

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

FERNANDA HENRIQUE MENEGHELLI CASSILHAS



VIÇOSA – MINAS GERAIS

2016

Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da
Universidade Federal de Viçosa - Campus Viçosa

M

C345b
2016 Cassilhas, Fernanda Henrique Meneghelli. 1994-
Barro em Movimento : Análise do Processo de Criação da
Performance "Rosa" / Fernanda Henrique Meneghelli Cassilhas. -
Viçosa, MG, 2016.
107f. : il. (algumas color.) : 29 cm.

Orientador: Laura Pronsato.
Monografia (graduação) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f.105-107.

1. Dança - processo de criação. 2. dança brasileira. 3. Dança -
performance. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de
Artes e Humanidades. Graduação em Dança. II. Título.

CDD 22. ed. 792.62

FERNANDA HENRIQUE MENEGHELLI CASSILHAS

O VENTRE DE BARRO: ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE
“ROSA”

Monografia, apresentada ao Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa como requisito para obtenção do título de bacharel em Dança.

Orientadora: Laura Pronsato

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2016

Dedico este trabalho aos meus pais.

Agradecimentos

À minha família de origem, por acompanharem e incentivarem a minha trajetória como artista; especialmente aos meus pais, Rita e Ademir, e ao meu irmão, Fabrício, que caminham sempre comigo, são meus companheiros de vida, mesmo ela tendo nos colocado distantes geograficamente.

Às minhas avós Ilza e Irani, pelos doces, costuras e conversas; ao meu avô Wolmar, pela preocupação e cuidado comigo. À memória do meu querido avô Dodô, e também de Vózinha, por estarem sempre presentes em meu coração.

Ao Lucio, meu companheiro, pelo amor, carinho, apoio e suporte que foram fundamentais para que eu conseguisse escrever esta monografia.

Ao meu filho Aram por sua alegria, pureza, companhia e inspiração que tanto envolveu o processo de criação sobre o qual discorro neste trabalho.

À Laura e à Ananda, que me ajudaram com muito carinho a desenvolver a prática e a escrita desta pesquisa, e mostraram-me que é possível trazer um olhar mais poético para o trabalho acadêmico.

À Grazi, minha doula, pelo carinho, atenção e cuidado com as alegrias e dificuldades advindas da gestação, parto e puerpério – processos que muito influenciaram a criação da “Rosa”.

Às Micorrizas, companheiras não somente da dança, com as quais eu pude vivenciar e compartilhar caminhos e lugares que influenciaram diretamente o processo de criação da “Rosa”.

Ao Sr. João e à Dona Gracinha, pelas tranquilas e aconchegantes tardes de prosa no Vai e Volta (Teixeiras-MG).

Às Paneleiras de Goiabeiras, pela poesia em seus gestos, que mantém a tão bonita tradição da feitura da panela preta capixaba; pelas conversas enquanto alisávamos painéis, pelos ensinamentos e acolhimento.

Ao Daniel e à todos os integrantes do grupo de capoeira Angoleiros do Mar (Viçosa-MG), pela ginga, pelo axé e inspiração.

Às experiência renovadora proporcionada pelo XVIII Estágio Interdisciplinar de Vivência da Zona da Mata – MG, o qual regou muitas inspirações que frutificaram junto da Rosa.

À Alexa, pelo direcionamento no começo do processo de criação.

Às pessoas que registraram o meu processo em fotos e vídeos, especialmente o Lucas, a Juliana, a Esthela, o Daniel e a Carol.

Ao Tiago, por cuidar da iluminação, quando a “Rosa” foi apresentada em lugares fechados.

À Oxum e à Iemanjá pelos dons da fertilidade e criação, pela proteção e pela dança das águas que me conduziram no transcurso de criação da performance “Rosa”.

Sumário

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	CAPÍTULO I – A primeira inspiração: as Paneleiras de Goiabeiras.....	25
3	CAPÍTULO II – Processos de Criação em Dança.....	41
4	CAPÍTULO III – Processos de Criação em Dança Brasileira Contemporânea.....	51
	4.1 Corpo.....	52
	4.2 Memória e Identidade.....	57
	4.3 Movimento.....	63
5	CAPÍTULO IV – Percurso da Pesquisa.....	71
6	CAPÍTULO V – Análise do Processo de Criação Realizado.....	79
	6.1 Coleta e Seleção da Matéria Prima.....	79
	6.1.1 O Memorial da Família.....	80
	6.1.2 O Co-Habitar com a Fonte.....	83
	6.1.3 XVII Estágio Interdisciplinar de Vivência da Zona da Mata de Minas Gerais.....	84
	6.1.4 A Capoeira Angola.....	86
	6.2 A Modelagem do Barro.....	90
	6.3 Primeira Secagem para Raspagem e Retirada dos Excessos de Barro.....	93
	6.3.1 O Ventre de Barro.....	94
	6.3.2 O Mar na Barriga.....	99
	6.3.3 As Linhas de Água Salgada.....	100
	6.3.4 As Orixás das Águas.....	102
	6.3.5 A Árvore da Vida.....	105
	6.3.6 Mãe d’água de eu.....	109
	6.4 Feitura dos Detalhes da Panela Preta.....	112
	6.5 Segunda Secagem para Alisamento, Queima de Coloração da Panela de Barro.....	121
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS – Resfriamento para Utilização da Panela Preta.....	131
8	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	135



foi forte a saudade do mar.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo geral a análise do processo criativo em Dança que se iniciou em 2013, durante a graduação em Dança na Universidade Federal de Viçosa – MG, quando cursei a disciplina DAN 161 - Folclore e Danças Brasileiras I. Os objetivos específicos são a aproximação com a tradição e cultura de minha cidade natal (Vitória – ES), e o envolvimento de minha trajetória ancestral no processo de criação.

Este processo manteve-se aceso e em continuidade durante as duas¹ disciplinas que complementam a primeira e no trabalho com o projeto de extensão Procultura “Micorrizas”², também do Departamento de Artes e Humanidades, coordenado por Ananda Deva. Este último ocorreu em concomitância com as disciplinas e seu objetivo era a articulação das práticas corporais advindas de pesquisas sobre e com a cultura popular interligadas à agroecologia.

Em todos estes espaços utiliza-se como base teórica o método “Bailarino-Intérprete-Pesquisador (BPI)” de Graziela Rodrigues e os estudos de Corpo e Ancestralidade baseados em Inaicyrá Falcão. Para ambas as autoras há uma necessidade de reaproximação com a nossa própria cultura e história, com os nossos próprios caminhos e com os lugares e pessoas que encontramos nessa trajetória. Falcão (2006, p. 39) ressalta que essa reaproximação é importante para o artista e educando como uma forma de tornar possível uma retomada de sua história pessoal, suas raízes, sua autoestima, bem como a valorização de sua própria tradição ao identificá-la em sua ação social.

Neste sentido é possível destacar que os trabalhos propostos nestes espaços de ensino-aprendizagem que pude vivenciar proporcionaram o conhecimento de um pouco da cultura popular de Viçosa e região dado que a base do trabalho de ambas as autoras ressaltadas e, conseqüentemente, das professoras que ministraram as disciplinas e coordenaram o projeto de extensão tem, como um de seus fundamentos, a pesquisa de campo.

Como estudante matriculada nas disciplinas, foi possível, a partir da organização da árvore genealógica e do diário pessoal, uma reaproximação com a cultura das Paneleiras de Goiabeiras, advinda de minha avó.

¹ As duas disciplinas em questão são: DAN 162 – Folclore e Danças Brasileiras II e DAN 261 – Folclore e Danças Brasileiras III. As duas primeiras disciplinas, DAN 161 e DAN 162, foram ministradas pela professora Ananda Deva, e a última, DAN 261, pela professora Laura Pronsato.

² Título completo do Projeto: “Micorrizas: práticas corporais artístico-pedagógicas integrais e integradas à agroecologia”.

Nesta trajetória pude visitar os congados de Airões (no distrito do município Paula Cândido – MG) e de São José do Triunfo (distrito do município de Viçosa – MG), o Centro de Arte Popular (Belo Horizonte), e o Vai-e-Volta (bairro no distrito de Teixeiras – MG), na casa do Sr. Guiga e da Dona Gracinha. Estes últimos me proporcionaram grande aprendizado principalmente sobre a simplicidade e a sabedoria que é viver na roça, cuidar da natureza, bordar, tocar bandolim, cozinhar em fogão de lenha, trançar esteiras e balaios de taquara.



Oficina de Balaios de taquara como Sr. João Guiga em Teixeiras –MG. Créditos: Ananda Deva. Fonte: Arquivo pessoal

Além desses, houve mais um espaço que alimentou meu processo de criação: dentro do contexto universitário em que me inseri através do Curso de Dança da UFV, em 2014, tive a oportunidade de participar do Estágio Interdisciplinar de Vivência (EIV) da Zona da Mata Mineira. Entre os muitos aprendizados provenientes deste estágio, estão os relacionados à agroecologia e às questões de gênero.

Resumidamente, o processo de criação em dança que pude vivenciar foi alimentado por vários momentos, ora concomitantemente, ora alternadamente. Esses momentos foram:

- Pesquisas de campo, tanto familiares como não familiares, que potencializaram o reencontro ancestral, e que propiciaram o surgimento de temas que se entrelaçam ao meu fazer e pensar artístico: as Paneleiras de Goiabeiras, questões sobre memória, agroecologia e gênero, sobre os quais disserto no decorrer deste trabalho.

- Estudos sobre o corpo e a Anatomia Simbólica (Rodrigues, 1997), que ocorreram por intermédio das disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras e no Projeto Micorrizas, do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa – MG.

- Pesquisa sobre movimento e composição – Lobo e Navas (2008), Lara (2010) e Louppe (2012) – realizada nos estudos teóricos das disciplinas de Dança Contemporânea do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa (MG); e também autodidaticamente, por incentivo de uma ex-professora, a Michelle Camargo, que me acompanhou antes de eu ingressar na Universidade.

- Laboratórios criativos, realizados tanto em grupo, com as turmas das disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras, No projeto Micorrizas, como individualmente.

Foi assim que, alimentada pela relação teoria-prática, estudos corporais em sala de aula e vivências no “campo”, o processo criativo me possibilitou ir de encontro da composição solística que denominei “Rosa”.

Ao analisar este processo de criação que culminou em “Rosa”, percebo como tantas vivências foram se entrelaçando e como estas passaram a manifestar-se em meu dançar incluindo o diálogo entre as temáticas de interesse individual com as de interesse do coletivo. Percebo também, que, mesmo com tantas influências, a essência do que vinha sendo criado e composto nestes anos não se perdeu; ocorreram transformações advindos de aprofundamentos que tais vivências me oportunizaram.

Assim como a cultura da panela de barro capixaba, a dança também faz parte do meu cotidiano desde a minha infância. Aos seis anos, participei das aulas de dança que eram oferecidas na escola em que eu estudava. Passei pela ginástica artística, até chegar no balé clássico e, enfim, na dança contemporânea, que logo abriu espaço também para o jazz e a dança de rua. Tive a oportunidade de conhecer e desenvolver um repertório expressivo-corporal grande e, neste processo, a dança foi tornando-se importante para mim, a ponto de, em 2011, eu tê-la tido como opção de curso universitário para que, o que me trouxe do Espírito Santo para Minas Gerais, onde a criação da “Rosa” aconteceu.

Tal criação consiste em uma composição solística em Dança Brasileira Contemporânea, termo utilizado por Silva (2010, p. 19), que possibilitou a união entre a dança contemporânea e a dança brasileira, as quais eu mesclei ao compor a performance “Rosa”.



Mas aquela lama do manguezal parece deliciosa.

CAPÍTULO I -

A Primeira Inspiração: as Paneleiras de Goiabeiras

Nos processos criativos em Dança Brasileira Contemporânea³, trabalha-se com o que Rodrigues (1997, p. 147) chama de Inventário Pessoal, que funciona como um caminho por onde o bailarino pode situar-se de suas origens, seus registros culturais, sua relação com a terra.

Na construção desse inventário, faz-se necessária uma coleta de informações relacionadas à família, através principalmente de seus anciãos, os quais Von Simson (2006, p. 3) chama de guardiões da memória. Essas informações são, em geral, a respeito das pessoas e lugares que compõem a estrutura familiar em questão; seus hábitos, cantigas, religiões, costumes, rituais, aparências, receitas... E o que mais o diálogo a respeito trouxer.

Santos (2006) explica como utiliza esta técnica como metodologia de ensino-aprendizagem:

[...] pedi que entrevistassem seus bisavós, ou avós, ou pais, ou pessoas idosas e perguntassem sobre a vida deles: como brincavam, como trabalhavam, dançavam, o que acontecia no meio deles quando crianças. O importante era que os depoimentos fossem registrados pela observação escrita e pela vivência corporal. (SANTOS, 2006, p. 120).

A partir das informações coletadas, segundo RODRIGUES (1997, p. 147), um espaço imaginário é construído e, dentro dele, a linguagem da dança brasileira em seu corpo pode desenvolver-se ao apropriar-se dos conhecimentos, gestos e movimentos decorrentes ou inspirados na vivência da construção do Inventário Pessoal.

Nesse percurso, o bailarino-pesquisador cria vínculos, extrai deduções, tendo como alicerce “[...] a relação humana, o respeito ao outro, o respeito às diferenças e a si próprio” (SANTOS, 2006, p. 47). Desta maneira, ele constrói sua própria interpretação dos símbolos que encontra em seu percurso, tornando-se capaz de expressar um ponto de vista, uma releitura do que vivenciou em suas visitas à campo.

A pesquisa familiar que realizei para construir meu inventário pessoal, levou-me a um processo de redescobrimto de minha própria história. Com esta pesquisa me encontrei com a Associação das Paneleiras de Goiabeiras, e esta pode ser considerada como o espaço primordial,

³ Silva (2010, p. 05) defende que Dança Brasileira Contemporânea, “é aquela pautada em expressões populares brasileiras. Isto é, aquela que tem a poética corporal elaborada em motivos da corporeidade presente em manifestações dançadas da cultura popular brasileira em conjunção com parâmetros estéticos fornecidos pela dança contemporânea”.

mas não único, onde se efetivou a pesquisa de campo – base primeira dos estudos para criação em dança brasileira contemporânea, segundo as autoras Graziela Rodrigues e Inaycira Falcão.

A cultura da panela de barro sempre esteve presente em meu cotidiano desde a infância, especialmente quando trata-se dos fins de semana da casa da minha avó materna, vovó Ilza, nos quais eventualmente ela prepara moqueca capixaba para almoçarmos, temperada essencialmente com cebola, tomate, coentro e urucum.

Entendo que as Paneleiras de Goiabeiras podem ser consideradas como um meio termo entre os conceitos “lugares da memória”⁴ e “memórias subterrâneas ou marginais”⁵ (VON SIMSON, 2006). Isto porque elas fazem parte da “memória coletiva” (VON SIMSON, 2006) de seu meio social já que foram e ainda são contempladas com obras literárias, exposições fotográficas, eventos anuais promovidos pela Prefeitura de Vitória com sua temática (o Festival das Paneleiras). Para manutenção da continuidade de seu trabalho e tradição, tanto as paneleiras associadas quanto as que não são associadas recebem incentivos. Vale ressaltar, que, ainda que tenham ocorrido avanços com relação à valorização do trabalho das Paneleiras de Goiabeiras, “[...] fazer panelas de barro continua sendo um ofício familiar, doméstico e profundamente enraizado no cotidiano e no modo de ser da comunidade de Goiabeiras Velha” (SEBRAE⁶, 2011). Mesmo que tenham registros sobre o processo de produção da panela preta, os ensinamentos relacionados à esta confecção artesanal continuam a ser passados através da oralidade e da gestualidade, de geração para geração, dando manutenção à memória deste meio cultural, resistindo a integrar-se à sociedade do esquecimento⁷.

Antes desta pesquisa, fiz poucas visitas à Associação das Paneleiras de Goiabeiras propriamente dita. Lembro-me da maioria dessas visitas terem sido feitas junto do meu pai, que sempre buscou incentivar seus filhos para uma aproximação com aquilo que faz parte de nossa história. Inclusive, toda a bibliografia sobre as Paneleiras de Goiabeiras que utilizo nesta pesquisa foram concedidas pelo meu pai, que tem muitos materiais sobre a história e cultura do nosso estado, provenientes de sua carreira como professor de história.

⁴ “[...] que são os monumentos, hinos oficiais, quadros e obras literárias e artísticas de um passado coletivo de uma dada sociedade” (VON SIMSON, 2006, p. 1).

⁵ “[...] que correspondem a versões sobre o passado dos grupos dominados de uma dada sociedade.” (VON SIMSON, 2006, p. 1).

⁶ A sigla “SEBRAE” significa Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas.

⁷ Sociedades do esquecimento é um conceito de Von Simson (2006, p. 2), caracterizado pela perda do exercício de selecionar o que deve ser preservado ou não na memória coletiva de um dado corpo social. Isto se deve ao fato de que, na sociedade ocidental atual em que vivemos, “[...] o ritmo acelerado do trabalho urbano, somado à facilidade dos meios de comunicação [...] colocam o homem comum frente a uma quantidade avassaladora de informações. Tais fatos criam para o homem contemporâneo quase a obrigação de consumir a informação de forma acrítica” (VON SIMSON, 2006, p. 2).

Goiabeiras é bairro de Vitória, capital do Espírito Santo, e nele se mantém viva a memória da atividade, eminentemente feminina, de confeccionar panelas de barro, com base num saber repassado de mãe para filha por gerações sucessivas, tanto no âmbito familiar como no comunitário. (SEBRAE, 2011, p. 15). A Associação das Paneleiras de Goiabeiras localiza-se em um galpão, onde cada paneleira produz e comercializa, independentemente, suas panelas de barro, que são frutos de uma cultura milenar, herdada dos povos originários da região de Goiabeiras. Ela foi criada no dia 25 de março de 1987, e

[...] Nessa mesma data foi aprovado estatuto, que fora elaborado pela então vereadora Etta de Assis. Com a criação da entidade objetivava-se uma forma de colocar recursos ao alcance das paneleiras, bem como de ter um mecanismo que assegurasse a representação de seus interesses. (PEROTA, 1997, p 34).

Antes disso, as paneleiras produziam e comercializavam as suas peças nos quintais de suas próprias casas (SEBRAE, 2011, p. 17); algumas assim o fazem até hoje, como é o caso da Margarida⁸ e da sua filha Violeta, amigas da minha avó Ilza, com as quais eu tive a oportunidade de observar e conhecer o trabalho.

Era uma manhã ensolarada quando fui até a casa dessas paneleiras: a fogueira estava acesa no quintal, elas queimavam e tingiam as peças de barro. Para resfriarem, as panelas pretas eram espalhadas pelo chão – o cachorro da casa passava longe delas. Margarida, já mais idosa, tingia o barro sentada no piso grosso, usando óculos de natação para proteger seus olhos da queimadura da fumaça que subia quando a tinta vermelha entrava em contato com a peça que acabara de sair da fogueira.

No ambiente externo da Associação das Paneleiras de Goiabeiras, essa fogueira fica acesa durante praticamente o dia inteiro, na beira do mangue; sempre tem alguém queimando peças de barro, cantarolando enquanto trabalha ou contando causos. Para protegerem-se da queimadura, algumas usam meia e chinelo, bandana na cabeça, calça comprida por baixo da saia rodada. Lembro-me do privilégio que tive de prestigiar uma paneleira cantarolando “Trem das Onze”, de Adoniran Barbosa, enquanto seu rosto cheio de alegria aparecia e desaparecia por traz da fumaça que subia no tingir do barro.

⁸ Os nomes das poucas pessoas que citarei durante o texto são fictícios para preservar a identidade das pessoas com quem tive contato durante a pesquisa. Nomeei-os com nomes de flores: Margarida e Violeta.

“[...] E além disso, mulher
Tem outras coisa
Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar

Sou filho único
Tenho minha casa pra olhar!”

Costumam ficar pelos arredores de onde as peças de barro são queimadas. Algumas paneleiras e/ou ajudantes de paneleiras sentadas nas beiras das calçadas alisam suas panelas enquanto conversam, escutam músicas no fone de ouvido ou até mesmo no alto falante. Por ali também sempre fica um senhor simpático que tece redes de pesca, e uns pescadores com as calças dobradas na altura das canelas. Seus barcos ficam atracados na beira do mangue, compondo uma paisagem muito bonita.

No interior da Associação, as paneleiras modelam suas peças de barro, alisam, deixam secar. Nos fundos do balcão, existe um espaço delimitado onde colocam o barro quando ele chega da coleta, e ele é selecionado ao serem retirados os seus grãos de areia maiores, suas impurezas e materiais orgânicos. A seguir, escrevo sobre essa e as demais etapas da elaboração da panela preta capixaba:

- Coleta e Seleção da Matéria Prima:

São matérias primas utilizadas na confecção da panela preta capixaba: barro, tanino, madeira, muxinga, cuia e pedra de rio.

O barro, segundo Perota (1997, p.20), é extraído do barreiro do Vale do Mulembá, localizado no bairro de Joana D’arc, município de Vitória (ES).

No tempo da minha mãe, se tirava barro com lua, tinha que ter lua certa, para poder tirar o barro, que aí não pocava. O barro, a tinta, tem que ser na lua, lua cheia que tira. Agora tira qualquer uma porque a gente não pode ir. Antigamente quem tirava éramos nós, era muito difícil, tirava, tinha que vir de canoa, deixava lá no Galpão, na estrada pra gente carregar na cabeça ou no carrinho pra trazer pra casa. Sempre foram as mulheres, agora que a gente paga os homens para tirar, mas sempre quem ia éramos nós, a gente sabia o barro bom, escolhia... O barro tem que ser assim, uma mistura nem muito fina nem muito grossa demais, se for fina estoura. O nosso não pode tirar areia que estoura. Tem que ter areia, se não tiver areia, não serve. (MELCHIADIA, 1993 apud DIAS, 2006, p. 71).



Coleta do barro no Vale do Mulembá. Fonte: Marcio Vianna (2001).

Segundo Perota (1997, p. 22), o barro recebe seu primeiro tratamento logo que é retirado do barranco, com a extração de impurezas e materiais orgânicos visíveis de sua composição. Finalizada a coleta, as Paneleiras acrescentam um pouco mais de água e então “sapateiam” sobre o montante coletado, para homogeneizar a massa. Depois de pisoteá-lo, preparam “bolas” de uns 15 quilos, que serão transportadas para o Galpão.

A madeira é utilizada no processo de queima das peças de barro e, Segundo Perota (1997, p. 22), antigamente, era a mesma de uso dos fogões de lenha nas cozinhas. Atualmente, com o controle de corte de árvores para venda como lenha, são usadas madeiras recicladas, como tábuas, tocos, ripas e o que se conseguir por preços baixos. De acordo com Dias (2006, p.74) “[...] Hoje as paneleiras muitas vezes negociam com os transportadores uma permuta: trocam panelas pela lenha transportada até o Galpão”.

O tanino é a tintura que promove a coloração preta da panela de barro de Goiabeiras. Ele é obtido da casca de uma árvore característica do mangue, a *Rhizophora Mangle*, conhecida como mangue vermelho. De acordo com Perota (1997, p. 22), a sua retirada é feita deixando a metade do tronco com a casca para que a árvore não morra. A extração da tinta é realizada através de um processo de maceração, depois da qual as cascas, reduzidas em pequenos fragmentos, são colocadas num recipiente com água para que haja liberação da tinta.

A cuia, o arco, o seixo rolado e a vassourinha de muxinga são instrumentos que auxiliam, respectivamente, a modelagem, o alisamento e a coloração das peças de barro.

A cuia é feita a partir da fruta silvestre denominada “cuitê”, e ela pode ser substituída por cascas de coco, de acordo com Perota (1997, p. 24). O arco é um objeto de metal, e ele pode ser substituído por uma faca de cozinha, porém, ela se desgasta mais depressa que o objeto original. Os seixos rolados são pedras com superfície lisa obtidas no leito dos rios pedregosos – por isso, são conhecidos como pedras de rio. A vassourinha de muxinga é utilizada para respingar a tinta na panela logo que ela é retirada da fogueira. “Muxinga é uma planta silvestre rasteira, de galhos finos e folhas miúdas, encontrada nos arredores das casas. Com os galhos secos, as Paneleiras fazem a vassoura, amarrando um pequeno punhado.” (DIAS, 2006, p. 76).

- A Modelagem do Barro

Como já foi colocado anteriormente, as panelas são moldadas com o auxílio de uma cuia ou casca de coco, sendo que a primeira possui uma variedade maior de tamanhos, podendo, desta maneira, ser escolhida de acordo com o tamanho e forma da peça que se quer confeccionar.



Modelagem da panela de barro. Fonte: <http://www.guiacuca.com.br/evento/festa-das-paneleiras-de-goiabeiras-2010>

Acesso: 06/07.

Apoiando o barro em um pedaço de tábua com superfície plana, o que facilita a artesã movimentar no momento de modelagem da peça, amassa-se a matéria prima hidratando-a, quando necessário, para obter uma melhor plasticidade. Segundo Perota (1997, p. 24), nessa oportunidade, retiram-se as impurezas que ainda podem existir na composição do bolo de argila, onde é feita uma abertura no centro, definindo o formato da peça a ser confeccionada.

No processo de modelagem, as paneleiras controlam a espessura da peça e as sobras vão aparecendo na parte da borda e são constantemente retiradas e reintroduzidas, no corpo da panela. Para o acabamento, principalmente da borda, são usados os dedos para um alisamento perfeito e determinação da espessura. (PEROTA, 1997, p. 24).

- Primeira Secagem para Raspagem e retirada dos Excessos de Barro

Após tomar o formato desejado, a peça é retirada da tábua de madeira é deixada por aproximadamente um dia em processo de secagem para que, depois disso, possam ser retirados dela os excessos de barro através de uma raspagem que também acaba por delinear o formato principalmente da base da panela. Segundo Perota (1997, p. 24), nesta etapa é verificado se dentro da argila encontram-se bolhas de ar, que devem ser retiradas pois, caso contrário, após da queima das peças de barro, elas podem ficar trincadas e até mesmo quebrar.



Retirada dos excessos de barro. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/51/> Acesso: 06/07.

- Feitura dos Detalhes da Panela Preta

Após a primeira secagem, são confeccionados nela os seus detalhes, como as alças por onde as seguramos. Algumas panelleiras vão para além do formato básico da tradição, e confeccionam em suas peças de barro pequenas esculturas de imagens relacionadas à cultura capixaba, como o peixe que é utilizado nas moquecas, ou os mariscos da torta tradicional da semana santa. Outras, ainda escrevem o nome da cidade de Vitória, para os turistas que vão até a Associação buscando por uma lembrança da cidade.



Colocando a orelha da panela antes de virá-la para acabamento e secagem.

Fonte: Marcio Vianna (2001).

- Segunda secagem para Alisamento, Aquecimento e Coloração da Panela de Barro

Antes de serem alisadas, as panelas de barro passam por mais um período de secagem, para que seja eliminado o máximo possível de água da argila.

Após a secagem, a peça passa por um processo de tratamento da superfície, com a raspagem e o alisamento feito com um seixo rolado passado com uma certa pressão na superfície das peças para eliminar as saliências provocadas pela grande quantidade de areia da argila. Os grãos de areia maiores, visíveis na superfície, são retirados e outros fixados na pasta pela pressão do seixo rolado. Os sinais desse alisamento são bem visíveis depois da peça pronta. (PEROTA, 1997, p. 26).

Além do que é exposto pelo autor, coletei em minhas visitas de campo a informação de que o barro é alisado também para que a tinta possa aderir melhor a ele no momento em que ambos entrarem em contato.

Após alisadas, as peças de barro são colocadas numa fogueira a céu aberto, onde são aquecidas para que, ao entrarem em contato com a tintura vermelha, possa haver o processo conhecido como redução, que é responsável pela carbonização que promove a cor negra.



Queima para coloração das panelas de barro. Fonte: <http://buenaleche-buenaleche.blogspot.com.br/2009/08/panelas-do-es-nobreza-que-vem-do.html> Acesso: 06/07.

A queima a céu aberto é uma queima de atmosfera oxidante. O tingimento só pode ser feito com a peça muito quente. O processo se resume a uma redução do nível de oxigênio. A aplicação da tinta líquida causa uma carbonização, responsável pela cor negra. É a fumaça liberada pela redução que provoca a mudança a cor. (DIAS, 2006, p. 74).



Aplicação do tanino no barro com auxílio da vassourinha de muxinga. Fonte: <http://www.es.gov.br/Banco%20de%20Imagens/2012/Outubro2012/panelatadeubianconi1710.jpg> Acesso: 06/07.

- Resfriamento para Utilização da Panela Preta

Assim que as peças de barro resfriam após serem tingidas, elas podem ser utilizadas para cozinhar tanto as receitas tradicionais capixabas, como qualquer outra receita que desejar. É importante, antes de serem colocados alimentos dentro da panela, que ela seja “curada” com óleo de cozinha.

As receitas capixabas são tradicionalmente realizadas nas panelas pretas porque elas interferem nos sabores dos alimentos, deixando-os ainda mais saborosos.

[...] os fragmentos de quartzo são de extrema importância na funcionalidade da panela pois, juntamente com outros grânulos de areia, captam o calor quando submetidos ao fogo e depois o expande mantendo as panelas quentes por um período longo. (PEROTA, 1997, p. 22).

É por esse motivo que, nos restaurantes capixabas, é possível que os alimentos sejam servidos nas mesas dos clientes com o alimento ainda fervente mesmo com a panela não estando mais no fogão.



Moqueca e torta capixabas. Fonte: <http://vejabrasil.abril.com.br/blog/quentinhas/receita/a-verdadeira-moqueca-capixaba/> Acesso: 06/07.

O processo descrito acima leva uma média de sete dias para ser concluído, e as peças prontas são comercializadas no próprio galpão onde são feitas. Antes de serem utilizadas, as panelas devem ser curadas com óleo de cozinha, e então elas podem preparar desde o arroz de todo o dia, às moquecas e tortas capixabas – pratos típicos do estado, preparados tradicionalmente nas semanas santas.



Gosta muito do que é sutil, do que é detalhe.

CAPÍTULO II -

Processos de Criação em Dança

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. (...) O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender, e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 1990 apud SANTOS, 2006, p. 77).

A capacidade de criação nasce da necessidade de preservação da espécie, é inerente ao ser humano, bem como é necessária à sua subsistência, à sua comunicação e expressão de sentimentos e emoções. Neste sentido, podemos nos considerar seres criativos, “[...] seja na forma mais primitiva na luta pela sobrevivência até as formas mais elaboradas em atitudes diárias, nas invenções científicas e nas obras de arte” (LOBO e NAVAS, 2008, p. 72).

Nós, adultos, não conseguimos estar aptos a criar tão espontaneamente quanto as crianças que parecem sempre saber colher a essência do ser; basta ver a alegria contagiante delas, “[...] inteiramente absorvidas em seu fazer, para se ter uma ideia da grande aventura que é criar” (OSTROWER, 1990, p. 247). No entanto, podemos trabalhar nosso potencial criativo que, “[...] não é outra coisa senão esta disponibilidade interior, esta plena entrega de si e a presença total naquilo que se faz” (*op cit*).

Por meio de estímulos à criação, exercitamos nossas sensações, percepções, emoções, memórias, os sentimentos e a imaginação. Esses estímulos podem ser espaciais, musicais, motores, vocais ou sensoriais. Poesias, objetos e sons são exemplos de estímulos que podem ser utilizados. Eles possibilitam a aprendizagem a partir do vivenciado e a sensibilização que, ao manifestar-se em expressividade, desencadeia o processo criativo.

De acordo com Lara (2010, p. 35), ao organizarmos de modo sensível uma nova configuração daquilo que já conhecemos, criamos. Filtramos os estímulos e informações que chegam até nós por meio de um processo de percepção, que acontece de forma inconsciente e livre, guiada pelo interesse sensível do artista. É a partir desta percepção que conduzimos o que captamos do concreto, do vivido e do imaginado para uma produção artística.

O fenômeno da percepção se dá na confluência da cultura, da natureza do corpo e no contexto em que um indivíduo está inserido. O que percebemos é moldado pelas influências do funcionamento orgânico do corpo, pelo conhecimento intelectual e sensível que acumulamos, pela experiência de vida, história pessoal, personalidade, situações cotidianas e ainda pelas contingências sociais e históricas de uma sociedade. (LARA, 2010, p. 39).

A criação artística acontece quando o que percebemos se transforma mais uma vez ao entrar em contato com uma linguagem artística específica. Em dança, a criação “[...] acontece no corpo e pelo corpo”. (LOBO e NAVAS, 2008, p. 73).

Como cada corpo é único em suas características e qualidades, é importante, em processos criativos, que seja levado em conta a identidade do criador, a sua forma de sentir e pensar o mundo, a sua química pessoal. O material individual pode ser transformado em composição cênica através da seleção, organização e formatação deste conteúdo sensível.

A coleta desses materiais individuais pode ser feita por meio da improvisação, através da qual podem se manifestar memórias, ideias e inspirações. Em dança, segundo Lobo e Navas (2008, p. 119), a improvisação é “[...] um processo complexo de resposta aos impulsos provenientes dos estímulos criativos”, acontece fiel à individualidade do artista e, para que se desenvolva, precisamos nos conectar com nosso organismo, com a nossa energia interior. Ainda de acordo com Lobo e Navas (2008) também é importante a entrega ao fluxo, à manifestação do imaginário, sem autocrítica no momento da expressão, e com confiança. A simultaneidade com que acontece a percepção, a intenção e a ação motora exige um estado de atenção, concentração e escuta corporal aguçada.

Desta maneira, é feita uma pesquisa de movimento, com fins coreográficos e cênicos ou pelo puro prazer de dançar. Importante ressaltar que, segundo Lobo e Navas (2008, p. 123), em arte, o termo pesquisa “[...] está ligado ao processo de investigações, levantamento de dados, conteúdos e ideias que vão servir de materiais de movimento e de imagens no desenvolvimento coreográfico”. Tal pesquisa, além de corporal e de movimentos, como a que é feita no momento da improvisação, também pode ser teórica e de campo.

Inicialmente, devemos acolher tudo o que for inspirador, mesmo que nos pareça excêntrico ao tema da pesquisa. Neste processo de colheita de materiais, segundo Valerie Preston-Dunlop (1998 apud LOBO e NAVAS, 2008, p. 91), “[...] os artistas devem estar sempre exercitando a atenção e o foco [...], pois muito se perde com a amplidão de informações ao nosso redor”; portanto, o corpo de quem dança deve buscar o aguçar de suas possibilidades sensorio-motoras. A utilização de ferramentas de registro - como diários de bordo, desenhos, fotografias, gravações e vídeos - pode facilitar esta etapa do processo criativo, por auxiliar a memória do artista.

Muitas vezes, em pesquisas coreográficas, adquire-se material suficiente para a criação de mais de uma coreografia⁹; faz-se necessária então a seleção dos conteúdos coletados. Para tal, é importante buscar entender o que, como e porque percebemos de uma maneira ou de outra; é importante também o treino do desapego, pois alguns materiais, apesar de ricos, podem não contribuir na construção do sentido da cena. “[...] O excesso de material com informações diversas numa coreografia não significa criatividade, mas simplesmente excesso, falta de síntese, resultado da dificuldade de seleção” (LOBO e NAVAS, 2008, p. 136).

Um procedimento que pode servir como diretriz na execução de uma seleção de conteúdos coletados é a repetição exaustiva de certos improvisos, pois isto

[...] começa a trazer para o corpo imagens ou frases de movimento que se repetem. É o que se repete geralmente é o que deverá permanecer, seria o escolhido pelo juízo da percepção, representando o que o corpo escreveu na repetição, registro e memória. Também permanecerá o que estiver em consonância com nosso estímulo/ tema, posto ser aquilo que ressoa e tem empatia conosco. (LOBO e NAVAS, 2008, p. 127).

Ainda de acordo com os argumentos destas autoras (2008), selecionadas e agrupadas as imagens, ideias e conteúdos das movimentações, elas podem ser estruturadas e desenvolvidas¹⁰ em frases de movimento estruturado. A partir destas frases, podemos encontrar ricas ideias e metáforas do mover-se, além de já termos certa organização. Elas são compostas por ações expressivas, sendo que cada uma delas carrega conteúdos e significados, mesmo inconscientemente, que são abertos a várias interpretações quando colocados em cena.

As frases de movimento podem variar de espaço, de dinâmica, no corpo e em seu relacionamento. Desta forma, a partir delas, pode-se experimentar infinitas possibilidades de articulação dos movimentos; mas isto deve ser feito com cautela, pois “[...] não é somente a quantidade de movimentos novos e inusitados que garante uma boa obra, mas a capacidade [...] em organizá-los e sintetizá-los de forma singular e inteligente, surgindo o novo” (LOBO e NAVAS, 2008, p. 136).

Segundo Lara (2010), o coreógrafo estuda como o *performer*, som, o espaço e o movimento, ao interagir, podem encontrar uma coerência nessa interação. Para tal, ele faz suas

⁹ Coreografia é uma expressão que tem origem no grego e significa a grafia de danças corais, danças de grupo. “[...] Com o tempo, o termo foi sendo usado para nomear quaisquer grafias ou escritas do movimento e não somente as que se referem a danças coletivas.” (LOBO e NAVAS, 2008, p. 25).

¹⁰ A seleção e o agrupamento de imagens, ideias e conteúdos dos movimentos precede a estruturação e desenvolvimento deles, e, da mesma maneira, a situação contrária também pode acontecer. Isto dependerá da preferência do artista por qual caminho seguir. Neste texto, é colocada apenas uma das possibilidades de percurso a ser seguido apenas com fins didáticos.

escolhas por meio de um foco que o interesse, relacionado com o que ele quer dizer. Deste modo, a obra coreográfica é feita pela maneira como se interconectam os elementos da dança.

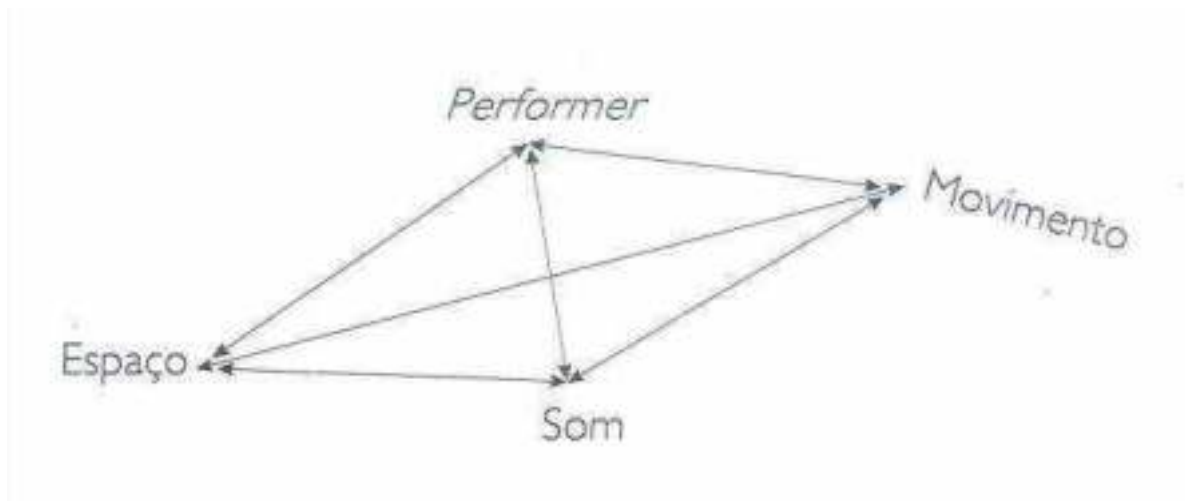


Figura 2: Mídias da Dança. Fonte: LARA, 2010, p.47.

Ainda que possamos detectar e sistematizar alguns elementos importantes para pensarmos os processos de criação em dança, de acordo com Lobo e Navas (2008) não existem regras ou fórmulas pré-estabelecidas para buscarmos inspirações, escolhermos temas, manipularmos signos, códigos, associarmos ideias, imaginarmos. Captamos, através de nossos sentidos e capacidade de cognição, informações que selecionamos e atribuímos a elas significados pessoais - muitas vezes, não temos consciência dos processos corpóreo-mentais que contribuem para isso. No tópico seguinte deste capítulo, veremos que, mesmo na inconsciência, nossa memória se manifesta e, através dela, podemos guiar nossos processos criativos.

Compreende-se então, que, como afirma Lara (2010, p. 35), no processo de criação, os artistas assimilam e alteram conhecimentos adquiridos ao desconstruírem e construírem a si mesmo e o universo à sua volta, gerando novos pontos de vista. Isso faz com que o processo criativo, bem como a própria criação, sejam fontes de conhecimento para si e, naturalmente, para o mundo, se entendermos que

Corpo e mundo estão num fluxo constante e incessante, tornando-se difícil a demarcação das fronteiras do 'dentro e fora'. As ações expressivas do ator e do bailarino se organizam na fronteira entre seu organismo e o meio. (LOBO e NAVAS, 2008, p. 110).

Nesta fronteira, mesclam-se os fatores da vida pessoal do bailarino com a vida acadêmica/ profissional. Nos processos de composição em Dança Brasileira Contemporânea, esta mescla, além de bem-vinda, é fundamental; isto porque, na base desta forma de expressão em arte, está o diálogo com a cultura popular, e este diálogo naturalmente nos conduz a uma aproximação com a nossa ancestralidade.



aquele corpo naquele dia

CAPÍTULO III –

Processos de Criação em Dança Brasileira Contemporânea

Silva (2010, p. 19) define Dança Brasileira Contemporânea como “[...] aquela que tem a poética corporal elaborada em motivos da corporeidade presente em manifestações dançadas da cultura popular brasileira fundida a parâmetros estéticos fornecidos pela dança contemporânea”. Portanto, em outras palavras, ela é uma linguagem híbrida, fruto de um diálogo entre a cultura popular brasileira e a dança contemporânea.

A cultura popular, segundo Carvalho (2000, p. 33) pode ser identificada como:

[...] aquele conjunto de produção e manifestação que, inseridas nos atuais contextos de produção e comunicação de massa, preserva ainda - ao menos no campo simbólico - consistentes dimensões ou aspectos de valores de características das culturas tradicionais [...] que funcionam como um núcleo simbólico para expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quanto totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete à memória longa. (CARVALHO, 2000, p. 33 apud SILVA, 2010, p. 23)

A Dança Contemporânea é uma linguagem artística muito ampla que, de acordo com Costa (2012, p. 12), recusa-se a seguir um modelo exterior ao que é elaborado a partir da individualização de um corpo e de um gesto, é a que faz da sua matéria de trabalho a realidade do próprio corpo. É, ainda, a que se rege por valores éticos como “[...] a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância [...]” (LOUPPE, 2012, p. 45 apud COSTA, 2012, p. 12).

Seguindo essa linha de raciocínio, Silva (2010, p. 19) complementa o pensamento de Louppe quando afirma que a Dança Contemporânea abriga uma enorme variedade de métodos e abordagens de criação, que podem ir para além da reprodução de movimentações pré-estabelecidas, e buscam o estudo e experimento do movimento, do qual se desdobram técnicas, estilos e tendências.

Seguramente, nenhuma outra corrente da dança, antes, lidou tanto com experimentação e pesquisa como a de nossos dias. Pelo contrário, as correntes anteriores se formularam através de um vocabulário de movimentos restrito, de fórmulas coreográficas pré-estabelecidas e uma certa falta de liberdade criativa. (SILVA, 2005, p. 142).

Em teoria, não há interesse por parte da Dança Contemporânea em apresentar corpos perfeitos, delineados por imperativos estéticos ou sexuais, unificados pela forma. “[...] A dança

parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, imperfeições e qualidades do ser humano [...]” (SILVA, 2005, p. 140).

Da mesma forma, “[...] na dança brasileira contemporânea não é preciso negar o próprio corpo para se atingir formas idealizadas. O que se tem é o que se é e a metamorfose acontece a partir daí” (SILVA, 2004, p. 36 apud SILVA, 2010, p. 50). Portanto, as formas de manifestação artística em questão possuem uma estética geralmente fora dos padrões massificados construídos em nossa sociedade ocidental, a qual desvaloriza a autenticidade da cultura popular, que permite maior naturalidade aos corpos, assim como a dança contemporânea.

Com isto, é possível compreender que a interação e integração entre a dança contemporânea e a cultura popular propicia vínculos entre tradição e contemporaneidade, e estes “[...] possibilitam, cada vez mais, uma renovação da existência e a expansão da vida” (SANTOS, 2006, p. 134). Importante ressaltar que a tradição não é

[...] algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração à geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores. (DOS SANTOS, 1981 apud SANTOS, 2006, p. 133).

A Dança Brasileira Contemporânea é, portanto, embasada em um princípio fundamental: “[...] a busca de motivos da cultura popular para expressão e significação corporal” (SILVA, 2010, P. 25). Desta maneira, não há nela um padrão ou forma única e, por isto, algumas estudiosas e estudiosos acadêmicos desta área de conhecimento sugerem alguns fundamentos, que podem servir de encaminhamento para a criação em Dança Brasileira Contemporânea. Desses fundamentos, destacamos: o pensar no corpo sem fragmentações; a ativação da memória contida no subconsciente; a reconhecimento da identidade do bailarino; e o movimento como expressão do corpo, da memória e identidade.

III.1. Corpo

Tanto na Dança Contemporânea como na Dança Brasileira Contemporânea, busca-se por tratar o corpo de maneira não fragmentada, levando em consideração a interação e integração que há entre o gesto, o movimento e as manifestações internas que motivam tais expressões externas. Compreendemos, então, que “[...] O ser que pensa é o mesmo que sente. O ser que

pensa sem o ser que sente, já não é o ser. Se um dos dois faltar, é o mesmo que não ser." (FREIRE, 1991, p. 35 apud PRONSATO, 2003, p. 19).

Perpassa pela formação de uma consciência do corpo o entendimento de suas partes como componentes de uma unidade que se comunicam entre si, e não tratando-as como parcelas isoladas. A metáfora utilizada por Louis Murray (apud SANTOS, 2006, p. 102) nos ajuda a compreender esse pensamento, quando diz que as partes do corpo são como os instrumentos de uma orquestra, que juntos integram a consonância da música que é tocada; da mesma maneira que as partes do corpo compõem a harmonia dos movimentos que são realizados.

Na dança brasileira contemporânea, o corpo é respeitado e tratado como um elemento portador de conhecimento e expressividade; dele não se desvincula a emoção, pois ela pode ser, segundo Rodrigues (1997, p. 149), o motor de um movimento consciente, o que atribui maior plasticidade corporal. Portanto, de acordo com Santos (2006) conhecer o corpo possibilita que cada um tenha consciência de seus poderes e de suas limitações físicas, permitindo coerência na expressão.

Desta maneira, para a criação em dança brasileira contemporânea, a preparação corporal não se desassocia de aspectos emocionais e simbólicos, assim como os que estão contidos em danças e rituais brasileiros. Também não há a utilização de um modelo de corpo e/ou movimento como referencial estético – o que é comum no ensino das danças mais codificadas, nas quais, segundo Rodrigues (1997, p. 23), a fragmentação do corpo do bailarino é tratada como uma consequência intrínseca de sua formação. Deste modo, a autora (1997) ressalta que:

[...] São atributos do bailarino-pesquisador-intérprete a condição de estar liberto de estilos e técnicas, porém sem destruí-los. A instrumentalização do corpo deve criar condições para que o bailarino seja um “organismo vivo”, pronto a responder aos conteúdos emergentes da realidade pessoal e da realidade que o cerca. (RODRIGUES, G. 1997, p. 21).

Burnier (2001, p. 171 apud SILVA, 2010, p. 54), afirma que “[...] o treinamento explora suas capacidades e trabalha suas dificuldades, alargando seu léxico, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais”.

Esta concepção dialoga com o entendimento, empregado por Morin (1998), de que nós não possuímos as ideias, mas elas nos possuem; e, para que essas ideias possam vir ao nosso encontro, é importante que busquemos uma preparação, alguma maneira de recebê-las e executá-las. A explicação de Peterson (apud SANTOS, 2006, p. 50) é elucidativa:

Existem dois tipos de ideia. Uma é a ideia que você pega e, a outra, a ideia que pega você. (...) Fique atento àquela grande ideia e deixe que ela pegue você. Entregue-se a ela de corpo e alma. A energia fluirá para dentro de você, expulsando a inércia. Você terá coragem de ignorar os desconfiados e os incrédulos e prosseguir com seu trabalho. Sua dedicação e empenho lhe trarão a vitória. (Wilferd Peterson apud SANTOS, 2006, p. 50)

Tratando-se de processo de composição em dança, estimamos a pertinência de uma preparação corporal e mental¹¹ como parte do processo de criação, para que possamos facilitar o acesso às nossas ideias e tenhamos condições de efetivá-las. Nessa preparação do corpo-mente está envolvida a construção de um corpo-subjétil, que consiste em um corpo que vai para além do seu aspecto cotidiano, mas não transforma-se em um corpo cênico, ficando assim a meio termo desses dois extremos, trazendo mais naturalidade pra atuação do artista. Em outras palavras, “[...] O corpo-subjétil é uma espécie de vetorização e transbordamento do corpo cotidiano em direção ao uso artístico desse mesmo corpo” (FERRACINI, 2006, p. 21 apud SILVA, 2006, p. 52).

De acordo com Silva (2010, p. 60), a preparação corporal é uma dilatadora da potência subjétil do corpo do artista. Em dança brasileira contemporânea, para tal preparo do corpo, Rodrigues (1997) considera importante a compreensão de alguns elementos simbólicos relacionados à estrutura física, os quais são tratados no tópico a seguir.

- Elementos essenciais para a Dança Brasileira Contemporânea: entre a estrutura física e a Anatomia Simbólica

Rodrigues (1997) fez uma análise e decodificação da estrutura corporal dentro de algumas manifestações populares brasileiras. Tal estudo e sistematização foi denominado Anatomia Simbólica, e para tal, realizaram-se os desmembramentos de cada movimento, levando em consideração as partes do corpo envolvidas, as qualidades do fluxo gerado e dos esforços empregados, além de outras análises do corpo na ação e na inação. Tudo isso teve como objetivo compreender as configurações e significados do corpo já que ao relacionar “as linguagens de movimentos das diversas manifestações foi sendo possível identificar uma única estrutura física” (RODRIGUES, 1997, p. 43).

¹¹ Importante lembrar que, tratando-se de dança brasileira contemporânea, não há a separação e hierarquização entre corpo e mente, como foi colocado pelo filósofo e matemático grego Platão em sua teoria, a qual reverbera até os tempos atuais. Isto porque, nesta forma de expressão artística, há uma busca pela não instrumentalização do corpo (RODRIGUES, G, 1997, p. 23). No texto, corpo e mente são colocados separadamente apenas com o fim didático de facilitar a compreensão da ideia.

Ao relacionar a estrutura física à “anatomia simbólica” a autora faz uso de várias metáforas: corpo-mastro, coccis-rabo e enraizamento, sobre as quais é abordado a seguir.

A metáfora do “corpo-mastro”, se relaciona com as bandeiras e estandartes que compõem as manifestações populares brasileiras. Segundo a autora (*Op. Cit*, p. 43), esse corpo se organiza para a dança a partir de uma intensa relação com a terra: a sua estrutura física se edifica a partir de sua base, que penetra no solo como se criasse raízes nele, e o suga, como se recolhesse seiva para percorrer todo o tronco, promovendo um descarrego de energias acumuladas no corpo e uma absorção de novas energias para ele.

Estes movimentos do estandarte e da bandeira localizam-se no tronco que tem a capacidade de acolher as mais diversas posturas que, alternadas entre si, compõem o centro expressivo da dança (*op. Cit.*, 51). Junto da respiração – de onde os movimentos dependem, para garantir sua força, versatilidade e tensão (SANTOS, 2006, p. 103) – o torso, a partir das escápulas e ombros, reverbera suas movimentações para os membros superiores que, assim como as pernas, produzem o vocabulário dos gestos.

A autora (*op.cit*, p. 50) afirma que essa energia é polarizada no ventre, localizado na pelve, onde está a geração, a concentração, a fruição de energia e o encontro das forças tanto corporais quanto vitais. Ainda que o foco do movimento não esteja na pelve, é importante que a musculatura desta região se mantenha ativada durante as movimentações: desta maneira, o corpo se mantém em equilíbrio, bem como se estabilizam e organizam as suas energias - propiciando a clareza na comunicação através dos movimentos, tamanha é a força de sustentação capaz de advir desta região do corpo.

O posicionamento da bacia é significativamente influenciado pelos joelhos, que se encontram predominantemente flexionados, propiciando maior mobilidade para o restante do corpo. Na linguagem de movimento do quadril, é uma constante a relação, a partir da metáfora “coccix-rabo”, pois é também com o auxílio desta relação que ele, na horizontal, desenha o signo do infinito ao movimentar-se - o que é uma forte característica presente em danças folclóricas e populares do Brasil. (*op.cit.*; p. 48)

Na bacia está a base sobre a qual se edifica a coluna vertebral que, segundo Santos (2006, p. 103) nos dá a noção do eixo corporal; é responsável pela condição estática e dinâmica, reunindo as outras partes do corpo. Com sua parte inferior, ela exerce uma força em favor da gravidade através do cóccix, como se ele possuísse um prolongamento, semelhante a um rabo, que possibilitasse ao corpo uma terceira base de apoio entre os pés. Esses últimos, através de

seus diversos apoios¹², estabelecem diferentes tipos de contato com o solo, transpondo fronteiras, nos revelando “[...] a sua capacidade de articular significados e de interligarem emocionalmente à terra.” (RODRIGUES, 1997, p. 48). Além de utilizarem diferentes apoios, os pés podem empregar três tipos de esforços na sua relação com o solo ao realizarem movimentos: mínimo - contato de superfície, sutílização dos apoios; médio - contato além da superfície, raízes soltas; e máximo - penetração, enraizamento.

O modo como são articulados os apoios e esforços dos pés, ao se movimentarem relacionando-se com o solo, compõe a dinâmica deles. Em linguagens de danças específicas, como a das danças dos terreiros de umbanda e candomblé, a combinação entre apoios e esforços realizados pelos pés anuncia as conformações dos distintos movimentos de cada orixá e entidade. Iemanjá, por exemplo, em sua dança, movimenta seus pés com esforço médio, enquanto Oxum movimenta os seus com um esforço mínimo (*op. Cit.*; p. 47).

Se os pés são a base do que Rodrigues (1997, p. 44) chama de corpo mastro, a cabeça é o cume desta estrutura física e energética. De acordo com Santos (2006, p. 103), a cabeça direciona a força e o foco do movimento ao, por exemplo, girar-se ou inclinar-se. Frequentemente relacionada às ligações maiores, a cabeça é considerada o assentamento do sagrado, a portadora de forças mentais que “[...] promove uma gama de sensações físicas que se refletem nos movimentos, cujas proporções são variáveis, dependendo da intensidade do intercâmbio entre o que está dentro e o que está fora” (RODRIGUES, 1997, p. 54).

Na dança, toda essa simbologia identificada por Rodrigues (1997) se faz presente nos movimentos, os quais, de acordo com Santos (2006, p. 102), são usados dentro das possibilidades de ação do corpo humano, além de gestos, inclinações, extensões, torções e giros.

[...] Essas atividades são combinadas com a locomoção: andar, correr, pular, cair (sem falar das posições estáticas). Dentro dessa visão ampla do gênero, os estilos mostram as diferentes possibilidades de comunicação que distinguem uns dos outros. Esse discurso resulta, portando, das combinações dos elementos do movimento, espaço, peso, tempo e fluência, juntamente com as ações mecânicas do corpo, que se curva, que se prolonga, que se torce. (SANTOS, 2006, p. 102).

Da mesma forma que os movimentos variam de uma manifestação popular para a outra, de acordo com Santos (2006, p. 103), os sentimentos interiores que geram a intenção desses movimentos também são variáveis: alegria, valentia, desafio, brincadeira, entre outros. Na

¹² Apoios são as partes dos pés que atuam no movimento. Podem ser apoios, por exemplo: o metatarso, os dedos, dorso do pé, calcâneo.

preparação do corpo para a execução da dança brasileira contemporânea, essas intencionalidades são tão importantes quanto a técnica dos movimentos realizados e, para tal preparação, é necessário que o bailarino não abandone a sua espontaneidade (SILVA, 2010, p. 57), inclusive porque através dela manifesta-se o subconsciente que, a partir dos estudos abordados no tópico a seguir, consideramos ser uma fonte das nossas memórias.

III.2. Memória e Identidade

Memória é onde se dá a capacidade de armazenar, reter, registrar e imprimir no corpo. Por conta dela podemos associar, evocar e recuperar conteúdos, imagens, informações vividas e apreendidas pelo corpo. (LOBO E NAVAS, 2008, p. 82)

Em Dança Brasileira Contemporânea, a memória se faz importante ao observarmos que, na condição de sujeito, e não de objeto, o bailarino pode levar para a criação a sua história, seus sentidos, percepções, imagens e sensações; todos aspectos que, presumivelmente estão ligados às suas lembranças e memórias adquiridas ao longo da vida, manifestam-se na postura, no gesto e no movimento do corpo de cada um.

Neste sentido, importa destacar que a Dança Brasileira Contemporânea acontece ao sincronizar-se com cultura popular, que dialoga com o que Von Simson (2006, p. 1) denomina de memórias subterrâneas ou marginais, que

[...] correspondem a versões sobre o passado dos grupos dominados de uma dada sociedade. Estas memórias geralmente não estão monumentalizadas e nem gravadas em suportes concretos como textos, obras de arte e só se expressam quando conflitos sociais as evocam ou quando os pesquisadores que se utilizam do método biográfico ou da história oral criam as condições para que elas emergjam e possam então ser registradas, analisadas e passem a fazer parte da memória coletiva de uma dada sociedade. Elas geralmente se encontram muito bem guardadas no âmago de famílias ou grupos sociais dominados nos quais são cuidadosamente passados de geração a geração. (VON SIMSON, 2006, p. 01)

As memórias subterrâneas ou marginais compõem a memória coletiva de um corpo social que, segundo Von Simson (2006, p. 1), é “[...] aquela formada por fatos e aspectos julgados relevantes e que são guardados como memória oficial da sociedade mais ampla”. De acordo com a autora (*op.cit.*, p. 2), preservar essa memória coletiva é preservar a cultura, pois cultura é memória.

Assim, ao compreender que a memória fica guardada no corpo em forma de sensação, sentimento, gesto, postura e outras manifestações corporais, entende-se que podemos acessar lembranças individuais e coletivas através do estudo da corporeidade, reconhecendo os corpos como dimensões constitutivas de toda prática social e cultural, e não tratando-os como objetos de estudo. Desta maneira, o corpo que é

[...] elevado à categoria de obra de arte é em contrapartida (ou ao mesmo tempo) também um corpo que está condicionado à cultura; mas que não é somente um refém de uma estrutura de poder existente que precisa ser renegado ou mesmo superado para atingir o *status* de arte. Esse é um corpo que não só é expressão de cultura, como também produz cultura (SILVA, 2010, p. 49).

Percebe-se, então, que “[...] a cultura se movimenta no corpo e o corpo movimenta a cultura”, como observou Oliveira (2007 apud SILVA, 2010, p. 46). Portanto, se podemos ter acesso a cultura por meio da percepção do corpo e de seus movimentos, é pertinente que, em um processo criativo em Dança Brasileira Contemporânea, se busque o estímulo ao acesso da memória armazenada no inconsciente para que possa ser manifesta por meio da expressão corporal.

Neste caso, “a dança exerce a função de revivificar a memória [...]” (RODRIGUES, G. 1997, p. 30), e para tal, podem ser utilizadas algumas dinâmicas corporais e espaciais, com o intuito de conduzir o bailarino-pesquisador a um mergulho na fala do corpo, que “[...] nos induz a encontrar as passagens secretas de um movimento nascido na memória” (*op.cit.*, p. 67). Dessas dinâmicas destacam-se “co-habitar com a fonte” (RODRIGUES, 1997), os laboratórios de improvisação em Dança Brasileira Contemporânea e o acaso em cena. Dinâmicas estas utilizadas para propiciar a ativação da memória contida no subconsciente, que é o depósito de tudo que você aprendeu e experimentou na vida (PETERSON apud SANTOS, 2006, p. 86).

- O Co-habitar com a Fonte

A quebra na utilização dos espaços convencionais da dança é uma dinâmica corporal que pode ser empregada na busca pela manifestação do inconsciente, o que direciona o processo criativo para pesquisas de campo, que Graziela Rodrigues (1997) denomina de “co-habitar com a fonte”. A empatia do pesquisador com a manifestação ou segmento social que será pesquisado é fundamental, e “o corpo do bailarino deve estar preparado para a coleta de dados. No mínimo, os

seus pés já contatam o solo com alguma raiz. Portanto, o seu corpo já não é tão diferente dos corpos que ele vai pesquisar” (RODRIGUES, G. 1997, p. 148).

No processo de integração com o campo, segundo Rodrigues (1997), o pesquisador deve conquistar suas relações com as pessoas gradativamente, com um mínimo de perguntas e maior atenção aos dados não verbais.

No momento em que o bailarino-pesquisador-intérprete “perde” o referencial da razão objetiva de estar ali, ele transpassou o limite de seu mundo e penetrou na moldura do outro. Isto significa que ele está co-habitando com a fonte. Neste patamar, ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não verbais, que o corpo assimila e guarda no inconsciente, e que serão expressos no trabalho de laboratório. Este conteúdo, recebido e expresso no laboratório, penetra também no trabalho de criação artística (RODRIGUES, G. 1997, p. 148).

O “co-habitar com a fonte” de pesquisa propicia a recepção de encaminhamentos (conscientes ou inconscientes) da memória, guardada em nosso corpo, e que traz junto dela a sabedoria de como somos afetados por nossas experiências. Nas palavras de Rodrigues (1997, p. 30) propicia “[...] que o corpo se torne disponível ao recebimento de forças, que estão dentro do próprio indivíduo e além dele próprio”. Ainda que a própria memória seja suscetível a deformações, como coloca Morin (1921, p. 22):

[...] Nossa mente, inconscientemente, tende a selecionar as lembranças que nos convêm e a recalcar, ou mesmo apagar, aquelas desfavoráveis, e cada qual pode atribuir-se um papel vantajoso. Tende a deformar as recordações por projeções ou confusões inconscientes. Existem, às vezes, falsas lembranças que julgamos ter vivido, assim como recordações recalçadas a tal ponto que acreditamos jamais ter vivido (MORIN, 1921, p. 22).

As próprias deformações produzidas por nossa mente são informações sobre nós, sobre nossas vivências: se esquecemos ou modificamos o que experienciamos, temos um motivo (geralmente inconsciente) para tal - e isto também fica guardado em nossa memória corporal, portanto também pode ser colocado de modo artístico, dançado.

Ao fazermos visitas de campo, ou ao co-habitarmos com a fonte, ativamos a nossa memória, estimulamos o despertar de nosso inconsciente pois, desta maneira, estamos indo ao encontro com os lugares da memória. Segundo Von Simson (1997, p. 1), é nesses lugares que há a expressão consolidada do passado coletivo de uma sociedade; geralmente, essa expressão está na forma de hinos oficiais, obras literárias e artísticas, quadros e monumentos.

O corpo que mantém viva essa cultura dominada é um corpo que se encontra, portanto, à margem da sociedade brasileira; no entanto, é esse mesmo corpo um receptáculo do inconsciente coletivo. “Dentre as tantas expressões este corpo capta o sagrado, que faz-se presente em meio às contingências do profano. A sua manifestação, fruto de integrações, aprofunda o significado do que seja a dança” (RODRIGUES, 1997, p. 27).

A partir do contato direto com a realidade circundante que o co-habitar com a fonte proporciona,

[...] situamos a dança como atividade em que vários corpos se integram para gerar conhecimentos no âmbito do sensível, do perceptível e das relações humanas. O distanciamento e a fuga de si mesmo empreendidos pelo bailarino são substituídos pelo conflito – o ato de o bailarino encarnar-se a si próprio (RODRIGUES, 1997, p. 23).

- Laboratórios de Criação em Dança

Esse “encarnar-se de si próprio”, que é colocado por Rodrigues (1997, p. 23) na citação acima, também pode se dar através de laboratórios criativos, onde realizam-se improvisações a partir de um tema ou estímulo que, segundo Lobo e Navas (2008, p. 108), consciente ou não, conecta-se com o que se quer expressar e compartilhar com o mundo. As improvisações são “[...] um dos elementos essenciais na dança contemporânea e do seu envolvimento na exploração dos limites” (LOUPPE, 2012, p. 238).

Em dança brasileira contemporânea, segundo Rodrigues (1997, p. 147), nos momentos de improvisação “o percurso interior (imagens e registros emocionais) é desenvolvido em interação com o movimento exterior, buscando-se sempre uma qualidade que seja resultante da realidade do sujeito-bailarino”. Nessa interação entre o percurso interior e o movimento exterior, as ações expressivas do artista acontecem na fronteira entre ambos; isto porque o organismo do bailarino e o meio em que ele se situa encontram-se num fluxo incessante e constante, e isso torna difícil a demarcação entre suas fronteiras (LOBO E NAVAS, 2008, p. 110).

Nesse contexto, as emoções do artista caminham juntas com seus movimentos, que são, segundo Silva (2010, p. 46), os próprios pensamentos de seu corpo. A partir desta compreensão, o trabalho é conduzido a partir do que o corpo do bailarino expressa ou deixa de expressar no decorrer da improvisação; o enfoque de cada dia de trabalho vai sendo direcionado de acordo com as respostas que o sujeito-bailarino vai apresentando durante o processo.

Durante os exercícios de laboratório, o conhecimento adquirido tornava-se verdadeiro ao ser incorporado à minha pessoa e, com isso, a percepção transfigurava-se. A consciência foi sendo adquirida e, aos poucos, fui formando um vocabulário com movimentos que se repetiam com frequência nas improvisações. Os movimentos foram, então, experienciados, com variações estruturais diferentes, na elaboração da configuração cênica. Linguagem cenográfica, espaço, tempo, música, ritmo e figurino foram interagindo dialeticamente. Na organicidade da apreensão de síntese da forma, foi decodificada a experiência vivenciada e incorporada em uma experiência artística, num processo de justaposição, deixando sempre um espaço para o surgimento de expressões voluntárias. (SANTOS, 2006, p. 88).

Essas expressões voluntárias podem vir a partir das sensações e sentimentos reais do bailarino; são eles que trazem a organicidade para os movimentos, e que nos tornam comunicáveis com o público, pois eles é que trazem integridade para as movimentações. O que é íntegro não se limita a uma representação cênica, mas sim permite uma submersão do bailarino em cada fragmento do trabalho. “[...] o bailarino não interpreta, mas vive no seu corpo a vida dimensionada pelo espetáculo, sem restrições” (RODRIGUES, G. 1997, p. 19).

Desta forma, o conteúdo da produção artística faz parte do bailarino que, por esse motivo, pode viver a sua obra, ao invés de meramente interpretá-la. Isso traz maior segurança ao artista e, portanto, possibilita que ele utilize, como mais uma ferramenta de acesso à memória guardada no subconsciente, o acaso em cena.

- O Acaso em Cena

A utilização do acaso na cena, bem como a utilização de sensações e sentimentos reais para a composição em dança, pode ser consideradas uma dinâmica corporal e espacial que auxilia ao bailarino a revivificar a memória a partir do corpo e dos movimentos. Isto porque o acaso nos induz à espontaneidade, à intuição e ao improviso, que acontece, segundo Lobo e Navas (2008, p. 119), “[...] a partir do que está inscrito no corpo pelas nossas percepções, sensações, memórias e por todo tipo de relações com o meio ambiente”.

Essa é uma tática que, de acordo com Lobo e Navas (2008, p. 120), vem sendo explorada de várias maneiras: *hapennings*, *performances* ou em coreografias estruturadas onde o coreógrafo deixa ao intérprete-criador propostas de improviso.

Levar trabalhos ainda não concluídos até o público oportuniza o encontro de resoluções espontâneas que podem, se consideradas pertinentes, ser anexadas como momento efetivo na estrutura do trabalho. Além disso, “O dançarino precisa ter sensibilidade para pensar, sentir, imaginar e criar enquanto dança” (SANTOS, 2006, p. 61), o que também possibilita que o ele

tenha, nas reações e interpretações do público, inspirações para continuar com a composição artística - permanecendo no mesmo caminho ou mudando de trajetória, de acordo com o que julgar positivo manter ou não, percebendo o que é ou não é funcional em cena.

Isto também faz com que a relação entre artista e público fique mais estreita, quebrando com a ideia construída socialmente sob influência do processo de elitização da arte, de que arte é algo distante do espectador. Esta proximidade permite a formação do que Ferracini (2006 apud SILVA, 2010, p. 58) chama de Zona de Turbulência. Ela consiste na “[...] esfera que está entre ações corporais, matrizes, estados, o espaço, outros atuantes e o público. Ela afeta e é afetada. [...] a zona de turbulência só poderá ser gerada a partir de um corpo-subjétil”.

Entre o corpo cotidiano e o corpo cênico, encontra-se esse corpo subjétil sobre o qual já foi falado anteriormente no começo deste capítulo. “[...] No mesmo momento/ lugar do estado cênico, em que o corpo- subjétil é criado, torna-se clara a tal teia de relações, da qual participam não somente o atuante, mas também o espectador” (SILVA, 2010, p. 52). A partir dessa relação entre o atuante e o espectador, o acaso pode acontecer e ser, desta maneira, uma fonte de informação sobre a memória que se faz presente aliada aos movimentos e expressões do corpo não só do bailarino, mas também de quem o prestigia.

Nesse processo de captação das manifestações de nossas memórias retinas no subconsciente e escritas no corpo, fazemos uma investigação também de nossa identidade (LOBO e NAVAS, 2008, p. 59), que consiste no conjunto de características próprias, as quais são influenciadas pela nossa ascendência, pelo nosso contexto sociocultural e familiar.

Com esse enfoque no indivíduo, é possível encontrar um estilo original para expressar e falar com o corpo. Para tal, “Torna-se imprescindível, pois, irmos mais a fundo nas buscas de informações e de nós mesmos, ir além dos espaços corriqueiros, imutáveis, desgastados, permitindo o surgimento do ‘novo’.” (SANTOS, 2006, p. 78). Por esse motivo, tanto Rodrigues (1997) como Santos (2006) apontam como aspecto indispensável no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea a elaboração de um Inventário Pessoal, sobre o qual foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

III.3. Movimento

O corpo, a memória e a identidade do bailarino encontram-se nos seus movimentos, que, no processo criativo da dança, “[...] são resultados da concepção artística, espiritual e simbólica do homem através do seu corpo.” (SANTOS, 2006, p. 77).

As movimentações, bem como os gestos, fazem parte do vocabulário da linguagem de comunicação nas danças. Na dança brasileira contemporânea, mais especificamente, há uma busca, segundo SANTOS (2006, p. 150), por recuperar os movimentos esquecidos na sociedade moderna – como o lavar, o esfregar, o cortar, o pilar, o peneirar, o arrebanhar – através do intermédio de imagens, buscando das uma maior intenção na expressividade dos movimentos.

Essa intenção é trabalhada nos laboratórios criativos, sobre os quais foi falado anteriormente, onde o bailarino experimenta movimentos através dos quais, segundo RODRIGUES (1997, p. 149) ele pode ver as características de uma “personagem”, que é “[...] a provedora dos aspectos encontrados em sua realidade. Seus gestos sofrem elaborações para que resultem numa resposta poética em movimento.” (RODRIGUES, 1997, p. 24)

- A Construção de um “Personagem”

O “personagem” na dança brasileira contemporânea é construído, segundo Rodrigues (1997), a partir das paisagens imaginárias dentro das quais o bailarino passa a atuar em seus laboratórios criativos; na medida em que essas paisagens vão fundindo-se, repetindo-se e transformando-se, elas entrelaçam-se a um “alguém” que circula ou habita nelas. “[...] Através do movimento, o bailarino vê dentro dele algumas características de uma personagem em seu espaço originário. A partir de então ele irá “incorporá-la” e todo o seu trabalho vai se desenvolver por intermédio dessa personagem.” (RODRIGUES, G. 1997, p. 149)

Na medida em que o bailarino-pesquisador-intérprete evolui na incorporação de seu personagem, as matérias extraídas dos laboratórios são determinadas, elaboradas e sintetizadas. Na prática do desenvolvimento do personagem, o esboço de algumas cenas vão sendo compostas, até que seja possível a organização de um roteiro - o estágio indicativo da criação de uma estrutura.

De acordo com Graziela Rodrigues, o roteiro tem como objetivo primeiro a fluidez do bailarino. A perspectiva de espetáculo fica em segundo plano, considerando que “[...] não

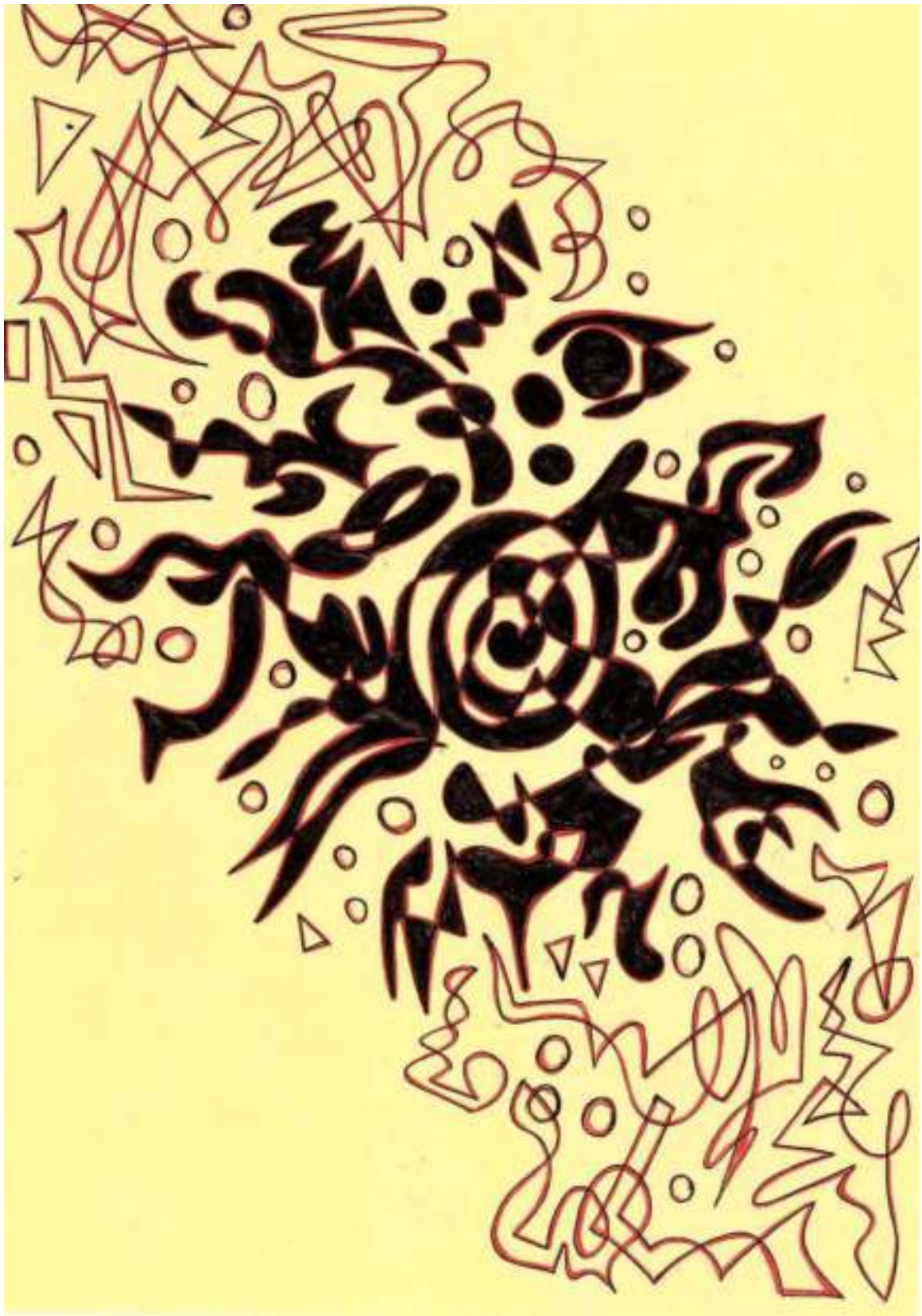
existem estratégias para encobrir os limites do intérprete nem tampouco uma construção formal que não esteja integrado a ele.” (RODRIGUES, G. 1997, p. 149).

Em virtude da força emocional impressa nesta modalidade de pesquisa, são constantemente avaliadas as situações, na busca do equilíbrio em todos os momentos; as emoções são trabalhadas para que elas possam ser conduzidas de modo consciente.

[...] As emoções que vão sendo abertas devem ser elaboradas para que o bailarino-pesquisador-intérprete possa distinguir uma emoção trabalhada de um “emocionalismo”. Desta forma, o objetivo é que a emoção seja um motor de um movimento consciente, atribuindo uma maior plasticidade ao corpo. (RODRIGUES, G. 1997, p. 149).

A duração de tempo no trabalho do bailarino é consonante às circunstâncias que vão sendo manifestadas, e às maneiras como ele lida com elas. Não se trata de um processo de pesquisa com início, meio e fim, pois não foi premeditada nesse sentido. Trata-se de um processo que está sujeito ao acréscimo de outras etapas, e muitas vezes essas etapas se entrecruzam, na medida em que se encaminhe para a construção de um corpo vivo, flexível, individualizado e aberto às diferentes realizações da dança. (RODRIGUES, G. 1997, p. 17).

Com sua personagem incorporada, “[...] o artista se vê, naturalmente e sem quaisquer dúvidas, como algo mais que um narrador ou intérprete: acima de tudo, ele é um indivíduo que decidiu formular para os outros, com absoluta sinceridade, sua verdade sobre o mundo [...]” – Andrei Tarkovski (apud SANTOS, 2006, p. 85).



As vezes as sobancelhas sobem

Capítulo IV-

Percurso da Pesquisa

Esta proposta de pesquisa se refere a uma pesquisa qualitativa já que, de acordo com Minayo (1994, p. 24) é uma proposta de trabalho “com a vivência, com a experiência, com a cotidianidade e também com a compreensão das estruturas e instituições como resultado da ação humana objetivada. Ou seja, desse ponto de vista, a linguagem, as práticas e as coisas são inseparáveis”.

Esta pesquisa aborda um processo criativo em Dança Brasileira Contemporânea, que desenvolvi entre 2013 e 2015 e que culminou na performance-solística denominada “Rosa”. Deste modo, a pesquisa está intrinsecamente relacionada às minhas próprias vivências e experiências, em busca de uma aliança entre o fazer e o refletir para uma compreensão mais ampla e aprofundada das práticas artísticas de criação.

Os procedimentos metodológicos dividiram-se em algumas etapas, desenvolvidas paralelamente, tais como: pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo, coleta e análise dos dados.

Com a pesquisa bibliográfica baseada nos conteúdos teóricos aprendidos nas disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras, apoiados principalmente nos estudos das autoras Graziela Rodrigues e Inaicyr Falcão pude compreender com mais profundidade tanto a pesquisa corporal e o processo de criação para a Dança Brasileira Contemporânea, como a ideia de visitas de campo que nutriam e inspiravam a performance artística desenvolvida. A partir destas autoras caminhei até encontrar outros estudiosos como Luciana Lara, Renata de Lima Silva, Lenora Lobo e Cássia Navas, que me ajudaram a desenvolver e a compreender categorias mais específicas do processo criativo que vivenciei.

A pesquisa de campo também foi uma estratégia metodológica abordada para este trabalho, principalmente considerando que a base da Dança Brasileira Contemporânea está no “co-habitar com a fonte” (RODRIGUES, 1997). Durante a participação nas disciplinas estas visitas podem ser definidas como uma iniciação ao trabalho de campo. O que se deve observar? Como abordar as pessoas das diferentes comunidades?

Destas, destacam-se as visitas aos Congados numa perspectiva de observação não-participante já que, de acordo com Marconi e Lakatos (1996) entra-se em contato com a

comunidade estudada mas não há envolvimento. Visitei os congados que ocorrem nas proximidades de Viçosa-MG, como é o caso do Congado de São José do Triunfo e de Airões.

Durante os processos externos às disciplinas pude vivenciar outros dois espaços nos quais a estratégia pôde ser a de observador-participante, que, de acordo com a autoras acima citadas, se envolve com o grupo, transformando-se em um dos seus membros. Isto ocorreu durante o processo realizado no Projeto de Extensão e Cultura “Micorrizas”, no bairro Vai-e-Volta de Teixeiras – MG, mais especificamente na casa do Sr. Guiga e da Dona Gracinha. E durante a vivência em Fumaça, distrito de Diogo Vasconcelos-MG, através do Estágio Interdisciplinar de Vivência (EIV) da Zona da Mata Mineira.

Estas vivências, assim como a realizada no galpão das Paneleiras de Goiabeiras onde trabalham as mulheres que mantêm viva a tradição da panela preta capixaba se aproximam mais do conceito de “co-habitar com a fonte” proposto por Rodrigues (1997) já que abrem a possibilidade de um maior envolvimento com as comunidades a ponto de podermos observar e deflagrar a nós mesmos como integrantes dos processos e ações que ali vão surgindo.

De todos estes espaços, é preciso destacar que o contato com as Paneleiras de Goiabeiras é o que fica mais marcado por ter feito parte de meu inventário pessoal. Assim, além de me aproximar mais do cotidiano das paneleiras de goiabeiras, dos seus costumes e manifestações culturais; de conhecer um pouco sobre o modo como essa arte milenar uniu as gerações de suas famílias; de aprender a realizar quase todas as etapas do processo de confecção da panela de barro; me aproximei de minha própria história de vida, de minha ancestralidade. Portanto, estudei, na teoria e na prática, as Paneleiras de Goiabeiras que, posteriormente, eu viria encontrar durante os processos de criação em dança, uma das faces da minha personagem, a Rosa.

Entendendo que, segundo Minayo (1994, p. 43) “[...] devemos definir as técnicas a serem utilizadas tanto para a pesquisa de campo (entrevistas, observações, formulários, história de vida, etc) como para a pesquisa suplementar de dados (...)” defini que as ferramentas utilizadas para coleta de dados desta pesquisa seriam a pesquisa bibliográfica, observação, a entrevista semiestruturada e o diálogo informal tanto na pesquisa de campo como nas conversas que conduzi após as exposições da performance “Rosa”.

Deste modo, uma das técnicas utilizadas no processo de criação foi o de levar a obra, mesmo que inacabada, a público com o objetivo coletar impressões que pudessem inspirar, conduzir ou até modificar a maneira como o trabalho continuaria a se desenvolver.

Tais dados coletados foram registrados em um caderno que alguns autores chamam de diário de bordo, que funciona “como um registro de experiências pessoais e observações passadas, identificado como um documento pessoal, em que o sujeito que escreve inclui interpretações, opiniões, sentimentos e pensamentos, sob uma forma espontânea de escrita, com a intenção usual de falar para si mesmo” (ALVES, 2011, p. 224).

Compreendemos o diário como gênero autobiográfico que, durante a sua escrita, torna possível ao professor, ator-narrador, realizar momentos de retrospectiva e reflexão sobre as decisões e acontecimentos do acompanhamento do memorial, visto que as anotações ocorrem em outro momento, posterior ao vivenciado. Nesse debruçar sobre si, o diário “Mais que todas as outras formas de escrito, explora a complexidade do ser.” (HESS, 2006, p. 92 *apud* GASPAR; PEREIRA; PASSEGGI, 2012, p. 1).

Foi então, através das informações do diário de bordo, que pude identificar dificuldades, procedimentos realizados, sentimentos e situações e a análise pessoal do processo. É importante destacar que analisar e refletir sobre o que foi escrito proporciona uma conscientização maior do trabalho desenvolvido. (DIAS, 2013)

Através da escrita em meu diário de bordo, registrei os dados que coletei durante minhas visitas à campo, bem como as percepções, sensações, palavras, intuições e desenhos decorrentes dos laboratórios criativos que deixei fluir e reverberar em meu corpo durante a criação da performance “Rosa”.

A utilização desta ferramenta para análise de dados pesquisados possibilitou que eu me enxergasse, como que olhando de fora, ao ler as minhas próprias palavras; e, desta maneira, pude compreender melhor o processo, tanto interno quanto externo, as mudanças, os sentimentos e explorações que fizeram parte do processo de criação.

A análise dos dados desta pesquisa também é feita com base na relação teoria-prática, a qual busquei equilibrar durante o processo de criação que resultou em “Rosa”.

Para melhor organizar o trabalho escrito determinei algumas categorias para análise do processo criativo definidos em etapas cujos títulos foram inspirados nas etapas do processo de confecção da panela de barro capixaba, sobre os quais discorro no capítulo a seguir.

Mãe d'água de eu



... 'Oxum dança como se tivesse uma criança no colo',
|: certa vez...

Capítulo V –

Análise do Processo de Criação Realizado

Como já foi colocado anteriormente, a performance “Rosa” começou a ser criada e reconhecida por mim e em mim no ano de 2013, a partir da disciplina DAN161 – Folclore e Danças Brasileiras I, conduzida pela professora Ananda Deva.

Em 2014, “Rosa” já havia passado por algumas fases, alguns diálogos com outros personagens, outras culturas, mas nenhuma delas influenciou significativamente a minha personagem de modo que eu conseguisse trazer pra ela algum desfecho. Em 2015, engravidei - o Aram chegou - e, mesmo ainda em meu ventre, ajudou-me a encontrar o desenvolvimento e conclusão que faltavam para “Rosa”.

Precisei do calor que meu filho me transmitiu, ao provocar tantas mudanças em meu corpo, para que o processo criativo alcançasse a progressão que o levaria a um desfecho. Da mesma forma, para a elaboração da panela preta, precisa-se do calor, do fogo. Sem ele, aliado ao tanino, a panela não se impermeabiliza e, portanto, não pode ser utilizada para cozinhar alimentos.

Perceber essa e outras relações entre o meu processo de criação e o processo de criação realizado pelas Paneleiras de Goiabeiras, facilitou o processo de organização que vivenciei junto a minha personagem Rosa e principalmente ao desenvolvimento deste trabalho acadêmico. É o momento, assim como destacaram Lobo e Navas (2008, p. 136) sobre as fases do processo de criação, de transformar o material individual em composição cênica por meio da seleção, organização e formatação do conteúdo vivenciado. Escrevendo este texto, noto que o processo é o mesmo, na dança, no corpo e na escrita.

A seguir, abordo sobre a realização do processo criativo, e sobre a realização da análise deste processo para a escrita, relacionando ambas com o processo realizado na feitura da panela preta capixaba, o qual aprendi na minha pesquisa de campo que também falo sobre nesta parte do trabalho.

V.1. Coleta e Seleção da Matéria Prima

Intencionalmente, a coleta de informações para esta pesquisa foi realizada ao co-habitar com a fonte das Paneleiras de Goiabeiras. No entanto, posteriormente, percebi, na construção do

meu inventário pessoal, e nas participações tanto no Estágio Interdisciplinar de Vivência da Zona da Mata Mineira como nas visitas ao Sr. João e à Dona Gracinha, em Teixeira-MG, que todos esses momentos, embora tenham ocorrido em fases distintas, fizeram parte da matéria prima que transmutou-se em performance algum tempo depois.

V.1.a. O Memorial da Família

Na primeira disciplina de Folclore e Danças Brasileiras (DAN161), foi proposto um reencontro com a própria cultura, um redescobrimento da própria identidade através da construção de um Inventário Pessoal, no formato de memorial da família de origem, incluindo também uma autobiografia construída por meio de pesquisas realizadas com parentes e familiares. “[...] Na medida em que o bailarino vai se situando - no mundo e em si mesmo - ocorre a integração de vários aspectos que a princípio pareciam fragmentados. Um espaço imaginário é construído para que a linguagem da dança brasileira em seu corpo possa desenvolver-se.” (RODRIGUES, G. 1997, p. 147).

Iniciei um processo de redescobrimento da história da minha família, tendo principalmente nas minhas avós os elos da história que, a partir dessa redescoberta, foi transformando-se em dança no meu corpo, o qual sua concretude, “[...] porque matéria e alma, nos ensina que a dança é consequência de umas tantas interações cuja chave é a memória do afeto.” (RODRIGUES, 1997, p. 32)

Desta forma, a pesquisa e a elaboração desse inventário pessoal foi a primeira base sobre o qual se apoiou o processo de criação que aqui discorro sobre. Através dele, encontrei as inspirações iniciais para criar e/ ou reconhecer a personagem que permeou meus estudos e composições práticas que ocorreram a partir de então.

Construindo o memorial de minha família, encontrei-me com muitas histórias bonitas, fortes, engraçadas, tristes, curiosas e emocionantes, tanto do lado do meu pai, quanto do lado da minha mãe. Entre as tantas histórias com as quais me aproximei, escolhi a da Rosa.



Rosa Lane Meneghelli. Fonte: arquivo pessoal

Em meu diário de bordo, no dia 27 de março de 2015, escrevi sobre a Rosa:

Ontem pensei muito sobre a Rosa, minha trisavó, mãe do meu bisavô Luiz. Foi ela quem inspirou o meu trabalho prático de Danças Brasileiras I.

Italiana, cruzou o oceano pra morar em terras brasileiras junto de seu marido José, também italiano, numa busca por melhores condições de vida... Ela só tinha 34 anos, ainda brincava com bonecas de pano. Vó Ilza conta que meu trisavô José chegava em casa (acho que do trabalho) e ~~ela~~ ^{a Rosa} encontrava brincando... Além disso, o que mais eu sei sobre a Rosa é que ela morreu cega, e que ela reconhecia muito bem os filhos e netos através do tato.

Foi essa a história que eu dancei há mais ou menos três semestres atrás. Usei lã azul como objeto cênico - lã por conta das bonecas de pano, azul por conta do mar que ela cruzou. Foi entrelaçando-me, entre movimentos, nessa lã, como se ela fosse ~~uma trajetória~~ uma trajetória da vida ~~contada~~ da Rosa, contada do final pro começo.

Rosa Lane Meneghelli

No fim da composição, que é o começo da vida dela, eu estou com a lã toda embolada em meus braços. Na época, não consegui definir se aquilo era uma representação de uma boneca que ela brincava, ou de um filho que ela cuidava. Deixei que fosse as duas coisas...

o que me inspirou foi justamente a dualidade que, em vários momentos, encontrei na história dela. Um bebê e um boneca, uma responsabilidade e um desejo de ser criança... A prematura condição de pessoa adulta.



“Dona Rosa”, trabalho prático de conclusão da disciplina DAN 161(2013)

Dentro desse espírito, o que se observou foi que na busca de uma identidade cultural pessoal, de uma expressão do singular, chegamos a expressões plurais, levando o aluno a acreditar no seu próprio ser, a rever o conhecimento, a buscar o desconhecido e conceber a possibilidade de existir. (SANTOS, 2006, p. 131).

A partir desta pesquisa, passei a ter um outro olhar com relação à minha família de origem, nossos costumes e tradições, mais voltado para uma maior valorização de aspectos que, até então, não pareciam tão importantes; e isso culminou em descobertas fundamentais para o desenrolar do processo de criação, para onde levei maior autoconfiança na capacidade da minha história se tornar algo artisticamente cênico.

Esta pesquisa para elaboração do inventário pessoal também me levou a uma aproximação com alguns traços da cultura popular de minha cidade natal, Vitória – ES. Traços que foram sendo aprofundados durante o percurso das disciplinas e pela participação no projeto de extensão Procultura, e que influenciaram a escrita do projeto deste trabalho, o que falo a seguir.

V.1.b. O Co-Habitar com a Fonte

Paralelo à disciplina DAN162, cursei a disciplina DAN 240 – Pesquisa em Dança, onde escrevi o projeto desta pesquisa, que tinha como proposta inicial a composição de uma performance artística em dança baseada na corporeidade das Paneleiras de Goiabeiras. Por esse motivo, em meados de 2013 eu fui a campo, com o objetivo de conhecer mais de perto paneleiras, observar seu cotidiano e participar dele, na medida em que eu fosse encontrando espaço para tal, numa perspectiva “desde dentro para fora”, que consiste em “[...] aprender os elementos e valores de uma cultura ‘desde dentro’, mediante uma inter-relação dinâmica no seio do grupo; ao mesmo tempo, significa poder abstrair dessa realidade empírica os mecanismos do conjunto e seus significados dinâmicos, suas relações simbólicas numa abstração consciente ‘desde fora’.” (SANTOS, 1977 apud SANTOS, 2006, p. 45).

Nessa experiência, tive a oportunidade de aprender a realizar algumas etapas do processo de confecção da panela de barro capixaba, com a ajuda da paneleira Bromélia, que foi aluna do meu pai e que me acolheu com muito carinho lá na Associação. Através dela, familiarizei-me com o ambiente, com as pessoas, inclusive a sua irmã Jasmim, que foi quem tirou as fotografias a seguir.



Pesquisa de campo nas Paneleiras de Goiabeiras. Créditos: Jasmim. Fonte: arquivo pessoal.

A princípio, toda essa vivência na Associação das Paneleiras de Goiabeiras não tinha relação direta com o que eu estava desenvolvendo nas disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras I e II. Contudo, ambos os processos influenciaram-se indireta e mutuamente, ainda que continuassem separados por mais um tempo.

V.1.c. XVII Estágio Interdisciplinar de Vivência da Zona da Mata de Minas Gerais

A Marta, minha mãe de vivência (EIV) dizia que "A gente só perde a virgindade quando tem menino. Menino no colo peeesaaa..." e soltava uma gargalhada, mandando a gente namorar à vontade.

Obedeu Ri!

Interdisciplinaridade e vivência não abreviam o diálogo ciência, todavia a influência mútua proporcionada pelo Estágio Interdisciplinar de Vivência da Zona da Mata de Minas Gerais (EIV Regional) estimula a luta o ao amor ao espaço, ao outro e a um modo de perceber a natureza em suas múltiplas dimensões, colocando um mundo simbólico que r-existe com seus sabores, amores, tessituras e percepções frente ao ataque sobre os territórios, e sobretudo a vida, tão esquecida nos últimos passos do século XX e início do XXI.¹³

No contexto do XVII Estágio Interdisciplinar de Vivência da Zona da Mata de Minas Gerais, nutriram-se inspirações e símbolos relacionados à terra e ao feminino sagrado; isso ao apresentarem-me os conceitos e práticas relacionadas aos estudos de gênero e agroecológicos, os quais caminham juntos, se compreendermos na agroecologia o cultivo da diversidade tanto na cultura da terra como na cultura social, onde se enquadram as relações humanas.

Cada estagiário do EIV realizou uma vivência de dez dias na casa de uma família da zona rural mineira. Eu e Luana, minha companheira de vivência, fomos para Fumaça, distrito de Diogo Vasconcelos – MG, onde convivemos com Camélia e Gladiolo, que são parte da liderança do Movimento dos Atingidos por Barragem (MAB). Junto com eles mora também sua filha, a Acácia, que nos fez companhia enquanto os nossos “pais de vivência” trabalhavam na roça.

O nome “Fumaça” é proveniente da cachoeira que, antes da construção da barragem, existia na região. A queda da água nas pedras promovia uma “fumaça” no ar, que continuou a dar nome à região mesmo depois que ela foi tristemente inundada pela represa do rio. Gladiolo, nos levou para conhecer o que restou dessa cachoeira, onde ele fazia garimpo e disso tirava parte do sustento de sua família que, em meio à tanta luta, nos acolheu em sua casa.

Nem sempre tínhamos atividades para realizar, não íamos trabalhar na roça junto da Camélia e do Gladiolo para não atrasar o serviço deles. O ócio do campo oportunizou que eu reaprendesse a perceber e a sentir a terra, que também esteve debaixo dos pés dos meus precedentes, e hoje guarda os restos de seus corpos inanimados. Compreendendo que na relação com a terra estão muitos dos motivos das vidas e histórias de meus antepassados, esse reaprendizado também fez com que eu conhecesse mais e melhor o contexto familiar do qual descendi, o que foi de fundamental importância no processo criativo em dança. Isto porque, como afirma Amaral (apud SANTOS, 2006, p. 76), o processo de criação é algo que se opera, antes de tudo, dentro de si mesmo, o que engloba os aspectos de formação da identidade, a qual provém da nossa história e cultura de origem.

¹³ Trecho retirado do material distribuído durante o XVII Estágio Interdisciplinar de Vivência da Zona da Mata Mineira, escrito por José Antônio Gomes Junior.

Desse ócio também germinaram alguns dos desenhos que ilustram este trabalho, e que hoje vejo como trazem em seus traços aleatórios manifestações do momento que eu estava vivendo: pensamentos relacionados desde à saudade do mar ao medo de sair à noite sozinha; atitudes decorrentes disso que pareciam desunidas, mas que, futuramente, formariam uma personalidade feminista, uma performance entrelaçada à cultura caiçara, uma militância aliada à maternidade – da mesma forma que os meus rabiscos, no fim das contas, formam uma imagem só.

Foram, então, dez dias de barra da calça suja de lama, banho com água aquecida em caldeira, prosa na beira do fogão à lenha; muitas as histórias que eu e Luana ouvimos a Camélia e o Gladiolo contar: perdas decorrentes da barragem, embates com policiais, dias que começam antes das quatro da madrugada e terminam depois das 23 horas. A história quando não é contada pelos opressores é muito diferente da que conhecemos, e isto ficou ainda mais evidente após essa experiência em Fumaça.

Neste espaço de vivência também fui apresentada aos estudos sobre gênero e com isso, coloquei-me a questionar e a reinterpretar meus próprios pensamentos e atitudes relacionadas a mulheres (portanto, a mim mesma), à sexualidade, ao feminismo e sua relevância neste contexto sócio-político ocidental e econômico em que vivemos.

As mudanças que naturalmente seguiram esses questionamentos e reinterpretações, fizeram com que eu me aproximasse de temáticas relacionadas ao feminino, ao seu sagrado, à sua natureza, sua manifestação dentro de um contexto que o oprime e sua força em existir apesar disso. Isto me levou a buscar conhecimento na dança do ventre, nos círculos de mulheres realizados nas noites de lua nova¹⁴, e em meu próprio corpo por um viés mais libertário, menos preocupado com construções sociais. Isso possibilitou que eu me deixasse viver de maneira mais espontânea, o que foi fundamental para que o processo criativo de “Rosa” fluísse com naturalidade.

V.1.d. A Capoeira Angola

A princípio, busquei a capoeira angola com o objetivo de tê-la como suporte técnico para o meu processo criativo em dança brasileira contemporânea, uma vez que “[...] Estar consciente

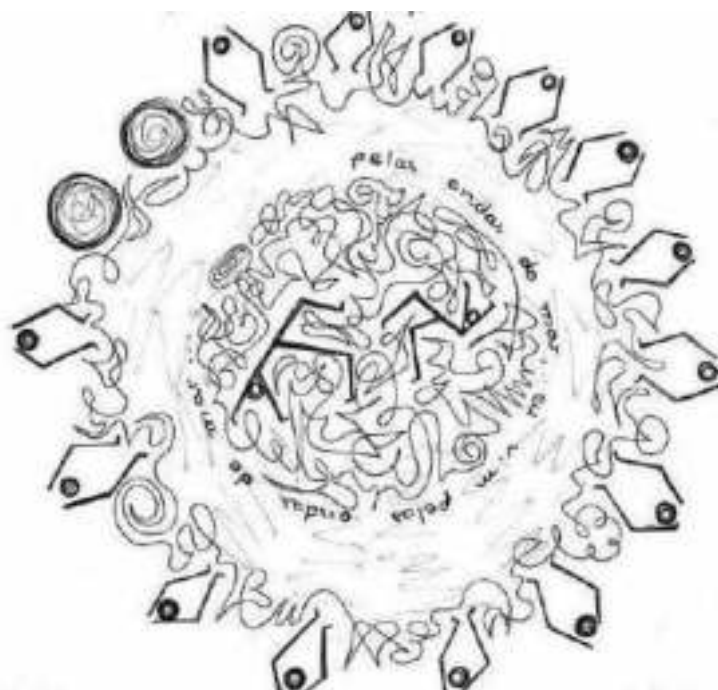
¹⁴ Os círculos de mulheres que acontecem hoje nas noites de lua nova são inspirados nos que aconteciam entre nossas ancestrais, que menstruavam juntas sempre nessa lua, e celebravam a sua fertilidade, a sua feminilidade nesses encontros.

da ciência do movimento é facilitar a performance e prevenir lesões” (SANTOS, 2006, p. 42). No entanto, ao participar dos treinos do grupo “Angoleiros do Mar”, com o mestre Daniel, em Viçosa, percebi que na capoeira eu também encontraria inspirações e motivações que impulsionariam o processo de criação.

o prazer que jogar capoeira traz pras pessoas. A roda, os olhares, a malícia dos movimentos, bem como o cuidado com eles... O melão, a sintonia entre os jogadores, o berimbau... Tudo isso e tanto mais faz a energia fluir, faz a capoeira acontecer e ser bonita, inspiradora, simplesmente por ser, por existir, por resistir. Pode ter, e tem bastante!

Conectei-me com o prazer de mexer o corpo, de dialogar através do movimento, de partilhar boas energias através da dança, o que permitiu que eu vivenciasse a relação entre sentimento e ação, levando em consideração o aspecto psicológico das emoções e sua função de expressão do movimento (SANTOS, 2006, p. 42). Além disso, senti-me acolhida, cuidada e respeitada - principalmente com relação à minha condição de gestante.

A seguir, as impressões que registrei, na forma de desenho em meu diário de bordo, da primeira roda de capoeira que participei.



A capoeira angola vem sendo meu refúgio: galera sangue bom, treino sem enrolação, até lá em cima. Tô curtindo demais! Inclusive, adoro as músicas que falam sobre o mar.

"O mestre mandou me chamar
pra jogar capoeira na beira do mar"

"Adeus, povo bom!
Adeus!
Adeus, eu já vou embora!
Pelas ondas do mar,
eu vim pelas ondas do mar.
Eu vou embora..."

Aliás, o nome do grupo é "Angoleiros do Mar". Não sei por que, se estamos em Minas Gerais. Rs: "Se sei que foi assim".

É impressionante o domínio de movimento que o povo que já tá há mais tempo na capoeira consegue ter, bonito demais de se ver. Vou ser daquele jeito quando eu crescer.

Apaixonei-me pelos movimentos, apesar de ter dificuldade de realizar muitos deles, pois, como é colocado por RODRIGUES (1997, p. 52), na Anatomia Simbólica:

O jogo da Capoeira coloca-nos diante de um tronco ágil e elástico na presteza da ação, consequência da herança instintiva de sobreviver. Os rápidos reflexos envolvem uma engrenagem de pequenas pontuações, como se o tronco estivesse carregado de eletricidade, responsivo ao menor estímulo. Os movimentos do tronco percorrem uma escala de amplitude, que passa pelos movimentos de maior contensão – como as vibrações e pulsações em determinadas partes correspondentes aos chamados centros vitais – ampliando-se com os movimentos de maior projeção – como os arcos e pontes em todas as direções do tronco no espaço. (RODRIGUES, 1997, p. 52)

A agilidade e a habilidade nos jogos, características dos capoeiristas, não compõem o perfil de movimento e atitude que realizo com maior domínio; por isso, precisei adaptar as movimentações da capoeira às minhas limitações – tanto decorrentes da personalidade como da gravidez, ponderando que, como afirma Santos (2006, p. 42), o desenvolvimento técnico-corporal tem de estar de acordo com a intenção artística. Desta maneira, pude trazer, de modo

reconstruído, algumas movimentações da capoeira para a minha composição solística em dança contemporânea brasileira, dialogando-os com as temáticas que já vinha trabalhando.

Segundo Lobo e Navas (2008, p. 91), ao compreendermos, durante o processo de criação, como e porque percebemos nossas inspirações de uma maneira ou de outra, selecionamos o que nos inspirou do que realmente é válido para conceber a composição cênica. Por esse motivo, ao perceber nos quatro tópicos abordados nesse capítulo fontes de coleta de material, ao mesmo tempo, selecionei as experiências que vivi ao longo do período que se iniciou em 2013, na primeira disciplina de Folclore e Danças Brasileiras do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa, e que perdurou até o oitavo mês de minha gestação, quando finalizei temporariamente meus trabalhos práticos e acadêmicos para receber meu filho.

Da mesma forma, ao mesmo tempo em que as paneleiras de Goiabeiras coletam matéria prima para a confecção de suas peças, elas selecionam o que lhes é útil ou não: o tirarem a argila do barreiro do Vale do Mulembá, em Joana D'arc, retiram a matéria orgânica e os grãos de areia maiores da composição do barro; ao catarem pedras de rio, preferem as mais lisas; ao ajuntarem a muxinga para fazer a vassourinha, escolhem as mais secas: “[...] Se tiver muitas folhas, gasta muita tinta, ela enche muito de água. Para fazer a vassourinha, tem que ser seco, a folha cai, aí fica só esses paus para aguentas a água, tem que ser dura, pois entorna muita tinta...” (MELCHIADIA, 1993 apud DIAS, 2006, p. 76). E, ainda, ao descascarem o mangue vermelho para extrair a tintura, retiram apenas metade das cascas da árvore para que ela não morra.

Isso aqui (diz apontando a casca em suas mãos), esse tom escuro da casca do tronco não dá na beira do mangue. Isso dá mais no centro (mangue) e dá muito trabalho de tirar... Se eu bater na árvore e ela estiver fina, amarela, então não continuo a tirar... Se o mangue estiver para morrer, então eu tiro... Nem sempre dá pra tirar toda a casca, só quando o tronco está velho, que eu sei que ele vai morrer, aí eu tiro todo... (“Seu Deco” apud PEROTA, 1997, p. 22).

Portanto, compreendo que coleta e seleção de matéria prima caminham juntas. Os conceitos, imagens, símbolos e movimentos que foram sendo eleitos durante o apanhado de informações para a pesquisa, caminharam pelo processo criativo inicialmente sem o compromisso de efetivamente tornarem-se parte do corpo da performance, considerando que, como afirmam Lobo e Navas (2008, p. 136), a princípio devemos acolher tudo o que for inspirador.

No decorrer da criação, foram mantendo-se apenas as partes mais significativas dessas inspirações primeiras, já que “[...] O excesso de material com informações diversas numa

coreografia não significa criatividade, mas simplesmente excesso, falta de síntese, resultado da dificuldade de seleção” (LOBO e NAVAS, 2008, p. 136). Portanto, nas etapas do processo sobre as quais discorro a seguir, continuei a selecionar as especificidades dos temas envolvidos no processo que iriam materializar-se em movimentos, objetos cênicos, música e expressão.

V.2 – A Modelagem do Barro

Na disciplina DAN162 – Folclore e Danças Brasileiras II, conduzida também pela professora Ananda, a Dona Rosa continuou a existir, a crescer e a moldar-se ao abrir espaço para dialogar, desta vez, com outras culturas diferentes da dela – no caso, a da Família Guiga, de Teixeiras/ MG, com a qual tivemos contato durante esse semestre 2013/2.

Esse contato se deu através da apreciação do projeto Memorial Família Guiga, que é uma pesquisa e documentação da obra centenária dos Guiga, realizada em 2009; da leitura do livro “Memorial Família Guiga”, de Pereira (2009); e também através de visitas ao lar desta família que mora na comunidade Vai e Volta (Teixeiras/ MG), as quais nos proporcionaram tardes de muita prosa e comida boa.



Tarde de prosa na casa do Sr. João Guiga e da Dona Gracinha. Créditos: Julia Pellizzari. Fonte: arquivo pessoal.

Numa tentativa de conectar o trabalho que eu vinha desenvolvendo junto da Rosa com os novos aspectos que vínhamos tratando na disciplina, contei verbalmente, no trabalho prático de conclusão do semestre, um trecho da história da família Guiga, enquanto enrolava em minha mão a lã azul, que eu ainda utilizava como objeto cênico.



“Dona Rosa”, trabalho prático de conclusão da disciplina DAN162 (2014). Créditos: Raphaela Barbosa. Fonte: arquivo pessoal.

Em Viçosa, o papai tocou em várias ocasiões para o Dr. Arthur Bernardes, inclusive quando ele era Presidente do Brasil (na década de 20). Numa dessas ocasiões, papai homenageou Bernardes com uma de suas composições, ‘Saudade de Viçosa’, uma valsa que foi dedicada aos filhos da cidade de Viçosa, que foi uma forma de homenagem a Arthur Bernardes, porque ele também era de lá. Essa música a gente toca até hoje. (Xisto Pereira apud PEREIRA, 2009, p. 72).

A citação colocada acima corresponde a um trecho da história que eu contei através da Dona Rosa no trabalho de conclusão da disciplina Folclore e Danças Brasileiras II. Este trabalho, a meu ver, foi muito mais literal; mas, importante para que eu iniciasse uma familiarização com a utilização da fala em cena, pois é um recurso forte. Além disso, ser desafiada a dialogar com uma cultura – a princípio – muito diferente da que eu vinha trabalhando me fez ampliar o olhar para possibilidades que antes eu não cogitaria.

Desta forma, Rosa seguiu a caminhar sem diálogo direto com as Paneleiras de Goiabeiras, e aliou-se com o Micorrizas, ao mesclar-se numa composição concebida pelo grupo antes que eu iniciasse a minha participação nele.



Dona Rosa em cena junto do grupo Micorrizas, em fevereiro de 2014. Créditos: João Ramiro Serafim. Fonte: arquivo pessoal.

Nessa composição, cada qual colocava-se com sua personagem em cena, que se comunicavam entre si através de suas movimentações. Desta maneira, construíamos a performance – que era semi-estruturada – ao relacionarmos-nos também com o público, especialmente ao término da performance, quando cantávamos os seguintes versos do poeta e agricultor agroecológico Amauri Adolfo:

“Somos feitos da mesma matérias
Que o oleiro fez o vaso
O vaso se fez morada
Da água e do vinho
E quando vazio o vaso
Seu vazio é repleto de Deus”

Essa adaptação mostrou-se em alguns lugares, como intervenção na defesa de monografia da Hana Brener, uma das integrantes do Micorrizas, em fevereiro de 2014; e no Terreiro Cultural que aconteceu em Conceição de Ipanema, em abril do mesmo ano.

Quando levamos a performance do grupo Micorrizas para o Terreiro Cultural de Conceição de Ipanema, motivei-me a colocar um pouco mais de mim na Dona Rosa, trazendo para seu figurino vestimentas mais leves, que fossem realmente mais confortáveis para mim, possibilitassem mais movimentos, e que trouxessem maior relação com as fases iniciais da vida

da minha trisavó – ou seja, sua infância e sua juventude, momentos dos quais eu estava e estou mais próxima.



Performance do Grupo Micorrizas no Terreiro Cultural de Conceição de Ipanema (2014). Créditos: Alexandre Sch. Fonte: arquivo pessoal.

Foi desta maneira que Rosa começou a tomar a forma que viria a se expandir no decorrer do processo criativo. Da mesma maneira que a panela de barro vai sendo humedecida até que a artesã encontre para ela a forma que deseja, Rosa tornou-se mais maleável ao ser humedecida pelas inspirações relacionadas às águas da terra, que foram encontradas especialmente na etapa seguinte do processo de criação, e isto a permitiu fluir até encontrar seus gestos e movimentos que fariam parte do corpo da performance que aqui é analisada.

V.3 - Primeira Secagem para Raspagem e Retirada dos Excessos de Barro

No primeiro período de 2014 (2014/1), o grupo Micorrizas deu início ao processo criativo originou uma outra composição coletiva, denominada “Entre sementes de outras eras...”. Por esse motivo, parei de trabalhar (conscientemente) com a personagem Rosa.

Entre parênteses, coloquei a palavra “conscientemente” pois, sem que eu percebesse, durante esse processo do grupo Micorrizas, a minha personagem continuou a crescer em mim; e, aos poucos, ela foi apropriando-se de algumas inspirações e imagens que passaram a caminhar junto comigo, compondo meu imaginário criativo.

Algumas dessas inspirações e imagens vieram na forma de símbolo que, segundo Paul Ricoeur:

[...] possui três dimensões concretas: ele é, ao mesmo tempo, “cósmico” (ou seja, retira toda a sua figuração do mundo visível, que nos rodeia); “onírico” enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos...; e, finalmente, “poético”, ou seja, o símbolo também apela para a linguagem, e a linguagem mais impetuosa, portanto, mais concreta. (RICOEUR apud SANTOS, 2006, p. 56)

Os símbolos que se aproximaram de mim nesta fase do processo criativo foram: “O Ventre de Barro”, “O Mar na Barriga”, “As Linhas de Água Salgada”, “As Orixás das Águas”, “A Árvore da Vida” e a “Mãe d’água de eu”.

V.3.a. O Ventre de Barro

Uma dessas inspirações foi a cultura caiçara de Goiabeiras, a sabedoria milenar com a qual tive contato em minha pesquisa de campo junto das paneleiras. Ela manifestou-se no processo de composição conjunta do Micorrizas, do qual eu estava participando: levei as panelinhas de barro que fiz, com ajuda da paneleira Bromélia, para os laboratórios criativos do grupo, e deixamos a criatividade fluir. Com a resina de uma árvore, colocamos fogo dentro das panelas e dançamos livremente com elas; encontramos movimentos que se fizeram presentes no nosso trabalho coletivo, e que reverberaram também no meu trabalho individual, futuramente.



Laboratório criativo do Grupo Micorrizas. Créditos: Fernanda Cassilhas. Fonte: arquivo pessoal.

Um dos movimentos que encontrei nesse laboratório criativo foi o mover da panela de barro em sincronia com o mover do meu ventre; como fosse ele mesmo sendo conduzido pelas minhas mãos, desenhando no ar o símbolo do infinito, remetendo à não finitude da nossa história, que vem desde os nossos ancestrais, e é perpetuada através de nossos descendentes. Tal analogia reporta-me à história de Tibicuera, personagem de Érico Veríssimo, que conheci através do meu pai.

Sinteticamente, em seu livro “As aventuras de Tibicuera”, Veríssimo (Érico, 1984) conta a sua versão da história nacional, a partir da chegada dos colonizadores, através do personagem Tibicuera, que se faz presente em todos os séculos de acontecimentos da história do Brasil. No capítulo 11 do livro, denominado “O Segredo do Pajé”, o autor esclarece:

[...] Tibicuera pode vender o tempo. Tibicuera pode iludir a morte. O remédio está aqui. - Tornou a bater na testa. - Está no espírito. Um espírito alegre e são vence o tempo, vence a morte. Tibicuera morre? Os filhos de Tibicuera continuam. O espírito continua: a coragem de Tibicuera, o nome de Tibicuera, a alma de Tibicuera. O filho é a continuação do pai. E teu filho terá outro filho e teu neto também terá descendentes e o teu bisneto será bisavô dum homem que continuará o espírito de Tibicuera e que portanto *ainda será Tibicuera*. O corpo pode ser outro, mas o espírito é o mesmo. E eu te digo, rapaz, que isso só será possível se entre pai e filho existir uma amizade, um amor tão grande, tão fundo, tão cheio de compreensão, que no fim Tibicuera não sabe se ele e o filho são duas pessoas ou uma só. (VERÍSSIMO, 1984, p. 22)

Portanto, Tibicuera não era apenas um, mas vários que, com o mesmo nome, transpassaram gerações, o que o tornou imortal. Por isso, esta história de Veríssimo dialoga com a representatividade do signo do infinito desenhado pelo quadril na dança brasileira, no sentido de que ambas trazem consigo a ideia da infinitude do ser através de seus ascendentes e descendentes, da nossa procedência e continuidade através de nossos familiares. Para tal, como colocado por Veríssimo (Érico, 1984, p. 22), é fundamental a conexão, a amizade entre nós, nossos ancestrais e nossos descendentes, por propiciar a unidade que nos torna infinitos.

Interpreto também a região ventral como lugar capaz de nos conectar com nossa essência, pois é dela que viemos e para ela que vamos, se pensarmos no planeta Terra como um grande ventre feminino - como é uma de suas representações na teoria de Gaia, que considera o nosso planeta como um só organismo vivo.

Tendo como base estas analogias, busquei, por intermédio do quadril, conectar-me com meus ancestrais e, posteriormente, quando gestante, com meu filho que crescia em meu ventre.



“Rosa” (2015). Créditos: Esthela Reis. Fonte: arquivo pessoal.

Na Anatomia Simbólica (RODRIGUES, 1997, p. 50), “a bacia representa um vaso que recebe e nutre, interligando-se ao aspecto da vitalidade, sendo um gerador de energia para todo o corpo”. É nela que está a geração, a concentração, a fruição de energia e o encontro das forças (corporais e energéticas), centralizadas pelo ventre. Senti esse potencial multiplicar-se inúmeras vezes ao gestar e parir, ao sentir meu útero crescendo e moldando-se, como uma panela de barro, para acolher meu filho. Tamanha a força emanada do meu ventre para o restante do meu corpo, possibilitou que eu o sentisse rachar durante meu trabalho de parto, e repartir em vários pedaços quando Aram raiou.



Repartindo-me para receber o Sol. Créditos: Carol Arnone. Fonte: arquivo pessoal.

O mesmo aconteceu no fechamento da performance “Rosa”, com a panela de barro que eu quebrei em cena: meu imaginário colocou dentro dela todas as inspirações e imagens que o processo criativo trouxe pra mim, e eu a quebrei, como fosse minha avó Irani quebrando coco na garagem pra fazer doce; como fosse a Rosa enfasiada dos afazeres domésticos que ela preferia trocar pelas bonecas; como fosse meu corpo se repartindo para que meu filho dele pudesse nascer; como fosse a mulher que eu era morrendo para que pudesse nascer a mãe que hoje venho me tornando.

Essas simbologias relacionadas à quebra da panela de barro em cena foram sendo encontradas no decorrer do processo criativo; no entanto, inicialmente, eu quis mesmo experimentar a sensação libertadora e relaxante de quebrar propositalmente a panela. Estudar durante a gravidez foi, muitas vezes, exaustivo – especialmente ao término do período letivo, que coincidiu com os últimos meses de gestação. A gravidez é muito bonita e poética, mas é também bastante difícil e demanda muita energia, tanto física como energética, do corpo da mulher, o que faz do cansaço um companheiro quase constante. Por esses motivos, dei-me o direito de quebrar a panela de barro por simples “desejo de grávida”, achei justo e compensador.

Quero jogar tudo dentro da panela, dançar com ela e, depois, quebrá-la. Igual vo' Irani faz com o coco na garagem da casa dela.

Esta vai ser a cena final do meu trabalho, imaginei ela na minha insônia de ontem.

Vai ser a cena final, vai ser a representação das mortes que estou vivendo - e que estão trazendo tantos recomeços.

Inicialmente, quem quebrou uma panela de barro foi a minha avó Irani.

No dia em que vo' Irani me ensinou a fazer esse doce, ela também me ensinou a fazer o de abóbora, e me contou vários "causos" enquanto ensinava. Um desses causos foi o de quando ela quebrou uma panela de barro e fez a maior bagunça por causa disso. Rs! Diz ela que foi socando alguma coisa, tipo alho, na ^{a panela} panela, e ela ^{isso ralando coco e} já estava velha... Contou dando gargalhada! Linda.

Acho que a metáfora de uma panela de barro se quebrando pode ser interessante pra finalização de uma cena, ou do trabalho todo... Quem sabe.

Foi por esse caminho que a inspiração relacionada às Paneleiras de Goiabeiras mesclou-se às temáticas que entranharam em meu corpo, impulsionadas pela minha gestação, relacionadas ao ventre feminino e a sua força capaz de resgatar a conexão ancestral através do movimento, da gestação, do trabalho de parto e parto.

Nesta caminhada, o foco que estava na corporeidade das paneleiras transferiu-se para a panela de barro em si que, em meu imaginário, transformou-se num símbolo do meu ventre que crescia junto de meu filho, da mesma forma que a panela cresce de acordo com a forma como é moldada pela paneleira.

V.3.b. O Mar na Barriga

Fez parte dos estudos teóricos do grupo Micorrizas a leitura do texto “A relação genital”, de Pierre Weil (2004), que traz um ponto de vista fora do senso comum com relação ao ato sexual ou genital.

[...] Um dos mais íntimos colaboradores de Freud, o Dr. Ferenczi, elaborou uma teoria, até hoje pouco conhecida, que, à primeira vista, choca o senso comum, mas que parece apoiada em fatos bastante perturbadores. Ferenczi demonstra que o impulso sexual seria antes de tudo uma tendência por parte do homem a querer voltar ao ambiente de paz da vida intrauterina; a tensão criada pelo fato do corpo adulto não poder mais caber no útero só é aliviada graças ao coito e à ejaculação final que consiste no desprendimento de uma ínfima parte sua que irá penetrar lá. Já que o corpo todo não pode entrar fica uma parte dele permanecendo no útero. (WEIL, 2004, p. 26).

Além do que é colocado na citação anterior, segundo Weil (2004, p. 26), Ferenczi procurou na história da evolução da espécie animal outras raízes que pudessem fundamentar a tensão criada pela tendência do homem a voltar para o útero materno. Nesta procura, ele viu que há muitos indícios de que os mamíferos eram antigamente peixes e viviam em meio marítimo e, por isso, houve necessidade de os ancestrais dos mamíferos se adaptarem gradativamente à vida extra marinha. “[...] nessa adaptação, tiveram de encontrar um meio parecido com o ambiente amniótico marinho onde se pudessem desenvolver os ovos; esse meio marinho foi-se, progressivamente, constituindo no útero; tudo indica que a vida do feto seja idêntica à vida de um peixe.” (WEIL, 2004, p. 26). Desta forma, o nascimento pode ser considerado, no plano pessoal, um recontecimento da grande mudança traumática dos animais que tiveram de passar da vida e respiração marinha à vida e respiração atmosférica.

Além desses fundamentos, Ferenczi (apud WEIL, 2004, p. 27) ainda traz outros, como o fato de que “[...] a fecundação dos animais que não possuem membrana amniótica (como o útero) e o desenvolvimento dos seus ovos se fazem fora do corpo materno e, na maioria das vezes, ainda dentro da água, não havendo cópula”; ou ainda, a questão do cheiro peculiar de peixe que pode-se encontrar na mulher menstruada: “[...] análises químicas têm revelado substâncias típicas da fauna marinha no material do mêsruo.” (WEIL, 2004, p. 27).

O ato sexual nada mais seria, então, segundo Ferenczi (apud WEIL, 2004, p. 28), um resultante do desejo de retorno à vida marinha e à vida intra-uterina. Este fenômeno é por ele denominado “Regressão Talassaliana”.

Dialoga com esta teoria de Ferenczi um trecho da música “Mulher”, de Mariene de Castro, que diz o seguinte:

“Mulher carrega o mar na barriga
Mulher carrega o oceano também”

A partir do estudo dessa teoria de Ferenczi, passei a trazer para meus laboratórios de criação a metáfora do meu ventre como um prolongamento do mar, que passou a habitar a minha barriga. Tal imagem tornou-se ainda mais significativa quando fui gestante e pude experimentar a sensação de ter, literalmente, água dentro da barriga, através do líquido amniótico que meu corpo produziu para abrigar meu filho em meu ventre.

V.3.c. As Linhas de Água Salgada

Neste período do processo criativo que deu origem à Rosa, aconcheguei-me também para mais perto das linhas e bordados que trançavam a história da minha personagem, que foi se tornando muito mais minha do que eu um dia pensei que poderia ser.

As linhas azuis que usei como objeto cênico na composição do trabalho foram espalhadas pelo chão no início da performance e formam o que eu chamo de “O Mar da Rosa”, onde eu mergulho para contar a história dela.



Mergulhada no “Mar da Rosa”. (2013). Créditos: Raphaela Barbosa. Fonte: arquivo pessoal.

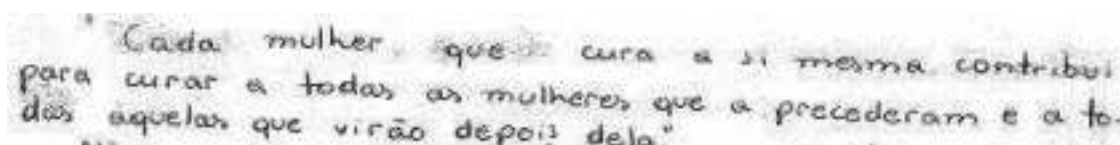
No decorrer do processo criativo, essas linhas foram ganhando outros significados: associaram-se à imagem do cordão umbilical, como estivesse eu representando o meu filho, ou a mim mesma quando no ventre de minha mãe, ao dançar; remeteram à lenda em que Iemanjá costura com linhas de água salgada, como fosse eu um pouco a rainha do mar; tornaram-se tranças de gerações que se embolavam em mim, dificultando o meu caminhar, como trouxessem pro meu corpo as sensações decorrentes do passado sofrido vivido pelas mulheres que me precederam. Desembolar as tranças azuis, e desfazer delas para dar continuidade à performance, era como me permitir desprender das dificuldades vividas pelas minhas ancestrais e seguir rumo à luta por um futuro diferente.

Santos (2006, p. 118) dialoga com a simbologia da trança de gerações ao abordar em seu trabalho a história infantil *Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado.

O livro trata do interesse de uma menina, Bel, em conhecer os hábitos de uma época passada, através da foto de sua bisavó Bia. Com a perda da foto, Bel passa a escutar a voz da bisavó dentro do seu corpo, como se fosse uma tatuagem transparente. A sua fantasia vai ampliando-se, até que ela passa a escutar uma outra voz, também dentro do seu corpo. Dessa vez, da sua bisneta, vivendo no próximo século. De forma sonhadora, Bel procura dialogar com o passado, o futuro e o presente, articulando-os na sua personalidade, no seu comportamento. (SANTOS, 2006, p. 118).

Nessa história, três gerações de uma família uniram-se a partir da componente de apenas uma delas; o mesmo que aconteceu em meu trabalho, quando busquei nas histórias de meus ancestrais inspiração para criar e compor “Rosa”: para além do aspecto meramente físico, o cordão umbilical – que unira meu corpo ao da minha mãe, e que aderiu meu filho a mim enquanto o gastei – conecta as nossas e todas as gerações dos que foram e dos que virão; as linhas de água salgada costuram uma linhagem na outra ao transpassarem pelos panos de suas histórias; as tranças de gerações inter cruzam o peso do passado à leveza incerta do futuro e ao presente, que possibilita a mudança ou permanência do percurso que vem sendo seguido pela nossa trajetória ancestral até então.

Tais metáforas dialogam com o que diz Christiane Northrup (2005), quando ela afirma que “Cada filha contém a sua mãe e todas as mulheres que lhe precederam. Os sonhos não realizados das nossas antepassadas maternas formam parte do nosso trajeto. (...)”



Cada mulher que cura a si mesma contribui para curar a todas as mulheres que a precederam e a todas aquelas que virão depois dela.

A imagem a seguir não fez parte da inspiração que alimentou o processo de criação da performance “Rosa”, porém, ela foi encontrada num momento posterior a este, e com ela eu me identifiquei – desde os desenhos no corpo, que me lembraram os meus “rabiscos”, às linhas de água do mar.



Iemanjá. Fonte: desconhecida.

As imagens e significados relacionados às linhas do mar da Rosa mesclavam-se entre si durante a primeira cena da performance, onde eu as utilizava em forma de tranças como objeto cênico, que passou a ser também um prolongamento do meu corpo, o que é colocado por Rodrigues (1997), quando ela aponta que, no processo de construção da “personagem”, geralmente ocorre o apego a algum objeto ou adereço, o qual passa a influenciar os movimentos a ponto de fazer parte deles, como fosse mais um membro do corpo do bailarino.

V.3.d. As Orixás das Águas

Os arquétipos enunciados pelas entidades umbandistas habitam diversos territórios de manifestações, que vão para além dos limites espaciais dos terreiros de Umbanda. De acordo

com o Evento SECNEB - Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (1982) (apud SANTOS, 2006, p. 136):

A tradição dos Orixás se constituiu num sistema de vida, numa forma de ser que caracteriza a atuação dos integrantes desta cultura em todas as escalas, não se restringindo a uma forma de percepção dicotomizada que a classifica apenas como religião. A tradição dos Orixás acompanha a vida, o orixá está em nós, na natureza, nos cosmos.

Trazendo esta visão da maneira como se manifestam os arquétipos enunciados pelas entidades umbandistas, é possível compreender que, nesse período de “secagem” do processo de criação, Rosa trouxe para o meu imaginário as imagens das Orixás das águas doces e salgadas, respectivamente, Oxum e Iemanjá.

Segundo Trindade (Diamantino Fernandes, 2010), Iemanjá é a rainha do mar, o Orixá feminino mais cultuado dentro da Umbanda e do Candomblé¹⁵. Seu elemento é o mar ou as águas salgadas; seu domínio é a maternidade, a pesca e, por extensão, todos os temas relacionados, já que ela é mãe de todos os Orixás - e, por esse motivo, possui um ventre desmensurado que os abrigara. Os umbandistas a tem como o princípio gerador de toda a mulher.

Já Oxum é identificada como a rainha de todos os rios, o Orixá da água doce, da fecundidade; seu domínio é o amor, a fertilidade, o parto e a gestação. “Oxum costuma como quem nina uma criança no colo” (TRINDADE, 2010, p. 234). Ela é uma Iemanjá mais dócil, delicada e jovem. Suas características muito assemelham-se às da rainha do mar, ambas

[...] têm características que se aproximam e até mesmo se confundem. Acreditamos mesmo serem dualidades de um mesmo Orixá. Oxum é a menina que no ato de deixar se ser virgem já concebe ou é fecundada. Yemanjá é o complemento como a mãe madura, senhora absoluta. Oxum seria a moça no dia do casamento, Yemanjá seria aquilo que o cancionista popular chamaria de “Mulher de Trinta. (TRINDADE, 2010, p. 232).

¹⁵ O Candomblé é uma religião que nasceu na África. A Umbanda, de formação mais recente, nasceu no Rio de Janeiro (Brasil), por volta das décadas de 1920 e 1930, ao mesclar elementos das tradições religiosas afro-brasileiras aos dos kardecistas (SILVA, 2005, p. 106).



Iemanjá e Oxum, respectivamente.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9V4KgfNanxQ> – Acesso: 06/07.

Iemanjá e Oxum muito nortearam meu processo criativo, pois, além de possuírem forte relação com a maternidade, ambas se fazem presentes no manguezal de algum modo, pois ele é o ambiente de transição entre a água salgada e a água doce - e é dele que é retirado (de maneira sustentável) pelas Paneleiras de Goiabeiras parte do material que elas precisam para confeccionar as panelas de barro capixaba. Além disso, coincidentemente ou não, o mangue é apelidado de berçário da vida marinha, por ser um ambiente propício ao acolhimento de filhotes de animais que, quando crescerem, viverão no mar.

Em alguns assentamentos, Iemanjá é considerada como Orixá-Senhora, e Oxum, a Orixá-Menina. “Nos camdomblés, Yemanjá é cultuada como mulher sensual, tentadora, atraente, e Oxum como Orixá recatado, dócil e ingênuo” (TRINDADE, 2010, p. 210). Encontrei ambas em mim, como duas das muitas faces da Rosa com as quais me aproximei durante o processo criativo. Essas faces se apresentaram através de características que passei a perceber nos meus movimentos semelhantes com a Anatomia Simbólica elaborada por RODRIGUES (1997, p. 47) com relação à movimentação que se apresenta nestas duas entidades:

[...] os pés das Oxuns apresentam uma sutílização dos contatos: perpassando pelos micro-apoios de todo o pé, o movimento caracteriza-se pela suspensão, pois o solo é trabalhado pelos pés em pequenas porções como se estes o estivessem acariciando.

Seus pés denotam muita sensualidade. A ação dos pés de Iemanjá procura ampliar o espaço e trazer o mar. Espalmados, esses projetam-se para fora e recolhem-se ao centro do corpo com a acentuação dos calcanhares. Com esforço médios os pés alternam-se para dentro e para fora. São atributos destes pés o domínio e a segurança. (RODRIGUES, 1997, p. 47)

Encontrei algumas das características colocadas acima em minha composição, em especialmente a suspensão, que traz a imagem dos pés acariciando o solo, o domínio e a segurança, que traziam (e ainda trazem) pro meu corpo a sensação de conectividade e comunicação com a terra – a mesma que estive por baixo dos pés dos meus ancestrais, e que hoje acolhe os restos de seus corpos inanimados.

Trazendo esse aprendizado para o processo criativo de culminou em Rosa, percebi no movimento dos meus pés um caminho por onde eu poderia me conectar aos meus ancestrais, bem como à terra, que compõe o organismo vivo que nos acolhe nesse universo.

V.3.e. A Árvore da Vida

Lembro-me da primeira vez em que vivi a sensação maior de conexão e comunicação com a terra, foi caminhando sozinha pela praia que fica à duas quadras da casa dos meus pais – que é minha também, em Vitória (ES). Parei frente ao mar para contemplá-lo, deixei que as ondas alcançassem os meus pés, que foram afundando-se cada vez mais naquela areia úmida. Fechei os olhos e abri os outros sentidos, possibilitando-me viver a imagem de ter raízes brotando dos meus pés... Minhas mãos ampliaram-se como fossem galhos de uma árvore, da qual meu corpo integrava o tronco que alcançava o céu, de onde desciam ventos leves que me conduziam em movimentos sutis, acompanhando o balanço da água do mar.

Essa imagem de ter meu corpo mesclado ao de uma árvore havia previamente sido apresentada a mim, durante as aulas das disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras. Ela é parte dos estudos de RODRIGUES (1997, p. 43), que explica, como já foi colocado na revisão bibliográfica deste trabalho, ser o corpo preparado para a dança a partir de intensa relação com a terra. “A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes”.

Desta maneira, a imagem que senti ao contemplar o mar não era nova, porém, a sensação que ela trouxe era. Acredito que isso decorre do fato de o ambiente natural propiciar muito mais

a conexão com o meio ambiente, em detrimento do que um estúdio grande e fechado pode proporcionar. Para além disso, Vitória é minha cidade de origem e, por isso, é nela que minha memória está entranhada, e que eu tenho raízes relacionais, as quais sinto terem influenciado meu imaginário na construção de raízes “concretas”.



“Árvore da Vida”, desenho autoral. Fonte: arquivo pessoal.

Quando gestante, pude sentir essa árvore crescendo dentro de mim, junto do meu filho. A nossa placenta possibilitou que nos conectássemos e vivêssemos como fossemos um só corpo durante 39 semanas e um dia, quando a lua crescente escolheu meu filho pra ser seu também. Foi ela que deu nome à árvore que outrora eu imaginara frente ao mar: “Árvore da Vida”, a árvore que recebe e nutre, assim como o ventre, as vibrações internas e externas oriundas das relações corpo e natureza, mãe e filho.



“Árvore da vida do Aram”, ou impressão da placenta realizada pela nossa doula, a Grazielle. Créditos: Carol Arnone.

Fonte: arquivo pessoal.

Depois de encontrar com as imagens, sensações e conexões colocadas acima, voltei diversas vezes para a beira do mar, levando coisas boas para compartilhar com o universo, ou precisando que as ondas carregassem com elas as minhas aflições. Assim o faço até hoje; o mar se tornou meu templo, com o qual comunico meus pensamentos e sensações através dos meus pés que, com as características dos movimentos das orixás das águas, interligam-me à terra.

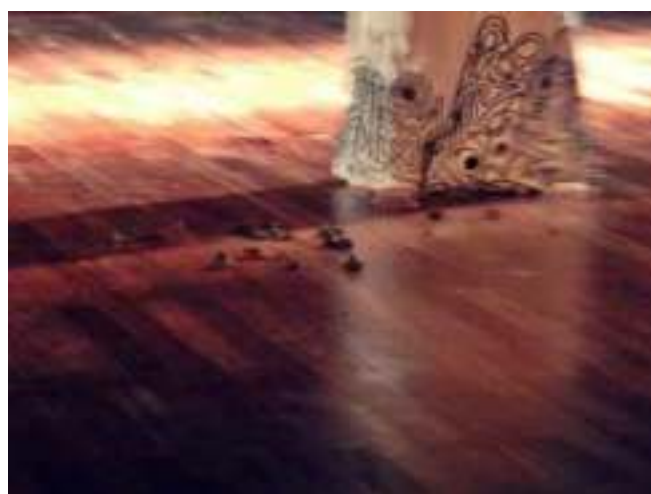
Escrevi em meu diário de bordo sobre uma das vezes que eu fui buscar acolhimento na beira do mar.

Voltei pro mar quando tive certeza da minha gravidez. Meus braços ficaram um sobre o outro, meio quase cruzando. Não consegui colocar as mãos sobre o ventre, mesmo querendo fazê-lo. Os pés afundando na areia me confortavam. Não conseguia pensar em muita coisa. Acho que não pensei em nada. Me deixei chorar. Desenhei na areia.



Desenhei algo assim, desses rabiscos que eu sempre faço. É o mar me deixou desenhando um bom tempo. Quase me esqueci de que ele podia apagar meus ~~rabiscos~~ rabiscos feitos com os dedos do pé. Até que ele veio e apagou tudo depressa, com uma onda maiorzinha. Senti um misto de susto com desamparo. Foi como se, de repente, pousassem a bolha que eu formei em volta de mim enquanto estive ali, de frente pro mar. Entrei de volta

Trouxe para a Rosa alguns dos movimentos que fiz nesse dia, rabiscando a areia com os dedos dos pés. Desses rabiscos, trouxe alguns para compor o figurino da Rosa, que confeccionei junto da minha avó Ilza.



Rabiscos reproduzidos com linhas e botões no figurino da Rosa. Créditos: Esthela Reis. Fonte: arquivo pessoal.

A sala que estou usando foi feita pela minha avó
Iza. Vóvo' é mara.

Estou customizando a sala, colocando linhas e botões pretos nela, trazendo inspiração daquele desenho que fiz, daquela mulher em frente ao mar com as mãos no ventre.

V.3.f. Mãe d'água de eu

Aquela mulher em frente ao mar com as mãos no ventre é a “Mãe d'água de eu”, que rabisquei despretensiosamente em meados de 2014. Ela ficou engavetada por alguns meses, até que, no decorrer do processo criativo que culminou em “Rosa”, deparei-me com ela em meu imaginário.



“Mãe d'água de eu”, desenho autoral. Fonte: arquivo pessoal.

Escrevi sobre ela em meu diário de bordo, no dia 12 de março de 2015:

No meio do ano passado, eu desenhei essa mulher que tá aí em cima. Foi um desenho meio psicografado, intuitivo. Nunca mais fiz nenhum desenho assim.

Essa mulher está de frente pro mar. Antes de ficar grávida, eu associava ela, às vezes, com a minha mãe; outras vezes, com Iemanjá - mãe dos peixes, protetora de todas as mães. Agora, com o nenê, me vejo nela.

Ela está com a mão no ventre, assim como eu, muitas vezes, fiquei ao me colocar de frente pro mar. Mas, nesses momentos, eu nem me lembrava desse desenho. Era um movimento intuitivo, instintivo. O mar me conduzia aquela posição quando eu me colocava a contemplá-lo. Realizei um gesto que, depois, percebi que já tinha desenhado ele antes.

Frequentemente, nos laboratórios, imaginei-me como a grande mãe que desenhei, na beira do mar. Certa vez, inclusive, num período em que me senti desestimulada a dar continuidade ao processo criativo, escrevi em meu diário de bordo que

Queria que a minha dança pudesse ser apenas a contemplação do mar, com as mãos sobre meu ventre.

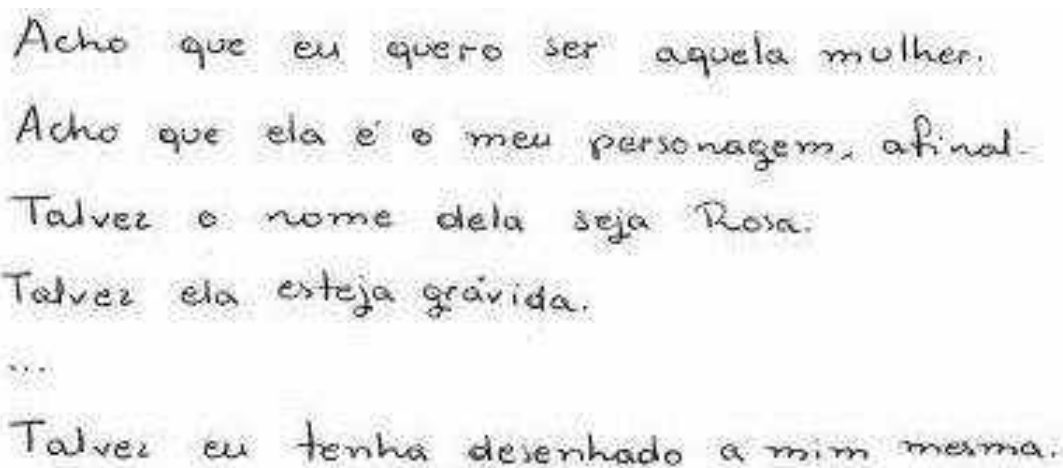
Meu ventre: o único lugar que ainda sinto quente, vivo em mim. De resto, sou uma pessoa gelada. Distante. O nenê resiste, nesse meu corpo apático, em aquecer-me. Se não fosse ele, eu teria secado.

Em meio a esse e outros momentos difíceis que passei durante a minha gestação, aproximei-me ainda mais do universo feminino como forma de compreender as minhas aflições, que são aflições vividas pelas mulheres, de uma maneira geral, há inúmeras gerações, por existirmos em contextos que continuamente nos desfavorecem. Nessa aproximação, conheci histórias que me fizeram perceber que, desde a menina até a senhora, existe um percurso cheio

de possibilidades, por onde muitas mulheres podem se construir dentro de uma só – sem deixar de ser singular.

A principal história que trouxe para mim esta percepção é a da Rosa Lane Meneghelli, minha trisavó. Nela, viveram mutuamente tanto uma mulher adulta como uma criança, que não deixou de brincar com suas bonecas de pano por conta dos afazeres domésticos. Quando idosa, a Rosa tornou-se ainda uma senhora com problemas de visão e, por conseguinte, tato cuidadoso no reconhecimento de seus filhos e netos.

Por esse motivo, vejo hoje na “Mãe d’água de eu” uma união entre todas as mulheres que permearam esse processo criativo da performance “Rosa”: minhas avós, bisavós, trisavós – especialmente a Rosa; as Paneleiras de Goiabeiras, as Orixás das águas doces e salgadas; minha mãe e a mim, que, como já coloquei anteriormente, passei a reconhecer em meu desenho quando engravidei.



Acho que eu quero ser aquela mulher.
Acho que ela é o meu personagem, afinal.
Talvez o nome dela seja Rosa.
Talvez ela esteja grávida.
...
Talvez eu tenha desenhado a mim mesma.

Vejo, portanto, várias mães nesta mulher, como se ela fosse uma síntese de todas elas, uma grande mãe.

As inspirações que tive a partir da coleta e seleção de materiais que realizei durante o processo criativo, transformaram-se nos seis símbolos que foram colocados neste subcapítulo, ao terem seus significados complementados por temas associados à ancestralidade; a gravidez, o parto e o puerpério me aproximaram por trazerem outra perspectiva para as minhas relações, principalmente as familiares.

Essas mudanças ocorridas nas inspirações primeiras deste trabalho, trouxeram para a minha dança uma forte relação com a história que constituiu a minha estrutura familiar de

origem – em especial a história das mulheres que gestaram, pariram e nutriram todos os nossos vivos e mortos.

Portanto, a primeira “secagem” do meu processo criativo foi, na verdade, um período de assimilação do que havia sido feito até então, o que abriu espaço para meu imaginário encontrar as imagens e inspirações sobre as quais discorri anteriormente; isso, de acordo com dos Santos (1977 apud SANTOS, 2006, p. 47), faz parte do terceiro nível da “experiência iniciática”, no qual o artista constrói a sua própria interpretação dos símbolos encontrados durante o processo de criação, possuindo portanto um ponto de vista singular, bem como uma releitura do que por ele foi apreendido.

Desta maneira, os excessos de informações coletadas foram sendo retirados, ao serem encontrados dentro dos temas principais os subtemas que efetivamente dialogavam com a proposta do meu trabalho, o qual foi assim tomando forma e sentido. Da mesma maneira que, na terceira etapa da feitura das painéis pretas, os excessos de barro são retirados e, deste modo, também delimitam-se os contornos especialmente das bases das peças (PEROTA, 1997, p. 24).

Foi assim que a Rosa teve a sua trajetória reorientada, e o seu diálogo com os aspectos da minha ancestralidade passaram a ocorrer mais natural e efetivamente, através especialmente dos movimentos dos pés e quadris, que me orientaram e trouxeram as várias faces da Rosa para dançar junto de mim.

Naturalmente, essa seleção e reorientação abriu espaço para novas possibilidades, ao selecionar as informações e motivações que continuariam a me acompanhar no decorrer da criação.

V.4 – Feitura dos Detalhes da Painel Preta

Nesse contexto, a minha personagem deixou de ser uma e passou a ser várias em mim - dancei algumas das tantas histórias das mulheres que me precederam. Percebi que Rosa ainda estava em mim quando, em 2015, na disciplina DAN261 – Folclore e Danças Brasileiras III, eu tive - com a concessão da professora da disciplina e orientadora desta monografia, Laura Pronsato - espaço para seguir experimentando, criando, pesquisando movimentos, sensações e ideias para compor o trabalho prático que eu tinha me proposto a compor com base na corporeidade das Paineliras de Goiabeiras. Foram nos laboratórios dessa disciplina que eu me reencontrei e reconectei com Rosa, a personagem que eu pensei que já havia cumprido seu papel

em minha formação – tanto acadêmica como pessoal – e que voltou, ganhando muito mais força e sensibilidade ao aliar-se à minha gestação.

Desta forma, o processo criativo das disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras acabou por unir-se ao da minha pesquisa sobre as Paneleiras de Goiabeiras. O principal elo que uniu ambos os processos criativos foi a minha gestação - ela ampliou o significado das temáticas das quais eu vinha me aproximando, e as conduziu por um caminho diferente do que eu inicialmente imaginei traçar: a prática que viria a partir da pesquisa passou a ser uma pesquisa que veio a partir da prática.

Os detalhes relacionados às imagens que tratei na minha performance – como os “rabiscos” reproduzidos com linhas e botões na saia que minha avó Ilza fez para mim – bem como as suas respectivas simbologias, foram sendo elaborados e colocados na composição a cada laboratório, em que deixei fluírem nos improvisos as sensações e sentimentos reais do meu corpo gestante, pois isso possibilita que o trabalho do artista não se limite a uma representação cênica, mas sim se expanda na imersão do bailarino cada partícula do trabalho (RODRIGUES, 1997, p. 19).

Nesse deixar fluir de sentimentos e sensações reais do corpo e para o corpo, encontrei, no primeiro laboratório que realizei individualmente, o movimento que deu início da performance “Rosa”. A seguir, o trecho transcrito do meu Diário de Bordo que fala sobre esse dia.

Eu tava com sono e, sinceramente, sem muito ânimo pra compor. Mas eu precisava começar. Na verdade, recomeçar o meu processo criativo.

Resolvi partir da inspiração que a Rosa me traz. Quando eu dancei ela há alguns semestres atrás, eu não tinha praticamente nenhum movimento preestabelecido - do começo ao final, eu improvisava, variando qualidades ~~de movimento~~ de movimento e níveis no espaço, de acordo com a ideia que eu queria passar em cada momento do trabalho. E enfim, nisso, a única coisa certa era que eu começava sentada. Comecei daí, sem as linhas.

Não consegui sentar com ~~o~~ o joelho próximo ao peito como fazia antes, ~~por~~ por conta da minha barriguinha de 5 meses de nenê. Cruzei as pernas, numa posição em que me sinto muito confortável, e tentei buscar concentração através de uma respiração profunda... Com o sono profundo que eu tava (sono de grávida e toda), eu quase dormi sentada. Meus olhos se fecharam e minha cabeça foi tombando pra baixo e pro lado que eu nem vi, de tão devagar que foi o movimento. Quando eu notei que ele estava acontecendo, deixei que continuasse. E foi daí que surgiu o meu movimento preferido desse trabalho - pelo menos até agora.



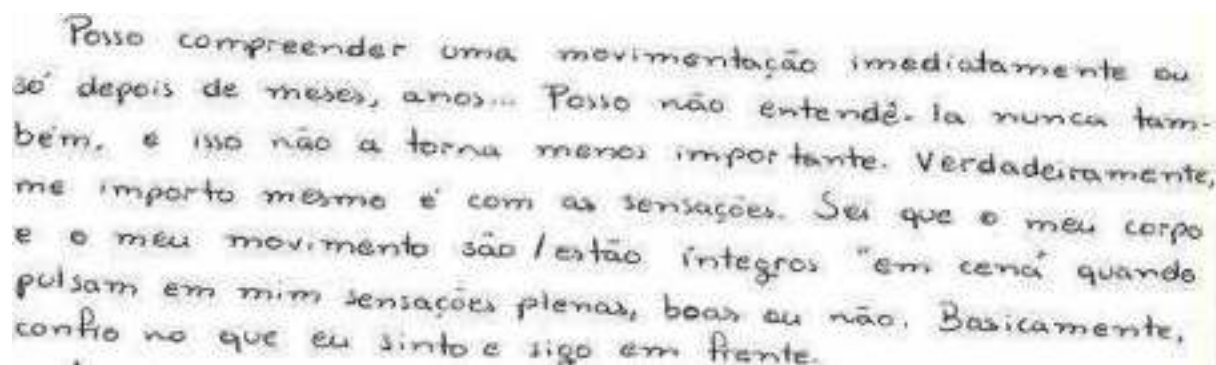
Registro de um dos ensaios para elaboração da performance “Rosa”, realizado em abril de 2015, no meu 6º mês de gestação. Créditos: Laura Pronsato. Fonte: arquivo pessoal.

Eu continuei com bastante sono. Rs, mas, o mais difícil mesmo foi começar. Consegui encontrar alguns movimentos e ideias legais nesse dia. Inclusive, o meu segundo movimento preferido eu encontrei nesse mesmo laboratório: apoiando só a bunda no chão, movimento meus dedos das mãos do mesmo jeito que vi o Aranzinho fazendo na minha barriga pelo ultrassom. 💕!!

De acordo com Lobo e Navas (2008, p. 119),

[...] para desenvolvermos a improvisação precisamos entrar em um estado de conexão com nosso organismo [...] É necessário entrarmos num estado de escuta do corpo e do meio ambiente com confiança e sem autocrítica no momento de nossa expressão. É preciso a entrega ao fluxo. (LOBO E NAVAS, 2008, p. 119)

Por esse motivo, durante os laboratórios, procurei desapegar-me da necessidade de encontrar significados para as minhas movimentações, pois assim conseguia conectar-me ao meu corpo da maneira com falam as autoras.



Posso compreender uma movimentação imediatamente ou só depois de meses, anos... Posso não entendê-la nunca também, e isso não a torna menos importante. Verdadeiramente, me importo mesmo é com as sensações. Sei que o meu corpo e o meu movimento são/estão íntegros "em cena" quando pulsam em mim sensações plenas, boas ou não. Basicamente, confio no que eu sinto e sigo em frente.

Realizei minhas pesquisas de movimento por este caminho, inicialmente desconectado de símbolos e significados, que foram chegando até minha personagem natural e espontaneamente: no decorrer desta fase do processo de criação, fui percebendo a aproximação entre os movimentos do meu corpo arredondado e a imagem do meu ventre sendo modelado como uma panela de barro para acolher meu filho; a relação entre os meus gestos e os do meu filho ao enroscar-se em nosso cordão umbilical, que outrora fora quem me nutria no ventre de minha mãe; o vínculo dos meus pés com a terra ao querer penetrá-la, como deles brotassem as raízes de uma árvore que nutre a vida; a extensão do mar que se encontrava em meu ventre, o qual cada vez mais enchia-se da água salgada que costurava meus caminhos, os quais eu percorria para chegar até a beira da praia.

Era pra lá que o meu imaginário se transportava enquanto eu movimentava o meu corpo durante as improvisações, mostrando claramente a capacidade do movimento de transparecer as memórias inscritas em nossos corpos, como é colocado por Lobo e Navas (2008, p. 119):

Quem improvisa não improvisa a partir do nada, de um vazio, e sim por meio de anos de uma evolução orgânica, codificada em algum lugar dentro de nós, posto também trabalharmos com nossos arquétipos. Improvisamos a partir do que está inscrito no corpo pelas nossas percepções, sensações, memórias e por todo tipo de relações com o ambiente. (LOBO e NAVAS, 2008, p. 119)

Durante as improvisações, percebi que, quanto mais úmida a terra ou a areia (ainda que apenas no plano da imaginação), mais consigo ter em meu corpo a sensação de troca de energia com o solo, que traz concepção e unidade com o organismo vivo que é a Terra¹⁶. Ao manipular o barro umedecido enquanto aprendia a fazer panelas com ele em minhas visitas ao campo de pesquisa, senti-me conectada e integrada à substância da qual sou feita - e da qual, agora, o meu filho está sendo feito dentro do meu ventre. Como ele fosse um pequeno boneco de barro, semelhante aos do conto de Clarisse Lispector (1946).

Busquei o resultado da nossa terceira ultrassom essa
dias. Fiquei impressionada com como que, em 3D, ele
realmente parece um bonequinho de barro.

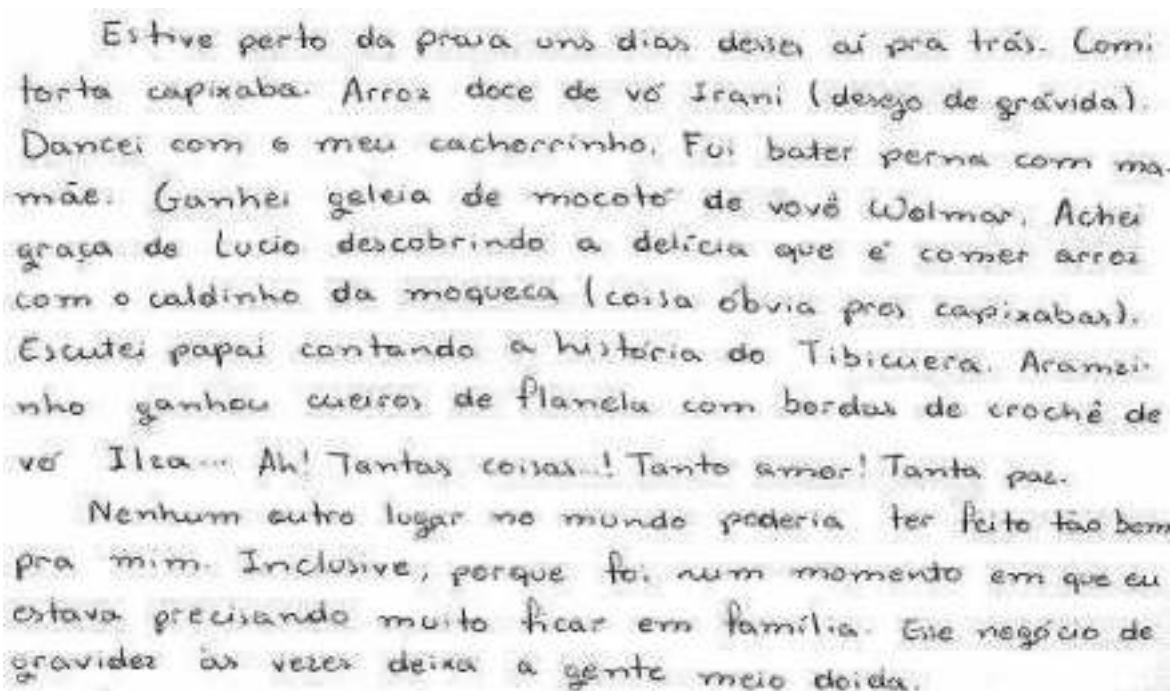


Ultrassom do Aram com 6 meses dentro de meu ventre. Fonte: arquivo pessoal.

¹⁶ Segundo a Teoria de Gaia, o planeta Terra é um organismo vivo, portanto, todos os seres vivos que aqui residem são integrantes de uma única criatura maior, que o cientista inglês James Lovelock denominou Gaia, em homenagem à deusa grega da Terra e mãe de todos os seres vivos. (LOVELOCK, James, 2006).

Um ser que foi gerado em meu útero, uma panela de barro que a cada dia cresceu um pouco mais e, desta forma, deu sustentação e acolhimento para o meu filho se desenvolver enquanto esteve em meu corpo; até quebrar-se para que Aram pudesse respirar com seus pulmões.

Nesse percurso por onde percebi a influência das simbologias relacionadas acima no trabalho que eu vinha desenvolvendo, foi fundamental que eu retornasse algumas vezes à minha cidade natal, Vitória, onde estão mais vivas as memórias que sinto em meu corpo. A seguir, está um trecho do meu diário de bordo, escrito após uma das idas ao Espírito Santo.



Estive perto da praia uns dias desses aí pra trás. Comi torta capixaba. Arroz doce de vó Irani (desejo de grávida). Dancei com o meu cachorrinho. Foi bater perna com mães. Ganhei geleia de mocotó de vovô Walmar. Achei graça de Lucio descobrindo a delícia que é comer arroz com o caldinho da moqueca (coisa óbvia pros capixabas). Escutei papai contando a história do Tibicuera. Aramzinho ganhou cueiros de flanela com bordas de crochê de vó Ilza... Ah! Tantas coisas...! Tanto amor! Tanta paz.

Nenhum outro lugar no mundo poderia ter feito tão bem pra mim. Inclusive, porque foi num momento em que eu estava precisando muito ficar em família. Esse negócio de gravidez às vezes deixa a gente meio doida.

Foi entre os doces de vó Irani e os crochês de vó Ilza que eu cresci. Transmitindo-me as histórias de nossos ancestrais, elas me ajudaram a trançar as linhas do mar da Rosa, que aproximaram as nossas gerações e as que ainda estão por vir. Estar próxima à minha família de origem foi de fundamental importância para o fortalecimento das tranças de gerações que prolongaram as movimentações do meu corpo durante a performance, a qual germinou-se não apenas através dos laboratórios de improvisação e pesquisa de movimentos, mas também no diálogo com o público e na utilização do acaso em cena.

Em três momentos distintos, levei a performance para ser apresentada quando ainda em processo, e isso possibilitou que eu experimentasse o acaso ao precisar encontrar soluções e fechamentos espontâneos para momentos ainda não concluídos da performance.

Aí, eu amo acaso em cena! Super empolgo.

A partir dessa prática - do uso do acaso como caminho de acesso às ideias – que, segundo Morin (1998), podem vir ao encontro de nós mesmos quando damos oportunidade para que isso aconteça – encontrei inspirações para dar continuidade ao trabalho, como aconteceu no dia em que relato a seguir, com um trecho de meu diário de bordo.

Semana passada (dia 08/04/15), apresentei o pouquinho de movimentação que criei no dia em que estava com sono, junto com as linhas do mar da Rosa. Gosto de levar o acaso pro cena. Costumo tentar aproveitar o que, sem querer, acaba ficando interessante. E assim eu fiz. Levei as movimentações, as linhas, uma música legal que achei no youtube e só. Deixei rolar. Não sabia nem como eu ia finalizar o trabalho, e a finalização foi o que eu mais gostei de movimento espontâneo desse dia, inclui ele como momento fixo na estrutura do trabalho.



Apresentação da performance “Rosa” em processo para os alunos do Colégio Coluni – Viçosa-MG.
Créditos: Esthela Reis. Fonte: arquivo pessoal

Essa utilização do acaso em cena também propicia que a relação entre artista e público fique mais estreita, formando a Zona de Turbulência sobre a qual diz Ferracini (2006 apud SILVA, 2010, p. 58): dentro dela, o bailarino afeta e é afetado, compondo uma teia de relações que, segundo Silva (2006, p. 52), proporciona a construção do corpo-subjétil, ao tornar necessário ao corpo cênico que ele utilize sua postura cotidiana, para que seja possível o improviso exigido pelo acaso. Desta forma, entre o corpo cênico e o corpo cotidiano, acessei a potência subjétil que evidenciou a naturalidade dos movimentos e gestos que levei para a performance “Rosa”.

No dia 15 de abril de 2015, mais uma vez eu tive a oportunidade de apresentar o meu trabalho ainda em processo no campus da Universidade Federal de Viçosa – MG, quando ocorreu um evento promovido pelo projeto Movimento pelo Pacto da Paz. Relatei em meu Diário de Bordo algumas impressões e inspirações que acessei neste dia:

Mais uma vez, tive a oportunidade de apresentar o meu trabalho em processo, hoje, agora a pouco, no gramado das 4 Pilastras. De baixo de um sol filho da puta de meio dia.

Mentira, o sol nem me incomodou na hora, só depois quando eu acabei e percebi: meu corpo quente e cocando de grama.

Na hora mesmo eu entrei dentro de uma bolha e não senti nada muito além dos movimentos. A textura da grama e a queimadura do sol influenciaram as movimentações, é claro. Mas influenciaram de modo que eu me senti ainda mais conectada comigo mesma, acredito que por estar mais diretamente ligada ao organismo maior que é a Terra.

Dançar ao ar livre é muito diferente de dançar em estúdio, eu ~~estou~~ num lugar fechado qualquer.

Ontem eu escrevi nesse diário que percebo expressões de surpresa, curiosidade, admiração e talvez algum incômodo nas pessoas que me assistem.

Hoje, uma criança que me assistiu fez um comentário que me fez sentir as mesmas coisas.

"Nossa, parece que ela morreu e depois nasceu de novo."

Arregalei os olhos, sorri e levantei as sobrancelhas. Exatamente como vi, anteriormente, as pessoas que me assistiram fazerem quando eu acabava de dançar.

Acho que aquele menino me fez sentir algo semelhante ao que as pessoas sentem quando me veem dançar esse trabalho, que por enquanto eu chamo de "ROSA".

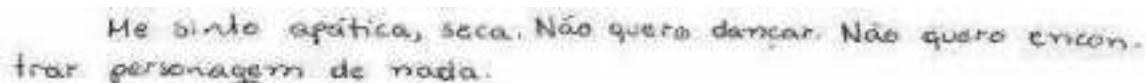


Apresentação da performance "Rosa" em processo, no evento do projeto Movimento pelo Pacto da Paz. Créditos: Lara Oliveira. Fonte: arquivo pessoal.

Assim como estes, em outros momentos que pude apresentar o trabalho em processo assim como já concluído pude abrir espaço para dialogar ao término das apresentações com os espectadores, que devolveram suas impressões e perguntas com relação ao meu trabalho. Esses momentos foram fundamentais para análise do processo de criação, pois, através deles, eu pude ver a partir de outros olhares o que, afinal, eu estava transmitindo ao possibilitar que tantos símbolos e imagens se manifestassem nos movimentos do meu corpo, que compunham a performance “Rosa”.

V.5 – Segunda Secagem para Alisamento, Queima e Coloração da Panela de Barro

Por este caminho, Rosa foi tomando e retomando a forma com a qual dançou comigo, até chegar em mais um período de “secagem” – não tão longa quanto a primeira, mas tão importante quanto. Em dado momento passei por um período de desmotivação e cansaço, muito impulsionados pela minha gestação e seus hormônios exaltados, que fizeram com que o meu processo criativo passasse por um curto período de estagnação. Cheguei a escrever em meu diário que



Me sinto apática, seca. Não quero dançar. Não quero encontrar personagens de nada.

Ainda assim, segui com os ensaios e participação dos laboratórios coletivos de criação da disciplina DAN261, mas, mesmo assim, não consegui dar sequência à composição dos movimentos e gestos que eu precisava criar e organizar cenicamente.

Foi quando, em um dos laboratórios da disciplina de Folclore e Danças Brasileiras III, eu encontrei movimentos motivados pela imagem de um sol em meu ventre. Esse sol aquecia-me, expandia-me, trazia-me força, ao mesmo tempo em que reverberava ternura. Eu desenhei esse sol de forma abstrata em meu Diário de Bordo (no dia 15 de abril de 2015) e o chamei de Aram, o mesmo nome do meu filho, que era, na verdade, quem trazia todo o aquecimento, expansão, força e ternura as quais eu senti e transformei em dança.



Tem um sol na minha
barriga! ♥

Não só o meu ventre, mas todo o meu corpo estava aquecido por este sol, ainda que eu me imaginasse na beira do mar, sendo molhada pela água gelada da praia, como frequentemente imagino durante os laboratórios que faço - sozinha ou em grupo, nas aulas da disciplina Folclore e Danças Brasileiras III.

Transitei entre a ~~terra~~^{terra} úmida do manguezal e a areia úmida da praia. Mas sempre acabo ficando mais na praia, naquela beiradinha do mar, onde as ondas chegam e vão embora. Infindamente.

A partir desse laboratório em que encontrei a imagem deste sol, o processo criativo voltou a fluir como antes e eu consegui, enfim, caminhar até a sua conclusão, atribuindo elementos como a sonoplastia, a qual tive o privilégio de poder realizar “ao vivo”, graças à contribuição do meu companheiro e pai do meu filho, o Lucio.

Fizeram parte da sonoplastia os instrumentos violão, atabaque e chocalho, que, alternadamente, tocados por Lucio, acompanharam meu ritmo ao trazerem para performance a harmonia das composições “Ladeirinha” e “Ronco da Cuíca”, respectivamente, de Djavan e João Bosco. A melodia dessas músicas, ao invés de cantadas, eram assoviadas e, desta maneira, traziam para o meu imaginário a leveza da brisa do mar, que dançava junto comigo.

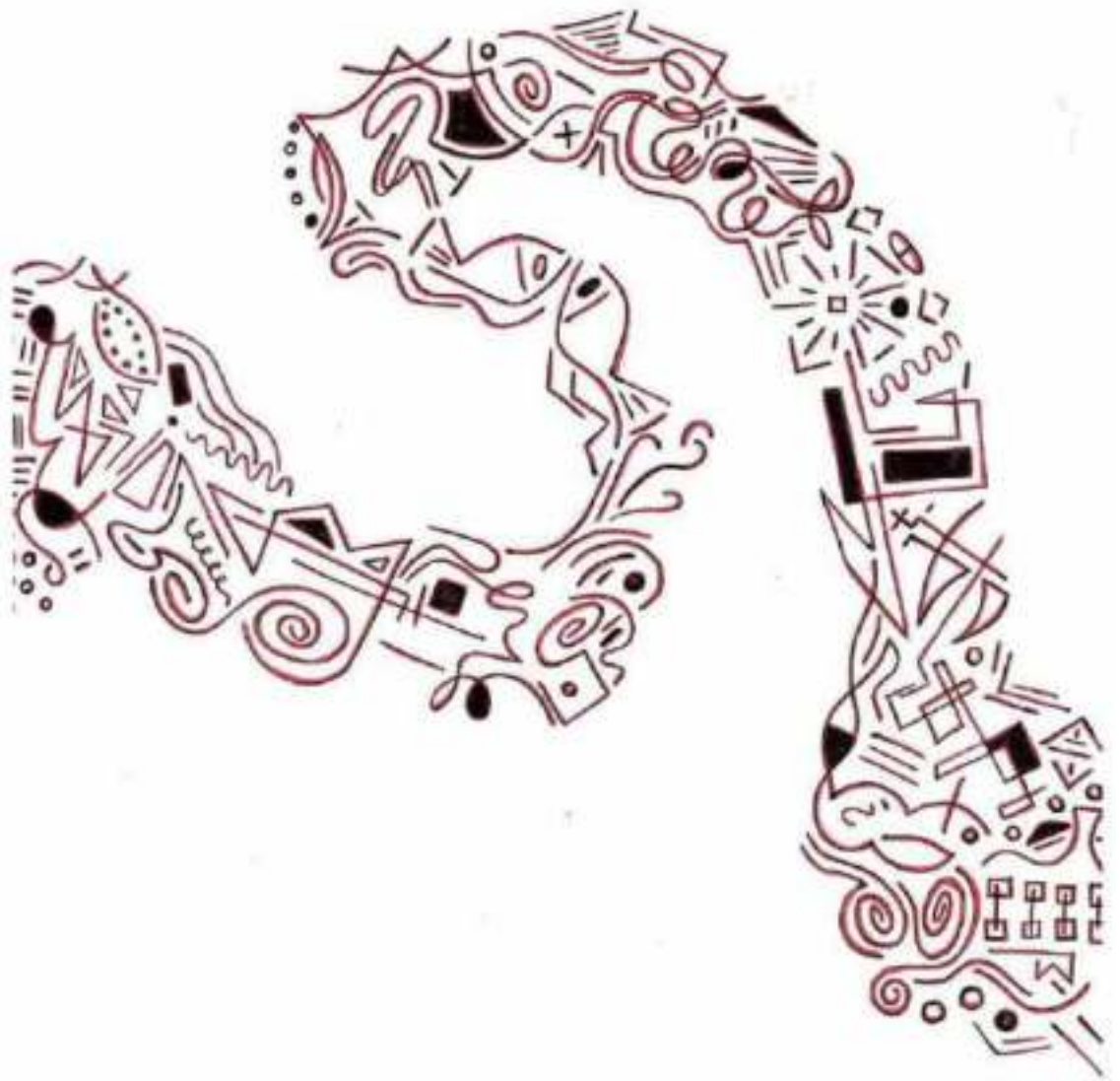
A música contribuiu para que eu conseguisse levar para a cena o meu mundo interior, que, segundo Amaral (1991 apud SANTOS, 2006, p. 114), é o que faz o espetáculo ser criado. A música, ao relacionar-se com as minhas movimentações, trouxe cor para a performance que eu vinha compondo, até então, no silêncio. Da mesma forma que o tanino, aliado à quentura do barro advindo da fogueira, promove a coloração preta da panela de capixaba (DIAS, 2006, p. 74).

Neste percurso, o conteúdo sensível proveniente de minhas pesquisas familiares e não familiares enfim tornaram-se uma performance, que passou a ser mais que meramente um trabalho acadêmico – tornou-se uma vivência pessoal, que me proporcionou a consciência corporal do meu ser e a história do que sou, como é colocado por Santos (2006, p. 89).

Por fim, a união dos processos criativos das disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras e da pesquisa para a monografia resultou numa composição com duração de, em média, 12 minutos, que foi apresentada em quatro espaços diferentes: a arena e o estúdio III do Departamento de Artes e Humanidades (DAH) da UFV, o teatro de Departamento de Economia Doméstica (DED) também da UFV e o Parque Pedra da Cebola, que encontra-se na Mata da Praia, bairro onde os meus pais moram, em Vitória/ ES. Nesse último lugar, não nos lembramos de levar um dos instrumentos, o chocalho, o que teria sido um desfalque, não fosse pelo avião que passou por perto justamente na cena em que utilizaríamos ele, cumprindo o papel de sonorizar a cena final da performance.



Apresentações da Performance "Rosa". Créditos: Esthela Reis e Lucas Moura. Fonte: arquivo pessoal.



Seu é rei do meu destino
É amor de Iemanjá
(kim)

CONSIDERAÇÕES FINAIS -

Resfriamento para Utilização da Panela Preta

Um pouco antes de completar o oitavo mês de gestação, eu parei de apresentar a performance “Rosa” e aquietei-me para, enfim, apenas esperar o momento em que meu filho manifestaria sua vontade de nascer.

No dia 18 de agosto de 2015 ele nasceu, radiante como o sol que já estava em seu nome; e eu nasci como mãe, como nutriz. Uma fase nova e cheia de safios colocou-se diante de mim, que me deixei e ainda deixo viver o puerpério e a maternidade com a mesma plenitude e intensidade com as quais vivi tanto a gestação como o parto.

Após este “resfriamento” do processo, em 2016, retomei os meus estudos e, com o tempo que tive para assimilar a experiência do processo de criação, trouxe para a escrita deste trabalho uma visão mais esclarecida do que vivenciei, o que permitiu que a análise deste percurso acontecesse na medida em que ele fora sendo assimilado.

Para tal análise, foi fundamental o auxílio dos registros feitos em meu diário de bordo, onde escrevi e desenhei as impressões, sensações, sentimentos e ideias que ocorreram durante o processo criativo, especialmente durante os laboratórios, tanto os que realizei sozinha quanto os que participei junto da turma da disciplina DAN261 – Folclore e Danças Brasileiras III.

O diário de bordo foi uma ferramenta que facilitou a construção de conexões entre as diversas experiências e sensações experimentadas durante o processo, por ajudar a memória a guardar as impressões do que foi vivido no decorrer da criação. Além disso, ele me ajudou a perceber as relações entre a teoria que eu vinha estudando e a prática que eu vivenciei. Para mais do momento de análise, ainda durante o processo, o diário contribuiu para que eu conseguisse exercitar a atenção e o foco com relação ao que eu estava desenvolvendo, como é colocado por Dunlop (1998 apud LOBO e NAVAS, 2008, p. 91), pois muito eu poderia ter perdido com a ampliar das informações que me acompanharam no decorrer da criação.

Outra ferramenta para análise da criação artística que utilizei foi a abertura para diálogo com o público ao término das exposições da performance “Rosa”, tanto quando ela ainda estava em processo, como quando ela estava finalizada. Perceber melhor como que os expectadores observavam e sentiam o meu trabalho, ajudou-me a interpretá-lo.

O feminino e o feminismo, dos quais eu me aproximei ao me influenciar pelas experiências decorrentes das minhas pesquisas familiares e não familiares, se manifestavam de maneira muito natural no ambiente da Associação das Paneleiras de Goiabeiras. Ali eu também pude reconhecer aspectos culturais que se manifestavam em meus ambientes e tradições de origem. Isto se revelou ao observar, durante as visitas de campo que fiz na associação, ao aprender sobre o fazer artesanal das panelas pretas, ao perceber e sentir a força na qual aquela tradição se mantém por meio dos corpos e dos movimentos daquelas mulheres.

Em meio aos femininos e feminismos que vinham se tornando em mim, preenchi-me do que, de surpresa, veio oportunizar que eu vivesse o auge da natureza de uma mulher: meu filho, o Aram. Ele passou a habitar meu útero, a nutrir-se e crescer dentro de mim que, do lado de fora, borbulhava da energia criativa que ele impulsionava do ventre para todo meu corpo.

Nesse borbulhar, enquanto o Aram crescia e se desenvolvia dentro de mim, Rosa também foi crescendo e se desenvolvendo a cada centímetro a mais de barriga que crescia e limitava meus movimentos, sugerindo outras possibilidades; a cada volta das tranças que usei em cena; a cada visita à campo, cada laboratório de pesquisa de movimento, de figurino – que são etapas mencionadas por Rodrigues (1997), Santos (2006) e Silva (2010) como presentes nos processos de criação em Dança Brasileira Contemporânea.

Além dessas etapas colocadas pelas autoras, identifico no processo de criação da performance “Rosa” um momento singular, que denomino como secagem para raspagem e retirada dos excessos de barro – os quais consistem nas informações ou matérias primas coletadas. Esse momento ocorreu através de um desprendimento da personagem, e foi fundamental para que a percepção e compreensão dos símbolos que estiveram envolvidos no processo acontecesse, o que abriu espaço para que ainda outras imagens complementassem os sentidos do que estava sendo construído em meu imaginário.

Por este caminho, dissolveu-se a minha resistência em encontrar significados e justificativas para os meus movimentos e, após um semestre nesta etapa de secagem e raspagem dos excessos de matéria prima do meu trabalho, a performance, muito diferente do que eu imaginara no começo do percurso, passou a tratar muito mais das mulheres que fazem parte dos meus laços ancestrais e familiares, as quais foram representadas pela minha personagem e suas múltiplas faces que encontrei durante o processo criativo.

Por inteiro, o processo de criação da performance “Rosa” perdurou três anos não ininterruptos, e para tal, encontrei no conceito da Dança Brasileira Contemporânea (SILVA,

2010, p. 19) o equilíbrio entre a dança contemporânea e a dança brasileira que não desassociavam-se uma da outra em minha criação.

Dancei a Rosa enquanto gestei o Aram, preenchi-me de uma bela poesia que se mesclou à cultura caiçara em meio a qual fui criada, e que, agora, coloco em texto acadêmico, como forma de aproveitar a bonita e transformadora experiência que a gestação, o parto e o puerpério vêm trazendo para mim como artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brigatto, Agda Cristina. **Os Caminhos do artista educador em busca de imagens significativas**. Campinas, SP: [s.n.], 2004.
- DIAS, Carla. **Panela de Barro Preta: A Tradição das Panelleiras de Goiabeiras – Vitória-ES**. Rio de Janeiro: Mauad X: Facitec, 2006.
- Lara, Luciana. **Arqueologia de um Processo Criativo – Um Livro Coreográfico**. Brasília: Anti Sattus Quo Companhia de Dança, 2010.
- Lobo, Lenora e Navas, Cássia. **Arte da Composição: Teatro do Movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.
- Loupe, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- Ostrower, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.
- Pereira, Célio Souza Augusto. **Memorial Família Guiga**. Belo Horizonte: Catitu Publicações, 2009.
- Perota, Celso. **Panelleiras de Goiabeiras**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.
- Pronsato, Laura. **Composição coreográfica: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da improvisação**. Campinas, SP: [s. n.], 2003.
- Rodrigues, Bianca Bazzo. **Crenças e quebrações de um corpo que dança: poéticas na criação cênica**. Rio Grande do Norte, 2013.
- Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino Pesquisador Intérprete: Processo de Formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- Santos, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2ª Edição. – São Paulo: Terceira Imagem, 2006.
- SEBRAE. **Indicação Geográfica: Panelleiras de Goiabeiras – Vitória-ES**. Vitória-ES: Estúdio Zota, 2011.
- Silva, Wagner Gonçalde da. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. 2ª Edição. – São Paulo: Selo Negro, 2005.
- Trindade, Diamantino Fernandes. **Os Orixás na Umbanda e no candomblé**. São Paulo: Madras, 2010.
- Von Simson, Olga Rodrigues de Moraes. **Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento: O Exemplo do Centro de Memória da UNICAMP**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2006.

WEIL, Pierre. **Amar e Ser Amado: A Comunicação no Amor**. 33ª Edição – Petrópolis: Editora Vozes, 2004.