa, que diz: “Muito prazer, estou aqui pra dizer / Que canto pra minha aldeia, sou parte da teia / Da aranha sou par”. Esse verso me atravessa porque reconhece a aldeia como centro de pertencimento, mas também evoca o fio que nos conecta a uma rede maior. Essa imagem da aranha e sua teia remete à origem do povo Macuxi, conforme narrado no livro *Ipaty, o curumim da selva*, de Ely Macuxi (2015), onde se conta que os primeiros macuxis surgiram do ventre da terra através de uma teia. Essa narrativa me ensina que somos, desde sempre, ligados por fios ancestrais, e que criar é também honrar esses fios.

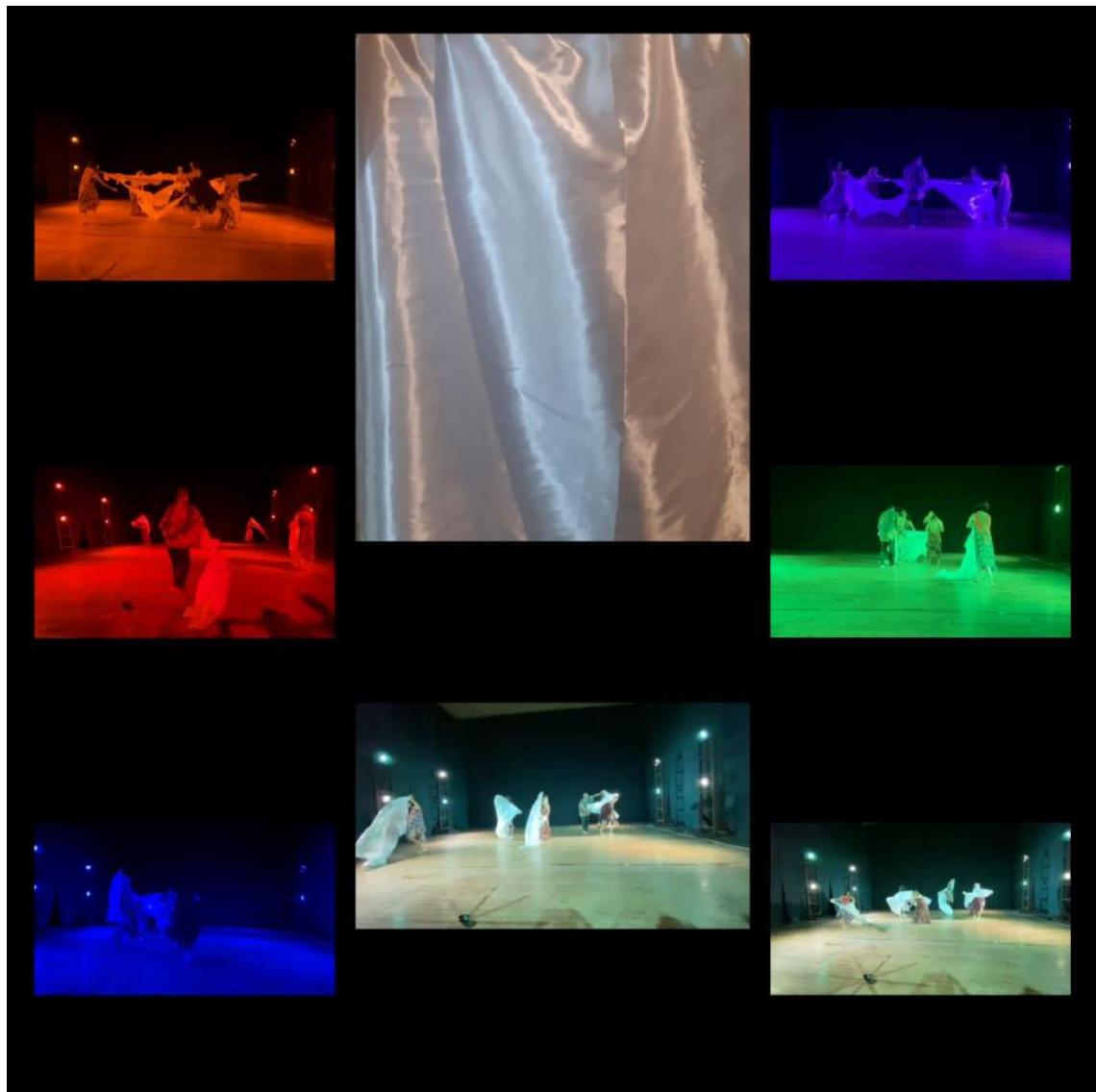


Figura 9- Registro da artista-pesquisadora em conjunto com outros artistas-pesquisadores, em Movivências com o objeto em apresentação de parte da pesquisa “Movivências” feita no Salão Helenita Sá Earp - EEF/UFRRJ durante uma disciplina da graduação em Teoria da Dança.

Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Por fim, esse processo de pesquisa me faz refletir sobre o papel que ocupo como corpo em trânsito. Ao sair da minha comunidade e acessar saberes de fora, levo comigo a responsabilidade de partilhar o que aprendo, mas também de fazer valer o que trago. Não apenas aprender com o outro, mas ensinar ao outro que nossos saberes também importam. Como afirma Linda Tuhiwai Smith (2018), “pesquisar a partir de epistemologias indígenas é um ato político e de afirmação de existência” (SMITH, 2018, p. 142). Eu existo, e com meu corpo que transita entre o dentro e o fora da comunidade, levo e trago, ensino e aprendo. Certa vez, no início da

graduação, escrevi sobre a importância e significado da minha presença dentro da Universidade, no sentido de acessar esse espaço, historicamente negado a mim e ao meu povo. Compartilhei essa escrita com uma amiga também universitária, também racializada, e em seu retorno ela me questionou se eu entendia como era importante para a universidade me acessar, ter acesso ao meu saber, ao do meu povo. Chorei. Apaguei todo o texto. Hoje aqui escrevo sabendo que a universidade, enquanto instituição de produção e validação do saber, não só é um espaço historicamente negado, ele não foi projetado para mim, foi historicamente forjado sob lógicas coloniais e eurocentradas que estabeleceram hierarquias rígidas entre modos de conhecer, silenciando ou deslegitimando epistemologias oriundas de povos indígenas, africanos e de outras matrizes não ocidentais. A estrutura universitária, desde sua origem, esteve profundamente enraizada nos valores do projeto moderno-colonial europeu, operando a partir de critérios de racionalidade e objetividade que excluem o sensível, o corpo, a oralidade e a ancestralidade como formas legítimas de conhecimento. Como afirma Catherine Walsh (2009), “a universidade é um dos espaços de maior colonialidade do saber, porque estabelece os parâmetros do que é conhecimento válido e do que não é, do que é ciência e do que é crença, do que é moderno e do que é atrasado” (WALSH, 2009, p. 25). E escrevo com consciência da minha responsabilidade de não deixar que esses saberes se calem ou se percam na travessia. Reafirmo, com cada gesto e partilha, que o conhecimento do meu povo não é menor — é outro. E é necessário, é “movivente”, e as Movivências se dão também através de cuias, tecidos e outros corpos-objetos.

5. Movivências: Corpo-performances

Seguindo os caminhos vividos e tecidos ao longo desta pesquisa, chego ao quarto movimento que nomeio como "Movivências: Corpo-Performances". Essa categoria, também gerada por mim a partir da escuta do corpo em experiência, emerge da necessidade de compreender a performance não apenas como um resultado estético ou como um evento com início, meio e fim, mas como o próprio acontecimento do movimento em estado de presença. Aqui, a performance não é exterior ao corpo nem resultado de um gesto pré-concebido. Ela é o gesto. Ela é a materialização do que pulsa, do que atravessa e do que se inscreve no espaço como vivência encarnada. Ao nomear "Corpo-Performances", assumo que essas ações performativas são os próprios modos de viver e de existir do meu corpo em contato com os espaços, os objetos, as palavras e os afetos que foram mobilizados em minhas Movivências. Assim, performance, para mim, é corpo em ação poética — é uma extensão do que escrevo, gravo, desenho e partilho.

Corpo-Performances nasce de uma escuta sensível de tudo que me atravessa e me movimenta. Sem planejamentos no sentido rígido de uma coreografia. Mas tampouco as formas corporais produzidas são aleatórias; elas emergem de processos anteriores: da escrita que pulsa, dos áudios que vibram, dos objetos que se movem. Cada performance é como uma síntese efêmera dessas Movivências, sendo também uma movivência, uma costura entre o que foi, o que é e o que está por vir. Como propõe Rudolf Laban (1990), o movimento corporal carrega em si uma inteligência sensível que dialoga com o espaço, com o tempo, com o peso e com o fluxo. "O movimento é a expressão visível da vida interior. Cada gesto reflete o impulso que o originou, e este impulso é sempre emocional" (LABAN, 1990, p. 112).

Assim, o corpo em performance torna-se um campo de composição afetiva, política e poética. Ele traduz em gestos o que o texto nomeia ou não, o que o som alcança ou não e o que o objeto convoca. Em meu corpo, a Corpo-Performance geralmente nasce nesse instante em que o corpo se deixa atravessar e responde com movimento. Essa prática está em consonância com a noção de corporeidade como lugar de saber, como propõe Helena Katz (2005) ao afirmar que "a dança não é feita apenas com o corpo, mas com o corpo em relação. A relação é o que ativa o movimento" (KATZ, 2005, p. 24). Nas minhas composições de movimento, essa

relação se dá com os espaços por onde transito, com os territórios que me constituem, com os afetos que carrego e com os outros corpos com os quais compartilho a vida.

Nos laboratórios de pesquisa corporal que desenvolvi, percebi que cada espaço ativa um gesto específico. O chão de terra me pede um tipo de pisada. O concreto ressoa de outra forma. O vento, a luz, os sons do ambiente — tudo compõe meus movimentos. E nesse compor, o corpo se torna sensível às mínimas variações do entorno. O espaço, nesse sentido, não é apenas um cenário, mas um corpo em diálogo com o meu. Como diz André Lepecki (2010), “a performance não é uma forma de ocupar o espaço, mas de escutá-lo e deixar-se afetar por ele” (LEPECKI, 2010, p. 59). Ao compor minhas Corpo-Performances, escuto o espaço com o corpo inteiro. E deixo também que ele me move.

As ações realizadas nas performances estão indivisivelmente entrelaçadas com as Movivências analisadas nos tópicos anteriores. Quando escrevo com o corpo, quando gravo meus áudios em movimento, quando sirvo palavras na cuia ou me enredo em tecidos, estou já performando. As Corpo-Performances são, portanto, um desdobramento orgânico e contínuo desses processos, embora elas possam se dar também como sínteses transitórias que capturam a potência dos outros dispositivos com os quais trabalho. Elas não podem se definir apenas como essas sínteses, mesmo que em movimento, pois são também novos disparos, novas perguntas e novas formas de estar no mundo.

As qualidades de movimento que Laban descreve na Teoria dos Esforços — peso, tempo, espaço e fluência — são fundamentais para meu processo. Utilizo essas categorias como guias para investigar as energias que movem minhas performances. Por exemplo, em determinadas ações, a qualidade do esforço é leve e fluida; em outras, é direta e potente. Esse jogo entre qualidades me permite acessar camadas de expressividade que vão além do que é visível. Como diz Laban (1990): “O movimento significativo não é aquele que é apenas executado, mas aquele que é vivido em sua intenção e intensidade” (LABAN, 1990, p. 134).

As Corpo-Performances também se relacionam com a ancestralidade que carrego. Em muitos momentos, movimentos que executo me parecem vir de um tempo que não é só meu. É como se meu corpo acessasse saberes inscritos há gerações, e que apenas agora encontram forma visível. Esses gestos ancestrais se manifestam quando danço na terra, quando inclino meu tronco como quem escuta o vento, quando me deito e me recolho como quem volta ao ventre da floresta. Como explica Denise

Stoklos (2014), “a performance é o lugar onde a memória do corpo encontra sua linguagem” (STOKLOS, 2014, p. 68). Cada ação que performo, cada movimento, carrega ecos da minha maloca, dos nossos festejos, dos rituais, das lutas e das curas.

Entendo, portanto, que minhas Corpo-Performances não se encerram em si mesmas. Elas são passagens, são atravessamentos em estado de presença, movimento. São modos de existir que recusam o silenciamento, que afirmam o corpo como território de saber e que tensionam os limites entre arte, vida e pesquisa. Elas surgem de mim, mas também me transformam. São movimentos que se fazem com o outro, com o ambiente, com a ancestralidade e com a urgência do agora. Ao partilhar esses movimentos, não entrego uma resposta, mas convido ao sentir, ao refletir e, sobretudo, ao mover-se.

Reconheço a materialidade que o gesto em estado de presença incorpora a minha pesquisa. É na dança que emerge sem aviso, na permanência de um olhar ou na queda que não foi ensaiada, que se inscrevem os traços daquilo que chamo de movivências. Minhas performances não se articulam como representações de algo que já foi vivido — elas são o próprio viver acontecendo, como fluxo que atravessa o corpo e se transforma em linguagem, cada movimento é expressão direta de uma vivência incorporada: pés que se arrastam como se colhessem lembranças do chão; braços que se expandem como quem chama os encantados; a bacia que gira sobre si mesma, invocando a memória da água que me atravessa. Não há roteiro, mas há direção — a da escuta. A pesquisa se dá na relação do meu corpo com o meio, com a estabilidade ou instabilidade do solo, com as texturas sob meus pés que podem convocar a necessidade do reequilíbrio ou da reorganização postural.

Quando meus joelhos cedem e as mãos tocam a terra como quem pede licença, a performance se compõe ali, na relação entre o corpo, o meio e seus atravessamentos. Tudo dança junto: o espaço, a pele, o tempo. O gesto não traduz, ele é. Ele pode revelar cansaço e persistência através de um caminhar irregular, como quem carrega peso invisível. Pode revelar escuta na hesitação dos deslocamentos, pausas que não são indecisão, mas pesquisa. Se os ombros cedem, os braços podem oscilar entre contenção e impulso elaborando às expectativas de controle e forma do movimento. A performance é travessia real, e, por isso, movivente.

Essa dimensão do “com”, “em”, “entre” e “por” me lembra as proposições de Lygia Clark, artista que tensionou os limites entre arte, corpo e afeto. Lygia não separava o objeto da experiência, nem o artista do outro. Para ela, o ato artístico se

dava na relação, no sensível, no presente. Como afirmou: “A arte está sendo substituída pela vivência” (CLARK, 1998, p. 38). É nesse lugar que situo minhas performances: como acontecimentos reais, que existem apenas no instante da presença, da relação e do afeto que se move.

A performance, nesse sentido é produção de realidade. É território de criação onde o corpo se faz linguagem, onde o gesto convoca o outro, onde o acontecimento transforma não só quem vê, mas quem faz. E como nas proposições de Lygia, o outro não é espectador passivo, mas parte ativa da obra — seja no olhar, no silêncio, no toque, no cuidado ou na escuta.

Minhas performances são movivências porque são também dispositivos de relação. São aberturas para criar com, e não sozinha. A artisticidade está, para mim, não na forma, mas na abertura ao que pode acontecer. É arte como experiência expandida. É pesquisa como vivência partilhada. É corpo como lugar de encontro e criação.

Assim como nas proposições de Lygia, não busco criar objetos artísticos finalizados, mas experiências que tocam o real. O que proponho é um convite para mover-se comigo, para sentir comigo, para escutar o que o meu corpo diz. A performance é, portanto, uma forma de estar-junto. E nessa forma, tudo pode se tornar movivência: um olhar, um silêncio, uma respiração. A arte está no entre — entre mim e o outro, entre o gesto e o chão, entre a memória e o agora.

Defendo que cada movimento performativo— quedas, hesitações, giros, toques no próprio corpo ou no meio que ele se encontra — são manifestações epistemológicas. Não apenas por carregarem significados culturais e afetivos, mas porque ativam um modo de pesquisa que nasce e acontece no instante do corpo. São movimentos que não servem à ilustração de conceitos, mas que produzem seus próprios saberes. São memórias que contam com oscilação de peso, ritmo de respiração, microgestos que escapam à razão, mas não à verdade sendo método. E, sobretudo, resistência — à colonização dos sentidos, à fixação dos significados, à neutralidade da pesquisa. Assumo o movimento como linguagem plena, como gesto que é, ao mesmo tempo, forma e conteúdo. Finalizo este capítulo afirmando que, nas minhas Corpo-Performances, não danço apenas o que vivi — eu vivo o que danço. E é nesse viver dançante que minha pesquisa pulsa e se legitima como conhecimento movente, sensível e ancestral.

6. Movivências: Corpo-Videodanças

Chego agora ao quinto movimento da minha pesquisa: "Movivências: Corpo-Videodanças". Nesta etapa, trago minhas movivências registradas em vídeo não como produto, mas como um gesto de presença, como testemunho sensível dos atravessamentos que me constituem. As videodanças aqui não são simplesmente registros visuais do corpo em movimento. Elas são, em si, o próprio movimento encarnado. Não são criadas a partir dos meus gestos, mas se tornam o próprio gesto ampliado em imagem, luz, espaço e tempo. É nesse ponto que Corpo e Videodança se entrelaçam como uma única entidade. O termo Corpo-Videodança nomeia esse enredamento, sendo uma extensão natural das movivências anteriores e, ao mesmo tempo, uma abertura para um novo modo de escuta e composição sensível.

Conheci a linguagem da videodança principalmente nas aulas com o professor dr. Roberto Eizemberg, na disciplina Cinema e Dança A, ainda durante o Período Letivo Especial da graduação em Teoria da Dança na UFRJ. Ao longo desse período, Eizemberg me apresentou as bases teóricas, técnicas e sensíveis dessa forma de criação, que se tornaria não apenas um recurso expressivo, mas um modo de pensar e compor. A videodança, no entanto, não ficou restrita àquela disciplina: ela se expandiu e passou a habitar meu processo de criação em outros contextos, com outros professores, tornando-se um dispositivo vivo e múltiplo, atravessando diferentes etapas da minha formação artística.

Para começar, considero relevante trazer o entendimento do que se comprehende por videodança no campo acadêmico. Conforme a definição de Rosenberg (2012), "videodança é uma forma híbrida que surge da intersecção entre os meios do vídeo e da dança, em que o movimento não é apenas coreografado no espaço, mas também no tempo da montagem e da câmera" (ROSENBERG, 2012, p. 34). Isso significa que o olhar, o enquadramento, a edição e até o ritmo de cortes tornam-se coreografias em si. É a dança da imagem que dança a dança do corpo. Ainda segundo Roberto Freitas, "a videodança não é uma tradução da dança para o vídeo, mas uma linguagem própria em que o corpo e a câmera se co-criam" (FREITAS, 2006, p. 87).

As Corpo-Videodanças, nessa perspectiva, são movimentos vividos e elaborados com a câmera como constituinte. Ela não apenas registra; ela participa. Me coloco diante dela com o mesmo grau de escuta e presença que desempenho ao

escrever, performar, gravar ou criar com objetos. A câmera passa a ser mais um corpo, mais um elemento de composição das movivências. Como artista e pesquisadora, não me coloco no centro dessas obras como protagonista, mas como corpo em relação — com a luz, com o ambiente, com o tempo e com a própria tecnologia. O que se revela nessas videodanças não é um resultado, mas um processo vivo. É a expressão de um pensamento em trânsito, de uma poética encarnada que ganha forma em movimento.

A potência da videodança ficou ainda mais evidente durante o período da pandemia da COVID-19, contexto que como mencionado anteriormente, marca o nascimento desta pesquisa. Com o distanciamento social, as aulas dessa graduação migraram para o ambiente virtual. Nesse novo cenário, a câmera se tornou meu principal espaço de estudo, criação e de contato com o mundo. Eu dançava dentro de casa, em espaços pequenos, entre móveis e ruídos da vida doméstica. Dançava com medo, com luto, com raiva, com amor, com saudade. Era um tempo em que tudo era incerteza: desempregada, vivendo de volta com meus pais, tentando encontrar um canto da casa onde eu pudesse mover meu corpo sem invadir o cotidiano de todos. E mesmo nesses espaços limitados, a videodança se mostrou possibilidade. Como afirma Almirall (2021), “a videodança é também um modo de resistência, de continuar em movimento mesmo quando o mundo exige pausa” (ALMIRALL, 2021, p. 51).

As Corpo-Videodanças nasceram dessa urgência: de mover e ser movida, de encontrar abrigo no gesto. Gravei inúmeras danças na laje, no banheiro, na cozinha, na sala. Cada vídeo era uma tentativa de respirar e me reconhecer em meio ao caos. E mesmo depois da pandemia, essa linguagem seguiu viva em mim. Com o retorno gradual ao mundo externo, levei a videodança para outros territórios — as matas, as trilhas, as cachoeiras. Dançar fora de casa passou a ser uma retomada da relação com minha ancestralidade, com a terra, com os elementos. Foi uma forma de purificação e de renascimento. Em uma dessas Corpo-Videodanças, gravada na Cachoeira do Quilombo Cafundá Astrogilda, Rio de Janeiro- RJ, para um trabalho desenvolvido na disciplina de Fundamentos da Dança A com o professor dr. Andre Meyer Alves de Lima em 2022, na graduação em Teoria da Dança da UFRJ, algo que me tocou profundamente aconteceu. Ao ver as imagens, percebi um feixe de luz que atravessava o meu rosto. A luz desenhava em mim o que parecia ser uma pintura do meu povo. Me emocionei. Senti ali uma benção ancestral, como se meus encantados

estivessem comigo, me guiando. Pouco depois, descobri que eu já estava grávida naquele momento — duas vidas, minhas filhas gêmeas, sendo geradas dentro de mim. Aquela dança, aquela luz, aquele espaço... tudo se conectava, foi sentido e fez sentido. Me dei conta de que as Corpo-Videodanças também são gestos de geração, de fertilidade, de memória e de futuro e que movimentam todas essas coisas.

Essa mesma videodança, intitulada “Cursos Entrelaçados” (GARCIA; ARCENIO, 2025) e disponível em: <https://youtu.be/3okomXvDF3Q?si=l4AAP3soqDYt1wkP>, foi realizada em colaboração com Anik, artista-pesquisadora com quem compartilhei não só o espaço da natureza, mas também uma escuta profunda e expandida do corpo em relação. Seus gestos, carregados de presença e deslocamentos poéticos, ativaram em mim outras camadas de percepção e memória. Juntas, experimentamos a água como tecnologia de memória e como meio de gestar movimentos invisíveis, vibrando nossas ancestralidades. Enquanto vivíamos o fluxo e as formas dos nossos movimentos senti novamente a força dos encantados, agora não apenas como presença espiritual, mas como fluxo contínuo entre mim, meu corpo grávido, Anik, o rio e o tempo. Nossos gestos, entrelaçados com as pedras, o vento e as folhas, criavam uma narrativa que não era apenas nossa — era de todas as águas que atravessaram nossos corpos e histórias. Anik, com seu corpo que reverbera outras epistemologias e desafia as normativas de gênero e presença, trouxe ao vídeo uma potência que também me deslocou. Juntas, criamos não uma cena, mas um estado de escuta e um documento de pesquisa viva, que pulsa com o que LABAN (1990) chamou de "energia que toma forma" e que neste caso se desdobra em múltiplas camadas de leitura — de corpo, de território, de história. A presença de Anik, das vidas em gestação dentro de mim que eu ainda desconhecia e a forma como nos afetamos mutuamente nesse encontro com a natureza e com nossos corpos torna-se fundamental para reafirmar que a pesquisa em movimento, registrada em vídeo, é também coletiva, sensível e movivente. O vídeo não apenas registra o que performamos — ele é a própria performance da imagem, da luz e dos atravessamentos que se manifestaram naquele momento.

Além da presença de nossos corpos em movimento, esse trabalho se intensificou ao incluirmos como trilha sonora um dos “Corpo-Áudios” produzidos durante a pesquisa utilizando fragmentos de “Corpo-Escritas” de minha autoria em movimentos com “Corpo-Escritas” de Anik. A escolha de utilizar nossas próprias

vozes, sons e silêncios gravados a partir das escritas corporais que integram as Movivências, fez com que o vídeo se tornasse ainda mais pulsante e encarnado. A trilha não é apenas um fundo sonoro: ela é parte da composição coreográfica, uma extensão vibracional do que foi vivido na cena.

Esse áudio carrega as energias de Buoyance, Radiance e Potence, qualidades que venho explorando nos meus estudos vocais e corporais através do Kinesensic Training de Arthur Lessac (1967), que inspirou a criação da categoria Estados Corpóreos (COCCARO, 2021) como mencionados no tópico anterior deste estudo, “Movivências: Corpo-Áudios” e que também são perceptíveis no ritmo e na intenção dos movimentos gravados. A minha voz e a de Anik, entrelaçadas por camadas de respiro, pausas e entonações afetivas, ecoam no espaço da videodança como ondas que complementam as águas visíveis. A trilha sonora, portanto, é o próprio corpo que reverbera em som, conectando escrita, dança e ancestralidade em um único fluxo.

Ali, entre os barulhos da mata, da cachoeira, a correnteza das águas e nossos silêncios, comprehendi ainda mais que a videodança pode ser também documento de fertilidade, de ancestralidade e de futuro. Foi naquele corpo de água e de luz que percebi a minha maternidade em gestação, e também a presença dos encantados sussurrando caminhos. “Cursos Entrelaçados” se tornou, assim, um gesto de partilha e cuidado, uma oferenda dançada para tudo aquilo que nos atravessa e transforma — em corpo, em som, em imagem e em movimento de vida.

Assim como as palavras, os objetos, os sons que gravo e as performances que vivo são meu corpo em movimento, as videodanças também são minha forma de existir e expressar minhas movivências. São formas de pesquisa que acontecem no corpo, com o corpo e para o corpo. Cada vídeo é um arquivo de vida, um documento poético, uma carta dançada. São testemunhos de minhas dores, alegrias, transformações. São rastros de minha existência enquanto mulher indígena, amazônica, artista, mãe, pesquisadora. E são também sementes, porque nunca se fecham, sempre podem brotar novos sentidos.

Concluo este tópico — e com ele este percurso das Movivências — não com um ponto final, mas com uma respiração. Porque essa pesquisa não termina. Ela é viva, ela dança, se move. A cada novo gesto, a cada escuta, a cada partilha, algo se movimenta. Sou corpo em relação. Corpo que escreve, que performa, que sussurra, que grita, que dança, que se emociona, que gesta, que pari. Tudo isso são minhas movivências. E enquanto eu me mover, essa pesquisa seguirá viva comigo.

7. Considerações finais

Esta pesquisa não se encerra aqui. Ao contrário, ela segue movente — como meu corpo, como minhas memórias, como meus afetos. As “Movivências” não foram apenas um conceito ou uma metodologia, mas um modo de existir, pensar, sentir e pesquisar. Foi através delas que pude reunir, com sinceridade e coragem, os rastros da minha ancestralidade e dos meus atravessamentos em trânsito entre territórios, culturas e epistemologias.

Percorrer este caminho foi como costurar com os fios invisíveis da memória e da experiência vivida uma nova tessitura de saber. A cada escrita, áudio, objeto, performance e videodança, me reconectei com o que me compõe e me move. Pude, enfim, compreender que meu corpo é arquivo, que minha voz é gesto, que meu movimento é epistemologia viva. A voz que um dia duvidei que fosse acadêmica o suficiente, hoje ecoa com a firmeza de quem reconhece a legitimidade do saber encarnado, da palavra sentida, da experiência como ciência.

A universidade, por muitas vezes, me fez sentir que não havia lugar para o que sou e para o que trago. Mas ao afirmar minhas movivências dentro dela, também a transformo, ainda que aos poucos. Como mulher indígena, amazônica, artista e pesquisadora, este trabalho é um grito e um canto, uma forma de romper com os silenciamentos históricos impostos aos corpos racializados e seus modos plurais de conhecer.

E se o corpo foi o ponto de partida, é também o destino que sigo construindo. Um corpo que não se fecha em conclusões, mas que se expande em atravessamentos. Um corpo que volta à academia não mais calado, mas como quem retorna com flechas, cantos, filhos e perguntas. Um corpo que pesquisa com as mãos sujas de terra, o útero ainda em resguardo, e o coração alimentado pelas histórias que carrega. Esta pesquisa não acaba, volto a afirmar. Ela continua dançando. E cada vez que me movo, uma nova página se escreve.

[para ler em voz alta]

*“Eu-corpo entra na academia, eu-corpo sonhador, animado, eufórico, com medo
Corpo inquieto que dança e escreve, que rabisca e sente, que chora e chora muito
Que não se sente pertencente”*

Que vai da ansiedade à depressão, da depressão à ansiedade
“Corpo mentiroso!”, acusa uma professora no primeiro período, caloura com calor na aula de Corporeidade
Corpo-eu que não dá conta e se dá conta que precisa abandonar para acolher e para colher
Corpo que corre, corre atrás do 936, corre do Rio, corre para o rio,
Atravessa o Rio Negro, chega no Rio Branco, como um dia fez sua bisavó.
Corpo que se desloca, que vive em trânsito, que sente o chão da maloca mesmo quando pisa no concreto das grandes cidades
Corpo que carrega ausências, distâncias e saudades
Corpo que estuda, que insiste, que amamenta, que escreve com a filha no colo e o afeto entre os dedos
Corpo que tem que ser forte quando tudo pede pausa
Que move quando a vida estanca
Corpo que se embarça entre CEPs, dívidas, editais, prazos e boletos
Corpo que volta — e é na volta que se descobre inteira
Corpo que se reconhece não na estabilidade, mas no movimento
Corpo em busca
Corpo enlutado
Corpo que sentiu o tempo parar na pandemia
Que pariu em meio ao caos, e ainda assim, movivi.
Eu-corpo que, mesmo golpeado, segue movivendo
Eu-corpo que aprende a reconhecer a beleza da cicatriz como forma de inscrição
Corpo que insiste, que se dobra e se levanta
Que dança não por leveza, mas por urgência
Eu-corpo mãe, corpo-pesquisadora, corpo que escreve a partir do vivido
Corpo que escreve com as entradas, com os ossos, com as lágrimas, com o leite, com a terra
Corpo que é ciência viva
Corpo que é movivência.

- Christinny Garcia, 27 de junho de 2025”

Conceber a escrita como movimento, e o movimento como memória, foi minha forma de resistir e reexistir. De lembrar que meu saber vem da maloca, da cuia, do

forró e do Parixara. Que minhas referências não estão apenas nos livros, mas no chão batido da comunidade, no ventre da minha avó, nos rios que banham meu território.

Se minhas palavras aqui impressas tocaram, moveram ou provocaram algo em quem as leu, então esta pesquisa cumpriu seu papel: abrir espaço para que outras vozes também possam se mover, escrever e dançar com liberdade, inteireza e potência.

Que as Movivências sigam, em mim e em tantos outros corpos, como trilha viva de conhecimento, cura e criação.

REFERÊNCIAS

- ALMIRALL, Paula. *Dançar em isolamento: arte, presença e reinvenção durante a pandemia*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- BARROS, Ana. *Corpos em criação: objetos como disparadores de movimento*. Belo Horizonte: UFMG, 2016.
- CIRINO, Carlos Alberto Marinho. *A “boa nova” na língua indígena: contorno da evangelização dos Wapichana no século XX*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2008.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark: obra-trajeto*. Organização de Corinne Diserens. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- COCCARO, Luciane Moreau. (D)escrições autoetnográficas: performance em diálogo com abordagens de pesquisa antropológica. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, e102509, abr. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660102509>. Acesso em: 28 jun. 2024.
- COCCARO, Luciane Moreau. *Estados Corpóreos: Autoetnografia e criação em dança contemporânea. Escritos de si: sobre dança e resiliência*. Marina Martins (org.). São Paulo: Annablume, 2021.
- DINIZ, Débora; BARBOSA, Patrícia. Subjetividade e produção de conhecimento. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 151.
- DORRICO, Julie. A literatura indígena e o lugar da autoria: escritos de resistência. In: OLIVEIRA, Graça Graúna (org.). *Vozes indígenas na literatura contemporânea*. São Paulo: Nós, 2021. p. 45.
- DORRICO, Julie. Escrita indígena e arqueologia do presente: afetos e memória. *Revista Letras Indígenas*, v. 5, n. 1, p. 40–50, 2021.
- EVARISTO, Conceição. *Escrevivências: à escrita de nós*. Salvador: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008. p. 21.
- EVARISTO, Conceição. Entrevista. *Revista Cult*, São Paulo, ed. 225, p. 18–23, maio 2017.

- FREITAS, Roberto. Videodança: o corpo na tela. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Olhares: ensaios sobre o audiovisual*. São Paulo: SENAC, 2006. p. 85–95.
- GABRIEL, Eleonora. Autobiografia como método: um diálogo entre pesquisa e memória. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 11, n. 2, e102509, 2021. DOI: <10.1590/2237-2660102509>.
- GABRIEL, Eleonora de Oliveira. Rodas e redes de saberes e criação: o encontro dançante entre a universidade e a cultura popular ao som da Tamborzada. 2021. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- GARCIA, Christinny; ARCENIO, Anik. Cursos entrelaçados. [S.I.]: YouTube, 2025. 1 vídeo. Disponível em: <https://youtu.be/3okomXvDF3Q?si=l4AAP3soqDYt1wkP>. Acesso em: 29 jun. 2025
- GARCIA, Christinny. Corpo-Áudios: registros sonoros da pesquisa “Movivências: memórias e afetos em movimentos de um corpo Macuxi”. 2025. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1XhzZVE5TKgVy5ja95hLOY6H_mdePSmAS. Acesso em: 4 jul. 2025.
- GRAÚNA, Graça. *Literatura indígena contemporânea: uma leitura crítica*. São Paulo: Paulus, 2013.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine (org.). *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 126–136.
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *La Rythmique I*. Lausanne: Jobin & Cie, 1916.
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne: Foetisch Frères, 1965.
- JAQUES-DALCROZE, Émile. Souvenirs, notes et critiques. In: MACEL, C.; LAVIGNE, E. (orgs.). *Danser sa vie: écrits sur la danse*. Paris: Centre Pompidou, 2011. p. 101–107.
- KATZ, Helena. O que é dança contemporânea? In: MÍSSIO, E. (org.). *Corpo e linguagem: ensaios sobre a dança*. São Paulo: Hacker Editores, 2005. p. 19–30.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. São Paulo: Editora Selo Negro, 2019. p. 78.

- LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. Tradução de Lúcia P. M. Rosa. São Paulo: Summus, 1978. p. 102.
- LABAN, Rudolf. *A linguagem do movimento*. São Paulo: Summus, 1990.
- LEGIÃO URBANA. *Vento no litoral*. In: _____. V [CD]. Rio de Janeiro: EMI, 1991.
- LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. Nova York: Routledge, 2010.
- LESSAC, Arthur. *The use and training of the human voice; a practical approach to speech and voice dynamics*. 2 ed. New York: DBS Publications, 1967.
- MACUXI, Eloísa. *Corpos e saberes indígenas: caminhos para uma epistemologia decolonial*. Boa Vista: Editora Z, 2019.
- MACUXI, Ely. *Ipaty, o curumim da selva*. 1. ed. São Paulo: Paulinas, 2010. 31 p. (Coleção O Universo Indígena. Série Raízes). ISBN 978-85-356-2700-8.
- MANNING, Erin. *Relationscapes: movement, art, philosophy*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009. p. 27.
- MANNING, Erin. For a pragmatics of the useless, or the value of the infrathin. *Studies in Material Thinking*, v. 16, 2016.
- MIGNOLO, Walter D. A colonialidade do poder e o conhecimento. *Perspectivas Latino-Americanas*, v. 2, n. 1, p. 45–70, 2007.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. Rio de Janeiro: Global Editora, 2004. p. 59.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 57.
- RAMOS, Lázaro. *Sinto o que sinto: um passeio pelos sentimentos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2025.
- RENGEL, Lenira. Corponectividade. In: _____. *Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação*. 2007. 169 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4933/1/Lenira%20Peral%20Rengel.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- ROSENBERG, Douglas. *Screendance: inscribing the ephemeral image*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

- SILVA, F. C. R.; MENDES, B. M. M. (Auto)biografia, pesquisa e formação: aproximações epistemológicas. In: V ENCONTRO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, 5., 2009, Teresina. Anais [...]. Teresina: UFPI, 2009.
- SMITH, Linda Tuhiwai. *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*. Tradução de André Luis de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.
- STOKLOS, Denise. *A arte do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo*, vol. 3: As mutações do olhar. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 509–539.
- UCHÔA, Neuber. *Cruviana* [CD]. Roraima: Independente, 2003.
- VELLOSO, Marila. Modos de ver e vivenciar o mundo: invertendo lentes no ensino da dança. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (orgs.). *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 133–146.
- VIEIRA, Marcilio Souza. Abordagens somáticas do corpo na dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 127–147, jan./abr. 2015.
- VIEIRA, Marcilio Souza. Memória, experiência e narrativa: o lugar da imaginação na produção do conhecimento. *Revista Contemporânea de Educação*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 123–138, 2015.
- WALSH, Catherine. Interculturalidade e colonialidade do poder: um diálogo com a matriz colonial. In: CANDAU, Vera Maria (org.). *Educação e diversidade cultural*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 25.