



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE
DOUTORADO EM ARTE CONTEMPORÂNEA

MARLINI DORNELES DE LIMA

ENTRE RAÍZES, CORPOS E FÉ: TRAJETÓRIAS DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA ALTERIDADE

BRASÍLIA-DF
Dezembro de 2016

MARLINI DORNELES DE LIMA

ENTRE RAÍZES, CORPOS E FÉ: TRAJETÓRIAS DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA ALTERIDADE

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Soraia Maria Silva

BRASÍLIA-DF

Dezembro de 2016

Ficha catalográfica elaborada
automaticamente, com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a)

De Dorneles de Lima, Marlini

Entre raízes, corpos e fé: trajetória de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade / Marlini Dorneles de Lima; orientador Soraia Maria Silva. -- Brasília, 2016.

272 p.

1. dança. 2. processo de criação. 3. manifestações expressivas tradicionais. 4. parteiras, raizeiras e benzedeadas do cerrado. I. Maria Silva, Soraia, orient. II. Título.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte

Banca Avaliadora:

Prof. Dr^a. Soraia Maria Silva (UnB/IdA/CEN)
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Renata de Lima Silva (FEFD/UFG)
Avaliadora

Prof^a Dr. João Nildo de Souza Vianna (UnB/CDS)
Avaliador

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB/IdA/CEN)
Avaliador

Prof^a. Dr. Jonas de Lima Sales (UnB/IdA/CEN)
Avaliador

*A meus pais Elizeu Silva de Lima (in memoriam) e Marli Dorneles de Lima
E meu filho Vinicius de Lima Vanin*

AGRADECIMENTOS

Olho para trás

Agradeço

A minha família e meus ancestrais.

Meus pais, Elizeu Silva de Lima (*in memoriam*), que nos deixou no início deste estudo em 2013, mas que deixou também comigo muitos exemplos, de incentivo, amor, confiança e coragem.

Minha mãe Marli Dorneles de Lima, mulher, mãe e avó que me inspirou neste trabalho e que amo tanto, com seu silêncio amoroso e generoso com todos.

Enfim as mulheres da minha vida, minha mãe Marli Dorneles de Lima, minhas irmãs Lisiane, Lisiele, Adriane e Elizandra. Minhas avós, bisavós, tataravós... Mulheres que me complementam pelo afeto, coragem e exemplo de vida.

Olho para frente

Agradeço

Meu filho Vinicius de Lima Vanin, um grande companheiro de vida, me ensina a cada dia a olhar pra frente e ter esperança neste mundo e nas suas possibilidades. Dá-me sempre aquele sorriso iluminado de amor.

Meus sobrinhos Enzo, Lucas e Laís que também chegaram nestes três anos e me ensinam a amar e ter coragem de lutar de alguma maneira por um mundo melhor.

A possibilidade de pensar a arte, criar, construir e transformar. Olhar para todos os lados e multiplicar possibilidades de ser, mesmo quando parece impossível, entrar nas entranhas da existência e descobrir movimentos, formas de vida e de dança, formas de encontro e de sobrevivência. E assim acreditar na educação, na arte e na docência como resistência, persistência e poesia.

Olho ao redor

Agradeço

Aos colegas da Faculdade de Educação Física e Dança, da Universidade Federal de Goiás, em especial aos colegas do Curso de Dança, que me acompanharam e apoiaram nesta trajetória, uns de forma mais intensa, como Renata Lima, Elisa Abrão e Warla Paiva. Agradeço pelas lutas que não pude estar ao lado de vocês nestes momentos tão difíceis que nosso país se encontra.

Ao Núcleo Coletivo 22, colegas e irmãos de arte e de vida, Lorena Fontes, Claudia Barreto, Flavia Honorato, Vinicius Bolivar e Diego Amaral, como também os queridos amigos e integrantes do Núcleo Coletivo 22, de São Paulo. Coletivo que abraçou e se aventurou comigo neste processo de criação do ensaio ritual “Entre raízes, corpos e fé” no videodança “Elas Florescem”, tenho certeza que cada um deixou seu rastro neste estudo e na minha vida.

As mulheres que doaram suas histórias, seus momentos de vida, como minha parceira de cena Claudia Barreto que me acompanhou dois anos. Com seu olhar carinhoso, atento e delicado. Nosso exercício de alteridade e aprendizagem levarei sempre comigo.

Ao Projeto Águas de Menino, salve a capoeira angola, as crianças, mães, pais e parceiros deste projeto. Que nos possibilita a cada encontro vivências de uma educação com ginga, com afeto, com postura crítica, com construção de valores que olham e dão cor, sabor, texturas e sentido para o movimento do corpo, da cultura e da ancestralidade.

A todos os mestres e mestras de capoeira angola que eu conheço e os que não conheci, mas que estão a cada roda de capoeira (re)significando o

corpo, a cultura e a ancestralidade afro-brasileira. Minha dança, minha vida tem muito a agradecer.

Aos irmãos da Caminhada Troca de Saberes, que me possibilitaram caminhar pelo cerrado, trocar experiências de vida e de saberes às vezes invisíveis pela maioria dos homens em suas vidas agitadas e sem sentido, me ensinaram que “Todos Somos Um”, me ensinaram também significar a palavra Gratidão.

A todas as comunidades e povoados que passei na Chapada dos Veadeiros, na comunidade de São Domingos, no município de Cavalcante; Povoado de Moinhos, município de Alto Paraíso- GO; e na Ilha do Bananal, mais especificamente na Aldeia Santa Isabel – TO.

A todas as mulheres do cerrado que cruzaram esta pesquisa no campo vivido, principalmente Dona Ramira, Dona Flor, Dona Sinésia, e as índias Mydjideru, Uanaru e Dorewaru.

A minha orientadora Soraia Maria Silva, pela sua confiança, pelas conversas sobre a vida, nossos rastros de mulher, mãe e artista. Sua trajetória, sorriso e dança foram impulsos criativos para este trabalho.

Aos professores (as) do Programa de Pós-Graduação em Artes- UnB;

A instituição que trabalho Universidade Federal de Goiás, pelo apoio neste período de doutoramento apesar da crise que as instituições de ensino superior estão passando.

Aos professores da Banca Examinadora: João Nildo de Souza Vianna, Jonas de Lima Sales, Jorge das Graças Veloso, Renata de Lima Silva; Simone Silva Reis Mott.

Ao Grupo Dançando com a Diferença, que me acolheu na caminhada final do processo de doutoramento em Funchal- Ilha da Madeira/Portugal.

Agradeço aos amigos e amigas...

Olho para dentro

Agradeço

Aos saberes ancestrais femininos, do ser mulher, do parir, do poder do feminino.

Ao meu querido companheiro de vida Gregor Kux, por acreditar tanto na transformação social pela arte, neste período caminhamos juntos, sonhamos e construímos projetos de arte e de vida. Grata por cada dia que me mostraste a grandiosidade da mãe terra e a simplicidade de viver com o outro em harmonia.

A minha parceria de trabalho e de vida Renata Lima, parceira de uma trajetória intensa que nos fortaleceu ainda mais, crescemos e vivemos juntas a grandeza e as sutilezas das manifestações da cultura popular, com Renata encontrei outras possibilidades de ser, agradeço cada segundo de orientação, de conversa, de direção artística, de capoeira e de sorrisos juntas.

Por fim agradeço a capacidade humana de se transformar durante a trajetória de vida, por isso sou grata a tudo que me aconteceu durante estes quatro anos de estudo. Hoje tudo em mim tem a certeza que valeu apenas e que tenho o potencial de ser outra coisa amanhã.

Olho através

Agradeço, Ao cerrado, aos saberes tradicionais, a arte, a dança, a possibilidade de troca com o encontro.

Olho através do saber do corpo que dança;

Olho através do que não consegue ser visto pelo outro;

Olho através dos olhos do sensível, do outro em mim;

Olho através da possibilidade de me diluir no criar;

Olho através do entrelaçar de raízes que surgem em todas as direções;

Olho através da força invisível que move o ser humano, na sua pequena existência e grandiosa possibilidade de estar sendo com o outro. Desejo que a poética da alteridade guie meu caminhar e minha dança.

DA ETERNA PROCURA

*Só o desejo inquieto, que não passa,
Faz o encanto da coisa desejada...
E terminamos desdenhando a caça
Pela doida aventura da caçada.
Mario Quintana*

RESUMO

Este estudo situa-se no campo da criação e composição em dança e aborda o lugar do corpo e suas infinitas possibilidades de explorar territórios poéticos. O mesmo teve como objetivo investigar elementos/dispositivos presentes na trajetória de um processo de criação em dança, a partir da potência poética presente no fluxo entre a estética do cotidiano e os rituais das mulheres do cerrado, seus saberes e fazeres tradicionais (parteiras, raizeiras e benzedeadas). O referencial teórico utilizado aborda contribuições da etnocologia, antropologia, filosofia e aproximações teóricas com a etnografia pós-colonial, tendo a arte e a dança conduzindo a construção teórica do estudo. Este defende um corpo em processo de criação comprometido com a corporeidade e saberes tradicionais como instâncias de resistência, aproximando-se da discussão sobre descolonização do corpo. A trajetória metodológica buscou matrizes estéticas na pesquisa de campo, ou seja, no campo vivido, alicerçada por noções conceituais já desenvolvidas em estudos realizados no Núcleo Coletivo 22, como corpo limiar e encruzilhada. Isso possibilitou revistar, ampliar e/ou propor outros dispositivos, os quais acionaram, na pesquisa de criação e composição, a relação com o campo vivido, como: (des) enraizamento, lugares/momentos, motivações dançantes, cartografia inventiva e o ensaio ritual. Possibilitou ainda pensar e propor a noção de poetnografia como um acontecimento do corpo que reinventa o campo vivido e se debruça a construir um estado corporal potente para a criação em dança.

Palavras-chave: Dança; Processo de Criação; Saberes e fazeres tradicionais das parteiras, raizeiras e benzedeadas do cerrado.

ABSTRACT

This study goes into the field of creation and composition in dance and addresses the place of the body and its infinite possibilities of exploring poetic territories. Its objective was to investigate the elements / devices present in the trajectory of the process of creation in dance, from the poetic power present in the flow between the aesthetics of daily life and the rituals of the women of the Cerrado, their knowledge and traditional practices (midwives, folk healers and seer-healers). The theoretical framework used addresses the contributions of ethnocology, anthropology, philosophy, and theoretical approaches around postcolonial ethnography, with art and dance leading to the theoretical construction of the study, which defends a body in the process of creation committed to the corporeality and traditional knowledge, as an instance of resistance approaching the discussion of the decolonization of the body. The methodological trajectory sought aesthetic matrices in the field research, that is, in the lived field based on conceptual notions, already developed in studies carried out in the Collective Nucleus 22, as a threshold and a crossroad, making it possible to search, expand and / or propose other devices that triggered in the research of creation and composition the relation with the lived field such as: (de) rooting, places / moments, dancing motivations and inventive cartography. Which has enabled us to think and propose the notion of poethnography as an event of the body that reinvents the lived field and is dedicated to building a powerful body state for the creation in dance.

Keywords: Dance; Creation process; Traditional knowledge and practice

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- Espetáculo <i>Através</i> , Núcleo Coletivo22 (2010)	45
FIGURA 2- Espetáculo <i>Através</i> , Núcleo Coletivo 22 (2010)	46
FIGURA 3- Cena do videodança “Passagem”, Núcleo Coletivo 22-	59
FIGURA 4- Cena do videodança “Passagem”, Núcleo Coletivo 22	60
FIGURA 5- O caminho – Chapada dos Veadeiros.....	102
FIGURA 6 -Casa de D. Ramira / São Domingos-	104
FIGURA 7- D. Flor.....	111
FIGURA 8- D. Flor em um dos seus cursos sobre ervas e raízes.....	117
FIGURA 9- D. Flor no campo colhendo suas ervas para fazer garrafa.....	118
FIGURA 10- Comunidade de Vão das Almas- Município de Cavalcante- Chapada dos Veadeiros-GO.....	123
FIGURA 11- Comunidade de Vão das Almas	129
FIGURA12- Festa de Nossa Senhora de Abadia.....	130
FIGURA 13- Caminhada Troca de Saberes.....	137
FIGURA 14- Ilha do Bananal.....	139
FIGURA 15- Índias Karajá e seus artesanatos.....	142
FIGURA16- Índias Mydjideru e a parteira Dorewaru e Marlini.....	149
FIGURA17- Dorewaru faz e ensina fazer as bonecas ritxòkò	153
FIGURA 18- Artesanatos Karajá.....	154
FIGURA19- Sarau cultural na Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal.....	154
FIGURA20- Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal.....	156
FIGURA 21- Oficina na aldeia Tiuri, Ilha do Bananal.....	158
FIGURA 22- Oficina na Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal.....	159
FIGURA 23- Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal.....	159
FIGURA 24- Oficina na Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal.....	160
FIGURA 25 - Estandarte construído na oficina.....	162
FIGURA 26- Estandarte que ficou na Aldeia Tiuri - Ilha do Bananal.....	163

FIGURA 27- Bonecas de cerâmica Ritxòkò-.....	164.
FIGURA 28- D. Flor no campo encontrando suas ervas.....	175
FIGURA 29- Ensaio-ritual: Entre raízes, corpos e fé.....	176
FIGURA 30- D. Flor no campo encontrando suas ervas.....	176
FIGURA 31- Ensaio-ritual: Entre raízes, corpos e fé	177
FIGURA 32- D. Flor no campo encontrando suas ervas (2016).....	178
FIGURA 33- Índias Mydjideru e a parteira Dorewaru (2014).....	179
FIGURA 34- D. Flor no campo encontrando suas ervas (2016).....	181
FIGURA 35- Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2015)	182
FIGURA.36- Gravação do videodança “Elas Florescem”.....	182
FIGURA 37-Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2015).....	184
FIGURA 38- Gravação do videodança “Elas Florescem”-.....	185
FIGURA 39 - Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2015).....	186
FIGURA 40- Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” - (2015).....	187
FIGURA 41- Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” - Comunidade de Moinhos, Alto Paraíso- GO (2016).....	188
FIGURA 42- Laboratórios- Claudia Barreto.....	192
FIGURA 43- Laboratórios- Claudia Barreto e Marlini Lima.....	193
FIGURA 44- Ensaio-Ritual “Entre raízes, corpos e fé” (2015).....	196
FIGURA 45- Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2015).....	210
FIGURA 46- Cena da “Velha”, no videodança “Passagem” (2012).....	218
FIGURA 47- Videodança “Passagem”(2013).....	220
FIGURA 48- Apresentação: “Daquilo que sou feita”,.....	222
FIGURA 49- Apresentação: “Daquilo que sou feita”,	223.
FIGURA 50- Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2016).....	225
FIGURA 51- Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2015).....	226
FIGURA 52 - Evento: Balacubaco/Ensaio-ritual “Entre raízes, corpos e fé”	228
FIGURA 53 - Evento: Balacubaco– Ensaio-ritual “Entre raízes, corpos e fé.....	229
FIGURA 54 - Oficina com as mulheres-Escola Vila Verde (2016).....	231

FIGURA 55 - Oficina com as crianças- Escola Vila Verde (2016).....	231
FIGURA 56 - Gravação do videodança “Elas Florescem”- Povoado de Moinhos- Alto Paraíso –GO (2016).....	243

SUMÁRIO

RESUMO	11
ABSTRACT	12
LISTA DE FIGURAS	13
INTRODUÇÃO: Rastros de mim, trajetórias de nós:	18
CAPÍTULO I. UMA VELHA, VELHA MINHA, OUTRAS TANTAS ME HABITARAM: MÚLTIPLOS CONTORNOS DO EXISTIR	36
1.1. Trajetória perene: Núcleo Coletivo 22.....	39
1.2 Um lugar possível no processo de criação em dança: Fendas que se abrem entre o cotidiano e a encruzilhada.....	63
1.3. Outras trajetórias.....	71
CAPÍTULO II. DE DENTRO E DE FORA DO CERRADO: FLORESCEM PARTEIRAS, RAIZEIRAS E BENZEDEIRA	85
2.1. De onde se olha para o cerrado?.....	85
2.2 Florescem parteiras, raizeiras, benzedeadas: saberes e fazeres tradicionais.....	93
2.3. Caminhada Troca de Saberes: trajetos percorridos e histórias vividas.....	102
2.3.1. Dona Ramira.....	104
2.3.2. Dona Flor.....	111
2.3.2.1 Primeiras pistas em busca de uma poética da alteridade.....	119
2.3.3. Dona Sinésia.....	123
2.3.4. Caminhada Troca de Saberes: Ilha do Bananal.....	137

2. 3. 4. 1. Aldeia Santa Isabel do Morro: o encontro com índias Karajá...	140
2. 3. 4. 2. Instantes de alinhamento poético.....	154
2. 3. 4. 3. Oficina: Corpos, afetos e memórias	157
CAPÍTULO III. ENTRE RAÍZES, CORPOS E FÉ: POETNOGRAFIAS DANÇADAS.....	166
3.1 Travessias: do campo vivido às poetnografias dançadas	167
3.1.2. Um olhar para a travessia.....	167
3.2. Laboratórios: entre hortelãs e in-tensidades.....	191
3.2.1. Capoeira Angola como preparação corporal.....	212
3.3 Proposições poéticas.....	216
3.4. Entre raízes, corpos e fé.....	232
3.4.1 O ensaio-ritual: a preparação.....	232
3.4. 2 Os objetos cênicos.....	233
3.4. 3 O ensaio-ritual.....	234
3.4.4. A volta ao campo vivido: Elas florescem.....	243
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	249
REFERÊNCIAS.....	261
ANEXO - DVD- Elas Florescem.....	272



*Benção minha mãe...
minha vó, minha bisavó...
minha tataravó.
Benção minhas ancestrais! (Marlini Lima)*

INTRODUÇÃO

RASTROS DE MIM, TRAJETÓRIAS DE NÓS...

Com a benção das anciãs, os quais utilizam este gesto de fé para abençoar e abrir nossos caminhos, parto de uma breve introdução sobre meus rastros para que, no caminho deste escrito, seja possível compreender as trajetórias de nós, tendo como fio condutor o processo de pesquisa acadêmica e a criação artística. Posteriormente, apresento então um estudo de composição para cena da dança cujo desafio artístico foi poetizar a existência e o ser feminino, mais especificamente as parteiras, raizeiras e benzedeadas do cerrado.

Os rastros da minha história, do meu caminho artístico, profissional e pessoal, foram marcados pela dança, a qual me permitiu percorrer trajetórias atravessadas por inúmeras experiências dançantes, que vão da formação em balé clássico, no método Vaganova, no Rio do Sul - RS, à docência universitária no Curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como também a participação no Núcleo Coletivo 22. Entre outros momentos, estes constituíram minha corporeidade que é sensível às questões do mundo, das possibilidades de formação estética, conduzindo minha práxis artística.

Minhas itinerâncias percorreram muitas trajetórias, aventuras, desventuras, estradas múltiplas, marcadas por pegadas invisíveis e rastros mutantes, deixadas no corpo que dança que vive e (re) significa a práxis artística a cada instante, a cada encontro. Assim, o artista, quando se propõe

adentrar em novas criações, está se desafiando a traçar uma cartografia de si e de sua corporeidade dançante.

Sendo assim, parto do princípio de que a vida habita e faz sentido em um lugar quando lhe damos significado. Morar atualmente no cerrado traz o desafio de experiênciá-lo de conhecê-lo, investigá-lo através dos corpos e suas corporeidades cor de terra, entendendo o corpo como um lugar de expressão social e individual (STRATHERN *apud* HARTMANN, 2011).

O cerrado marca uma nova fase da minha vida, de muitas interrogações e questionamentos, sensibilidades que afloram pelos sabores, cores, rios, cachoeiras e, principalmente, corpos. Corpos que são marcados por um território de ipês, buritis, jatobás e pequis, por cores de um pôr do sol singular, um céu azul, as águas e rochas das cachoeiras, numa composição da natureza que resguarda uma inestimável biodiversidade, revelando uma potência como matrizes estéticas¹ que atravessam os corpos, os movimentos e produzem cultura.

Além da inquietação como artista-pesquisadora em conhecer uma região do Brasil (Centro-Oeste), busco, a partir dos saberes e fazeres tradicionais de mulheres, rastros e ruídos corporais, que, em muitos momentos, são silenciados, mas que trazem na fé, nos rituais e nos conhecimentos tradicionais uma profunda inter-relação de natureza e cultura. Observei também a possibilidade de propor um diálogo entre a cultura indígena e afro-brasileira, proclamando o reconhecimento da diversidade, das formas de conhecer e do princípio da alteridade na trajetória da pesquisa e na produção cênica.

O universo feminino também presente neste estudo surge a partir das mulheres da minha vida, minha mãe, minhas irmãs, minhas avós e bisavós, mulheres que vêm de uma família, que, semelhantes à natureza, fizeram composições vitais para sobreviverem e florescerem. Minha bisavó era

¹ Neste estudo, será adotada a noção de matriz estética a partir da proposição de Armino Bião, que trata de matrizes do campo estético, da sensorialidade, a qual só é válida como objeto de pesquisa, considerando-se a reconstrução constante e dinâmica da tradição (BIÃO, 2011).

descendente de índios, benzedeira que manipulava brasa e fogo com fé. Minhas lembranças e ruídos sentidos no corpo traduzem outro ponto importante desta investigação: Um corpo de mulher que tem sua(s) história (s) deixando rastros e ruídos no seu cotidiano.

E porque rastros e ruídos? A história hegemônica masculina deixou significativos rastros, podendo ser traduzidos como marcas simbólicas nos corpos das mulheres que, muitas vezes, saem das margens da história e acabam sendo reconhecidos pela mesma. Porém, o fato é que a mulher, de uma maneira ou de outra, vive de forma intensa e significativa, inscrevendo sua história no corpo, que planta, benze, pare e dança.

Observa-se, nesse contexto, uma perspectiva importante, ou seja, um movimento das margens para o centro, referente à marginalização histórica dos corpos femininos, negros, pobres, índios, quilombolas, assim como os saberes e fazeres construídos ao longo da trajetória desses corpos.

Os ruídos aqui lembrados vão ao encontro da proposição de Victor Turner, que aborda conceitualmente o interesse no estudo da antropologia da performance, os ruídos que partem de um corpo social, de uma experiência com sede de viver e significar o mundo. Ele enfatiza sua esperança nos ruídos.

Boaventura de Sousa Santos, quando destaca a invisibilidade dos conhecimentos do sul, levanta uma série de questões que destaca a urgência de se pensar a crise da epistemologia, fundamentando assim o projeto de uma epistemologia do sul. Com isso, destaca a urgência de dar visibilidade e vigor aos atores históricos do sul global, “sujeitos coletivos de outras formas de saberes de conhecimento que, a partir do cânone epistemológico ocidental, foram ignorados, silenciados, marginalizados, desqualificados ou simplesmente eliminados” (NUNES, 2008, p. 62). Nesse sentido, podemos aproximar esses pressupostos da reflexão a respeito dos conhecimentos e saberes tradicionais, como o partejar, o benzer e o curar.

Para Nunes (2008), a posição de Boaventura de Sousa Santos propõe que as operações de validação dos saberes decorram da consideração situada

da relação entre estes, configurando uma “ecologia dos saberes”, não concebendo os conhecimentos como abstratos, mas como práticas de conhecimento, que são inteligíveis por via de uma epistemologia das consequências. No caso dos saberes tradicionais, tal perspectiva aponta para saberes que sobrevivem ao âmbito de um “pragmatismo epistemológico”, definição também defendida por esse autor

Portanto, percorro um trajeto na contramão da naturalização das relações capitalistas e imperialistas, no qual “outros” saberes, para além da ciência e da técnica, são excluídos, invisibilizados e/ou marginalizados, pois entendo que esta postura seja uma posição ética e estética enquanto artista e pesquisadora.

Como este estudo propõe refletir também sobre os discursos que operam as epistemologias do corpo na dança, busco apontar possíveis caminhos para uma descolonização do corpo na dança, compreendendo que o corpo seja um tema e um lugar de discursos. Acredito que muitas são as possibilidades de resistência potencializadas nesta escolha, porém, é necessário percorrer trajetórias, escolhas epistemológicas que permitam tal posicionamento. Nessa direção, vale destacar a Dança Brasileira Contemporânea, proposta por Renata de Lima Silva, que conduz os trabalhos do Núcleo Coletivo 22. Segundo a autora:

[...] encaro a tarefa de pensar a dança brasileira contemporânea², entre outras coisas, como um exercício de legitimar os saberes da encruzilhada na produção de conhecimento acadêmico, na tensa ação de pressionar a entrada para o campo do conhecimento científico de formas de saber e conhecer produzidas em um universo sociopolítico-cultural que tem sua história enraizada em um contexto de violência, opressão e resistência (SILVA, 2012, p. 164).

Acompanhando tal perspectiva, observamos na dança uma imensa variedade de abordagens e métodos de criação que não se contentam apenas com um sistema de “passos” preestabelecidos, mas que procuram investigar e experimentar outras possibilidades de produzir poéticas em dança, das quais se desdobram técnicas, estilos e tendências.

Nesse sentido, Silva (2012) pontua que, na dança contemporânea, composições podem ser elaboradas a partir do acaso, de improvisações, de tarefas cotidianas, de brincadeiras de criança, de qualquer ação física, a partir de outras danças, de rituais, do jogo dramático, da literatura, das artes visuais, de comportamentos e emoções. Enfim, a dança contemporânea apresenta um universo totalmente permissivo, no qual diferentes técnicas e temáticas podem ser abordadas, muito embora dele também surjam tendências.

Já Tércio (2005) acrescenta, nesta discussão, outra questão que se coloca na contemporaneidade, como a diluição das fronteiras que configuram as disciplinas artísticas, o que provoca deslocamentos nos procedimentos e utensílios nos processos de criação, surgindo novas disciplinas e novos cruzamentos. Esse contexto provoca também uma nova postura dos criadores contemporâneos ao lidar com o corpo. Para esse autor, o investimento no corpo em processo de criação tem proporcionado a exploração dos territórios interdisciplinares e de novas zonas de transdisciplinaridade.

A questão que se pode colocar – e que se coloca de forma aguda na dança contemporânea – é a de descortinar a natureza do movimento do corpo que dança. Ou seja, restringindo-nos à dança teatral, a pergunta a fazer é esta: em que é que o movimento do corpo do bailarino traz por assim dizer à ribalta todos os movimentos possíveis de todos os corpos possíveis, mantendo a sua singularidade? (TÉRCIO, 2005, p. 4).

Na esteira desse questionamento, que apresenta elementos importantes para nortear este estudo, aponta-se a questão da criação em arte na

contemporaneidade no que diz respeito ao lugar do corpo em movimento e suas infinitas possibilidades de fundar territórios ainda não investigados no campo da criação em dança. Isso contribui para a justificativa do presente estudo, que tem como desafio inaugurar poéticas para a cena da dança na contemporaneidade, pautadas em matrizes estéticas presentes nos saberes e fazeres tradicionais das mulheres do cerrado, dialogando com as reflexões acerca do processo criativo em dança e tendo como um dos eixos a discussão do lugar do corpo em movimento neste processo.

Compactuo com os estudos que descrevem novas trajetórias para construção de poéticas, que se apoiam no princípio de que a noção de “vocabulário” ou padrão de movimento não é mais o começo de todos os processos de criação. Conforme Greiner (2005), o vocabulário pode emergir, ou não, durante o processo de criação, mesmo sem estar já formulado no começo da pesquisa. Tal ponto de vista abre fendas que permitem e potencializam pesquisas de criação e composição em dança, as quais possibilitam inaugurar poéticas singulares.

Assim, vale destacar a importância de pesquisas que se situam entre o diálogo acadêmico em arte e dança e a prática artística, nas quais o pesquisador-artista tem a possibilidade de compreender este trânsito, questionar suas resistências e limitações, como também pontuar sua potencialidade no sentido de construir um conhecimento em dança e em processo de criação.

Garcia (2011) aborda a relação entre a atividade de pesquisa no processo de criação e suas possíveis relações com a ciência e a filosofia.

De fato, a pesquisa em artes, no campo do processo criativo, se caracteriza pela inexistência de um objeto pronto a ser examinado. A construção do objeto de investigação precisa ser, portanto, elemento integrante da metodologia de

pesquisa. Em um processo de criação em artes investigar e construir são binômios inseparáveis (GARCIA, 2011, p. 48-49).

É importante considerar que, na pesquisa em arte, o pesquisador-artista tem como desafio, no caminhar do processo de criação, construir tanto o objeto quanto sua interpretação, concepção esta defendida por Garcia (2011). Nesse caminhar, experiências muito singulares são desveladas, problematizadas, potencializadas.

Dessa forma, este estudo apresenta como questão de pesquisa: Como e quais elementos podem estar presentes na trajetória de um processo de criação em dança, pautado na busca por uma poética da alteridade, a partir da estética do cotidiano e dos códigos inscritos no ritual das mulheres do cerrado, as parteiras, raizeiras e benzedeadas e seus saberes e fazeres tradicionais?

Traduzindo não de forma linear, tampouco literal, o complexo mundo de relações que formam uma teia de significados, (re) conheço o potencial expressivo de um corpo que habita este lugar, esta cultura, esta fé. É, pois, um lugar que combina com resistência, com a adversidade, com a tradição e com múltiplos diálogos e paradoxos, como a seca e as chuvas, as frutas e as plantas, a cura e a morte, o sagrado e o profano, a abundância e a pobreza, com deslocamentos constantes. Neste estudo, a pesquisa de campo de onde emergem as mulheres do cerrado foi realizada nas comunidades da Chapada dos Veadeiros, no estado de Goiás, e na Ilha do Bananal, na Aldeia Santa Isabel, estado do Tocantins.

No horizonte dessa questão de pesquisa, encontram-se muitos corpos femininos que podem ser reconhecidos neste trabalho, como os das mulheres do cerrado, as benzedeadas, raizeiras e parteiras. Nesse sentido, surgem ainda questões importantes na tentativa de fugir de uma abordagem “universal generalizante”, conforme nos lembra Foucault (2002), questões como: Quais as relações de poder estão implicadas nesses corpos? O que esses corpos têm

de singular? Do encontro com a natureza o que ressoa e dilata em sua existência, em sua corporeidade de mulher? Cerrado, que lugar é esse? Qual a relação desses corpos com os elementos das manifestações culturais tradicionais que essas mulheres exercem?

Impulsionada por essas inquietações e leituras, fui instigada a realizar uma investigação na área dos processos de criação e composição em arte, por acreditar que, no cerne desta experiência, se abrissem fendas que permitissem ler e compreender o mundo com o fazer, com a *poiesis*, conduzida pela práxis artística.

Entre algumas provocações que deram contornos à pesquisa, pensei em como a mesma poderia abordar os saberes e fazeres tradicionais que estivessem presentes nas discussões dentro do bojo das culturas populares, sem um olhar exotizador, refutando a tendência de dualidades e polaridades, seja entre a compreensão de cultura popular e cultura erudita, ou na concepção de tradição e modernidade. O desafio que se apresentou foi justamente de não romantizar, nem naturalizar, mas sim compreender os saberes e fazeres tradicionais como uma arena de conflitos e ideologias, de construções dinâmicas e coletivas e como acontecimentos do campo do visível e do invisível, sobretudo na ordem do sensível, dos múltiplos contornos do existir.

Desse modo, buscou-se pensar na contribuição de algumas noções da etnocologia para se compreender os saberes e fazeres tradicionais das parteiras, raizeiras e benzedeadoras. Isso nos auxiliou a não transformar o estudo em um inventário exótico e ainda nos atentou a não nos apresentar como protetores ou laudatórios de uma prática, como nos alertam Jean-Marie Pradier e Armindo Bião em seus estudos. Isso porque não se trata de uma tentativa de resgatar uma prática cultural tradicional e sim compreender as matrizes estéticas presentes nesses saberes e fazeres, que são, primordialmente, experiências sensoriais vividas corporalmente por essas mulheres no cerrado.

Em outras palavras, o desafio se deu na possibilidade de dialogar com os atravessamentos e fluxos constantes entre modernização e tradição.

Outras discussões também se apresentaram no sentido de orientar as reflexões deste estudo, como os estudos da filosofia, antropologia e sociologia, respectivamente, nas questões sobre o corpo, o lugar do corpo na pesquisa de campo e no processo de criação, assim como as práticas do cotidiano e suas interseções com os rituais, o que proclama este estudo numa perspectiva transdisciplinar.

Destarte, o objeto da pesquisa de campo, digo do campo vivido, situou-se no universo que envolve as práticas de sobrevivência, que, segundo Veloso (2007), podem estar ligadas à sagração, às formas que as pessoas encontram de adorar e agradecer as ações atribuídas às várias divindades, ou então aos saberes para o “estar juntos”.

Essas práticas têm uma característica comum: a de unir o simbólico à carne dos indivíduos, numa associação íntima entre os corpos e o espírito que lhes confere uma dimensão espetacular. Por espetacular entende-se uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou enriquece essas atividades ou ainda lhes dá sentido (PRADIER *apud* AMOROSO, 2010, p.2).

No cerne dessa reflexão, podemos considerar o partejar, a benzeção e as rezas como comportamentos espetaculares que abrem encruzilhadas nas práticas cotidianas dessas mulheres, e que, conforme o olhar do pesquisador, um olhar de estranhamento as tornariam então extracotidianas.

A busca pela compreensão deste objeto transitou também pela disposição de lançar diferentes texturas do olhar e ser olhado, do olhar com as mãos, ou seja, de uma corporeidade viva, do ser-sendo com o outro (ARAÚJO, 2008), a partir dos cheiros das ervas, dos pequenos gestos. Isso provocou necessariamente um deslocamento para uma proposição investigativa e artística. Tais provocações afetaram, de forma direta, a minha postura de

pesquisadora, que propôs olhar e estudar questões do corpo e de saberes tradicionais.

Assim se compreende ser fundamental que o pesquisador lance para si mesmo algumas questões para não correr o risco de assumir, de forma equivocada, uma visão romântica ou melancólica, discussão que já vem sendo desenvolvida neste escrito: Quando decido pesquisar manifestações expressivas tradicionais dentro da academia, quais resistências posso instaurar? Eu, como pesquisadora, quero resistir a quê? A quem interessa e como nos interessa? Quando eu olho para o objeto, o que ele me diz? E o que ele diz de mim? Ressalta-se que essas questões foram decisivas para a formulação e orientação dos caminhos metodológicos que foram adotados na investigação. No decorrer deste estudo, procurou-se apontar algumas reflexões com o intuito de responder e/ou ampliar tais questionamentos.

Este estudo buscou olhar para os códigos e matrizes estéticas que traduzidas a partir dos rituais do parto, da benzeção e da raizeira, das afetações do sensível, das subjetividades dessas mulheres e da minha também. Nesse sentido, para falar sobre a estética do cotidiano presente neste contexto, foi necessário considerar as forças hegemônicas que atravessam esses saberes, como, por exemplo, a biomedicina, a indústria farmacêutica e as questões de religiosidade, que, de alguma maneira, interferem nesses rituais e na existência feminina.

Nessa perspectiva, a efemeridade dos sentidos e a intensidade das percepções situam a pesquisadora entre as rugosidades das memórias e a corporeidade vivida dessas mulheres, impulsionando para uma postura de desvelamento na pesquisa no campo da arte e nos processos de criação.

Compactuo com a postura de pesquisadora-artista que parte do princípio de se deslocalizar para se organizar novamente em outros lugares, evitando lugares confortáveis e impregnados por nossas vivências formadoras, colocando-se ainda em lugares instáveis, lugares que nos provoquem

turbulências internas, estranhamentos³ com uma instabilidade interior que provoca momentos criativos, subversões no ato de criar. Becker (2012) aproxima o conceito de estranhamento do campo da arte e da criação e artes visuais. Então, a autora afirma que o estranhamento em arte tem como potencial explorar as identidades plurais, o que, numa abordagem crítica, seria “[...] apresentar as relações humanas às próprias relações humanas, isto é, trazer à tona questionamentos significativos para a vida em sociedade e para o crescimento individual subjetivo e objetivo de todos nós”.

É, pois, um processo que fomentaria a apreensão da heterogeneidade dos elementos do campo de pesquisa, trazendo à tona questionamentos significativos para a vida em sociedade. Sendo assim, são pontos de vista que se tornaram relevantes para este estudo pensar que uma atitude de estranhamento tem como potencial ampliar nossas perspectivas, criando novas relações de significado e de sentido (BECKER, 2012).

Neste estudo em específico, o olhar da artista-pesquisadora para os saberes tradicionais está sendo norteado também pelo princípio do “saber sensível”, isto é, por questões de ordem estética, sejam elas técnicas, poéticas, ou políticas. É este olhar que se volta para o cerrado brasileiro em busca de motivos para fazer o corpo dançar, a partir de experimentos de novas formas de exploração do sensível.

O que norteia esta postura é o sentido da arte em afetar o outro, afetar a coletividade. Conforme Stigler (2007, p. 59): “O que quero dizer é que a arte, ou aquilo que se usou para designar uma época da experiência do sensível, só tem sentido na medida em que isso afeta a coletividade, e isso *apriori* em totalidade”.

³ O entendimento de estranhamento, neste estudo, foi abordado a partir de duas dimensões. A primeira buscou diferenciar-se do olhar exotizador instalado e proposto pelo olhar colonizador frente ao objeto de estudo, uma vez que, de acordo com Becker (2012, p. 94), “A busca pelo estranhamento é entendida, muitas vezes, no campo das Ciências Sociais, como um método de saída do etnocentrismo e da alienação que rodeia o pesquisador”. A segunda dimensão é propor pensar o estranhamento como uma atitude antropológica frente ao objeto, com o pressuposto de que não se trata de um estranhamento do outro somente, mas também de si. Para Cunha e Röwer (2014), o mesmo exige uma revisão e reordenação de si. Reflexões que se aproximam do pensamento de Morin (2003), quando o mesmo afirma que a compreensão do outro exige a compreensão de si.

Considero também que, a partir das adversidades do cotidiano, é que o corpo organiza sua corporeidade e efetiva as ações do cotidiano, da realidade vivida. Assim, nessa relação porosa entre corpo e espaço se define corporeidade, aqui entendida na perspectiva de Le Breton (2007, p. 7), “como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários”.

No exercício de compreender a corporeidade dessas mulheres, lancei o olhar para os dissensos expressos nos discursos, sejam eles corporais ou orais, permitindo reconfigurar o sensível e também valorizar, de forma crítica, a sua relação com as culturas e com as noções de tradição adotadas nesta pesquisa.

Assim, outras provocações surgiram neste estudo: Mulher raiz no cerrado, quem são essas mulheres (parteiras, benzedadeiras e raizeiras)? O que diferencia essas mulheres? Como elas se empoderaram desses saberes tradicionais? Que deslocamentos e estranhamentos me provocaram estes questionamentos? O que me afeta diante desses rituais, saberes e mulheres? Essas provocações, juntamente com os outros questionamentos já apresentados, contribuíram para a trajetória do processo de pesquisa de campo, norteando as reflexões que serão apresentadas no decorrer deste estudo.

Tais reflexões abriram fendas para se discutir e problematizar alternativas de trajetórias nos processos de criação e de composição, ampliando a discussão não apenas a partir de cânones de estilos e técnicas de dança. Isso se tornou propício para aproximar tais discussões com a noção de epistemologias do sul, de Boaventura de Souza Santos, com o intuito de se

pensar em princípios epistemológicos que orientem os temas abordados neste escrito, como corpo e saberes tradicionais das mulheres do cerrado e processo de criação. Essas discussões ganharam fôlego com outras aproximações teóricas, como as que giram em torno da etnografia pós-colonial que situa o campo de pesquisa deste estudo, ou seja, os saberes tradicionais das mulheres do cerrado, como uma voz subalterna, uma voz de um nativo que nas circunstâncias de uma pesquisa etnográfica autoritária pauta-se na centralidade do olhar do pesquisador.

Nesse desafio de superar essa postura, destaca-se o deslocamento de posicionalidade, do lócus de enunciação, aspecto destacado por Stuart Hall (1996). Já para Homi Bhabha, como os subalternos, ou seja, os sujeitos coloniais, são submetidos à autoridade cultural, destaca-se a importância de considerar o processo de hibridização da cultura.

Diante dessa possibilidade de pensar os saberes das parteiras, benzedadeiras e raizeiras do cerrado, onde as mesmas desempenham papéis importantes em determinadas comunidades, papéis de empoderamento. E, nesse sentido, perceber essas mulheres foi também compreender seus contextos, abrangendo aspectos históricos, sociológicos e antropológicos, aliados à experiência estética.

Assim, objetivo deste estudo é investigar elementos/dispositivos presentes na trajetória de um processo de criação em dança, a partir da potência poética presente no fluxo entre a estética do cotidiano e os rituais das mulheres do cerrado, seus saberes e fazeres tradicionais (parteiras, raizeiras e benzedadeiras do cerrado).

A imersão no ato criador, que procura pensar uma poética da alteridade pautada na investigação de matrizes estéticas oriundas das manifestações das culturas tradicionais, situa este estudo de criação e reflexão de busca por trajetórias que imbricam estados corporais diferenciados, que se encontram nas rugosidades da minha corporeidade.

Assim esta tese se desenha a partir de quatro capítulos:

I- Uma velha, velha minha, outras tantas me habitaram: um olhar para os múltiplos contornos do existir

A questão que orienta este capítulo, *Eu e meus contextos*, levou-me a escrever sobre os rastros e ruídos de minha trajetória no processo de formação em dança, como mulher, artista e docente. Destaco alguns momentos desta caminhada e sua contribuição para o que compreendo como mundo vivido, que vem constituindo minha corporeidade dançante. Entre estes apresento minha inserção como artista e pesquisadora no Núcleo Coletivo 22.

Apresento a trajetória do Núcleo Coletivo 22, companhia que meu estudo se vincula e que estabelece uma relação direta com a proposta metodológica de preparação e criação desenvolvida pelo Núcleo. Desse modo, tem-se como desafio encontrar elementos perenes nas obras e nos processos de criação do mesmo, assim como nos estudos acadêmicos que partem deste Coletivo, como a tese de doutorado de Renata de Lima Silva (2010), diretora e fundadora do Núcleo Coletivo22.

Caminhando em busca do diálogo com a criação, escrevo sobre fendas que se abriam no trânsito entre as práticas cotidianas e os rituais encontrados especificamente no campo vivido, denominadas de encruzilhadas, conceito também apresentado e explorado no decorrer desta tese.

Nesta encruzilhada visualizada no entre-lugar, no fluxo entre o cotidiano e os rituais, exploro conceitualmente a estética do cotidiano e seu potencial para encontrar as matrizes estéticas, compreendendo o ritual como um lugar de encruzilhada. Essas reflexões e esses entendimentos são propostos por Silva (2010), assim como a noção de corpo limiar. Aproximo também de outros autores que se debruçam em pensar e investigar sobre estados corporais para a cena.

Seguindo este percurso, reflito a respeito do encontro do artista-pesquisador com o objeto de pesquisa, ciente de que o campo da arte é um

campo próprio, assumindo a produção artística como um lócus de produção de conhecimento. Para isso, foi necessário assumir algumas escolhas e, neste sentido, apresento um referencial teórico próprio que defende a necessidade de ter uma postura política, ética e estética frente ao ato de pesquisar em arte, à luz de um processo de descolonização dos saberes do e no corpo na formação e criação em dança

II -De dentro e de fora do cerrado: florescem parteiras, raizeiras e benzedeadas do cerrado

Este capítulo é guiado pelo mote do *diálogo com os fazedores*, ou seja, começo apresentando aspectos que acredito serem importantes para pensar o cerrado, seus sentidos e significados a partir dos corpos e seus saberes e fazeres que o habitam e o significam, em específico as parteiras, raizeiras e benzedeadas do cerrado. Apresento poemas e autores que abordam o cerrado como uma cultura singular, que estabelece uma relação de interdependência com diversos subsistemas e biomas do continente, mas que também compreendem esta diversidade como uma potência para se ampliar as noções de espaço e de sujeito, horizonte de uma corporeidade constituída nas interconexões entre cultura e natureza.

Logo após proponho uma reflexão sobre a definição adotada neste estudo acerca dos saberes e fazeres tradicionais, motivada pelo intuito de ampliar as noções que definem o cerrado como um sistema de crenças e práticas sociais de grupos culturais diferentes. Para tanto, abordam-se também as noções de ritual, liminaridade e *communitas*, tendo como principal autor Victor Turner, sem deixar de tensionar a necessidade de considerar o processo dinâmico das práticas tradicionais como um processo de constante re-traditionalização.

Para finalizar, descrevo a caminhada “Troca dos Saberes”, que me possibilitou adentrar pelo campo vivido deste estudo, e assim percorrer, ou seja, caminhar pelo cerrado, conhecendo e vivendo com essas mulheres suas histórias de vida, suas curas, seus partos e benzedeadas. Assim, teço um diálogo

entre as narrativas de Dona Ramira, Dona Flor, Dona Sinésia, e as índias Mydjideru, Uanaru e Dorewaru, com minhas vivências no campo e outros estudos que abordam temáticas que, de alguma forma, atravessam este contexto de estudo. Busco “lugares vivos”, busco por saberes e fazeres da margem, que potencialmente possam ser traduzidos a partir de matrizes estéticas e por poetnografias dançadas, conceito que será apresentado e desenvolvido ao longo deste estudo.

III - Entre raízes, corpos e fé: poetnografias dançadas

O derradeiro capítulo teve como desafio apresentar as itinerâncias percorridas no processo de criação deste estudo, tendo como impulso para a escrita o *diálogo com a obra e sua trajetória*.

Início então o capítulo com uma reflexão que provoca pensar sobre o (des) enraizamento do corpo como um dispositivo, uma postura não só conceitual, mas de constituição e preparação deste para a cena. A reflexão também aponta um corpo comprometido com corporeidade e saberes locais, como instância de resistência, aproximando da discussão sobre descolonização do corpo, a partir do pensamento das Epistemologias do Sul, de Boaventura.

Entre as considerações tecidas, busquei teóricos que reivindicam uma micropolítica do corpo que dê visibilidade a aspectos sensoriais e à sensibilidade do corpo vivido. E, na esteira desta postura, apresento e discuto alguns conceitos, como corpo em estado de dis-posição e estado poético, de Araújo (2008). Assim, cheguei ao entendimento defendido nesta tese de estado corporal da velha/árvore, desenvolvido a partir do diálogo do campo vivido com a prática da instalação corporal.

Na sequência, apresento as ideias e perspectivas teóricas que alicerçaram a construção da noção de poetnografia, mais uma vez articulando a trajetória dos estudos e elementos perenes desenvolvidos por Renata de

Lima Silva, no Núcleo Coletivo 22, com novas referências teóricas advindas da singularidade e especificidades deste estudo.

Passo ainda por uma descrição dançada e poetizada dos laboratórios de investigação corporal e preparação corporal como a vivência na capoeira angola, momentos em que surgiram experimentos intensos e com ginga e cheiro de hortelã. A intenção deste momento de escrita foi de construir e refletir sobre os elementos e dispositivos que constituíram este processo de criação, que buscou, no exercício da alteridade e da construção ética e estética com o campo vivido, as poenografias dançadas.

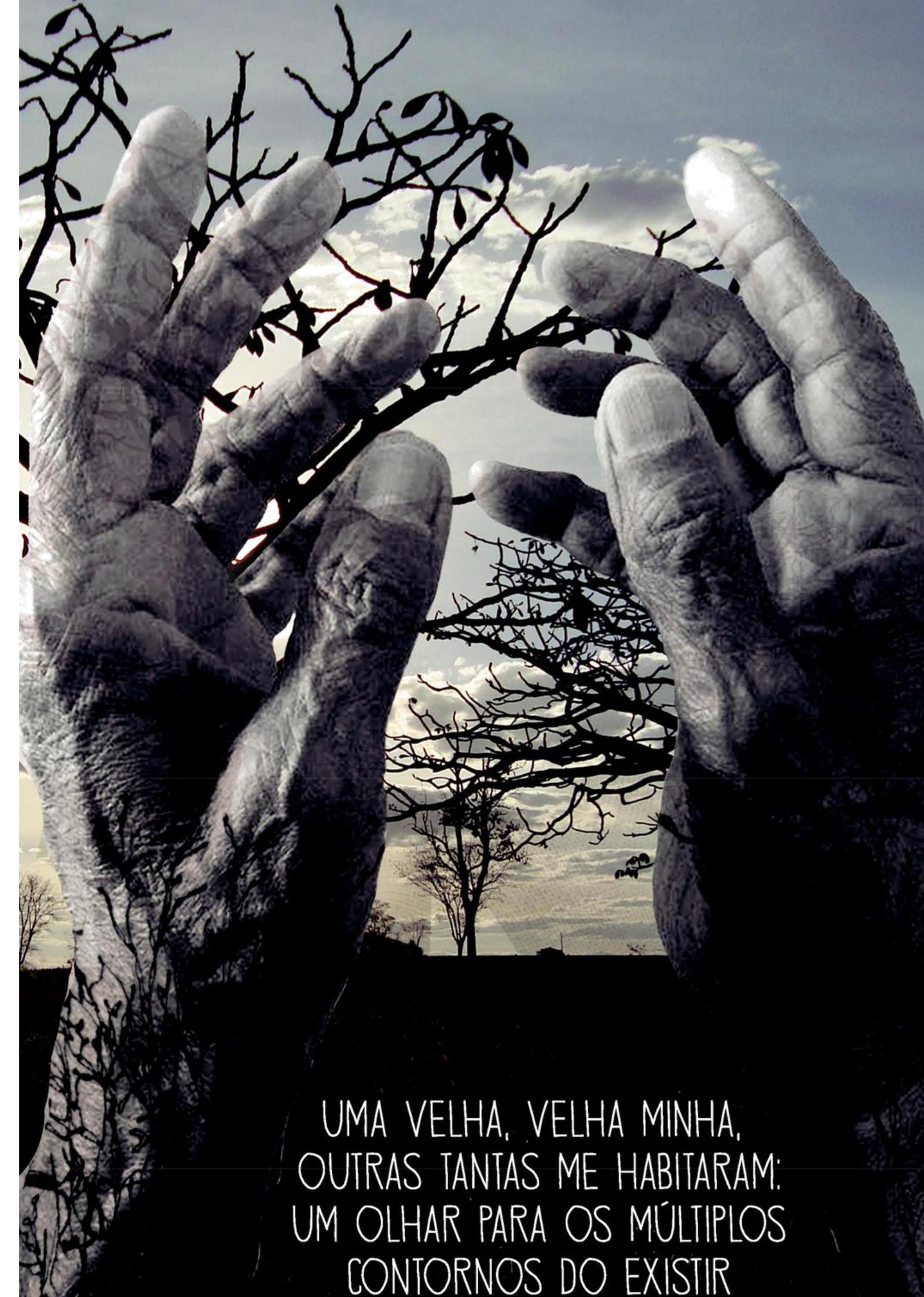
Neste momento, são descritos e explorados a tradução das matrizes estéticas e seus desdobramentos denominados, neste estudo, de motivações dançantes, que desenharam os lugares/momentos com suas matrizes de movimentação desvelando uma postura de composição que denominei de cartografia inventiva.

“Entre raízes, corpos e fé” vai florescendo e desenhando, no fluxo compositivo, uma cartografia inventiva, tecendo palavras com cheiros, sabores e rezas. Entrelaça o vivido e o aprofundamento de pensamentos e idéias carregadas de cosmogonias diversas dos rituais das manifestações das culturas tradicionais.

Hoje meu corpo procura caminhos de terra, com encruzilhadas, pulsa na minha respiração o cheiro da hortelã, meus pés e braços viram raízes que ora se fincam no chão, ora buscam o ar e a água e giram, caminham e se retorcem como os galhos das velhas árvores do cerrado. Esta corporeidade, do ser-endo em estado de criação, é que se anuncia nesta montagem coreográfica, uma espécie de (des) enraizamento do corpo que cria a partir da noção das poenografias dançadas.

Busco uma possibilidade de fuga do pensamento hegemônico para pensar de forma coletiva e dialogar com autores e com abordagens teóricas

outras formas de normatividade na produção de conhecimento. Para isso, convido o leitor a sentir as palavras, imaginar o movimento dos corpos descritos, elaborar com os teóricos e dançar este escrito na sua leitura



UMA VELHA, VELHA MINHA,
OUTRAS TANTAS ME HABITARAM:
UM OLHAR PARA OS MÚLTIPLOS
CONTORNOS DO EXISTIR

CAPÍTULO I

UMA VELHA, VELHA MINHA, OUTRAS TANTAS ME HABITARAM: MÚLTIPLOS CONTORNOS DO EXISTIR

Na aventura lançada de descrever e compreender o rastro de minha trajetória, vislumbrei chegar no rastro de nós, os quais desencadearam este estudo, que transita entre singularidades e coletividades de uma existência corporal. Esta foi desvelada no mundo vivido, nos cruzamentos nem sempre lineares do processo da minha formação em dança e docência, do amadurecimento da formação artística e na produção de conhecimento cujo foco foi o processo de criação como um lugar de práxis.

Nessa direção, este capítulo propõe explorar e refletir sobre lugares e corporeidades que me habitaram, em outras palavras, de onde eu parti. Ao lançar um olhar para esses lugares, foi como se tivesse parindo novamente esses lugares na minha corporeidade, para logo depois lançar o olhar para a pesquisa, o lugar de pesquisadora, assim como os pressupostos teóricos que conduziram este estudo.

No exercício de partejar tais intenções, vale destacar como se constituiu minha corporeidade durante a trajetória artística que venho percorrendo e me aventurando. Minha formação em balé clássico, que iniciou aos sete anos, trouxe as fadas, princesas e uma organização corporal que predominou durante algum tempo na minha vida, intacta, inabalável, como um castelo sustentado por forças hegemônicas da dança e pelas características da pequena cidade do interior que o legitimava como única dança.

Nesse período de quase quinze anos, tive momentos inquietantes, questionamentos como corpo que dança, quase sempre sem respostas, como a experiência de representar o papel de fada ou de mulheres que morreram de amor, sem uma preparação para construir essa interpretação para além das questões técnicas que enfatizavam apenas a reprodução do balé de repertório. Não quero afirmar que todas as formações são assim, mas destaco que minha formação teve esta característica. Na trajetória as questões foram só aumentando, principalmente quando comecei a dar aula de balé para criança, pois faltavam orientações pedagógicas.

Minha corporeidade dançante, de alguma maneira, funda-se nesses momentos cuja organização corporal inaugurava qualidades de movimento e de entendimento de corpo que ainda hoje observo rastros, uma espécie de raízes que procuram até hoje novas interações, novos sentidos e possibilidades de significar o que é dançar para mim.

Inspirada na possibilidade de concentrar a busca por imagens de raízes dinâmicas, e sempre à procura, percebi a importância de me deslocar, de me colocar em risco, como corpo que se desequilibra para recuperar os movimentos, movimentos que buscam quase que intuitivamente a rugosidade da vida, como novos brotos que procuram o vento para inaugurar novos horizontes para se mover e se (re)significar como mulher e como artista.

Posteriormente, meu trabalho de mestrado destacou que vivenciei diálogos harmoniosos e agradáveis, mas que, em outros momentos, comecei a levantar questões conflituosas, que se materializaram através do meu corpo e do que ele queria dançar, a respeito do paradoxo entre o movimento configurado por um determinado estilo de dança e pela expressividade humana. Também levantou a questão de como pode se dar a relação entre os sujeitos envolvidos no processo de criação em dança.

No período em que estava cursando o mestrado, passei por uma transformação muito significativa, porque fui mãe. E nesse universo de mudanças corporais e psicológicas, minha corporeidade transcendeu os

passos fixos, eretos e ensaiados do balé clássico. Na mesma intensidade de conviver com outro ser em mim, meu corpo precisava habitar outros “eus” para compreender aquele momento, daí muitas mulheres me habitarem, simbolicamente, minha mãe, minha bisavó, minha tataravó, ser fêmea de força vital me preencheu. Dessa experiência, surgiu também um corpo questionador e dilacerado.

O momento do parto reúne a força do universo presente na natureza feminina, que culmina com a chegada de um novo ser e a gratificação pelo ato de dar à luz. O parto permite à mulher vivenciar o nascimento de uma criança e o surgimento de uma nova mulher (DIAS, 2007, p. 11).

O parto representa o processo de nascimento, um acontecimento que carrega na epiderme da mulher um desejo de expandir, de experimentar o desconhecido. Diante dessa sensação, minha dança também se transformou. Estava nesse momento dando aula de dança nos cursos de Pedagogia e Educação Física em uma universidade (Unochapecó), no estado de Santa Catarina, o que me permitiu direcionar meus estudos para a docência em dança no contexto escolar.

Nesse momento, criei um grupo de dança universitário, chamado “Grupo Universitário de Dança Essência”, com o qual pude compreender que o contexto universitário apresentava-se como um cenário fértil para uma proposta de dança que transcendesse a formação técnica e caminhasse na perspectiva do desenvolvimento humano e estético como parte integrante do aperfeiçoamento, da sensibilidade e da expressividade constituintes do processo artístico.

O ponto de partida conceitual do “Grupo Universitário de Dança Essência” pautava-se na compreensão da dança sob uma perspectiva fenomenológica, tendo a experiência da totalidade da dança como uma premissa fundamental nas vivências proporcionadas pelo grupo, assim como a importância da sensibilidade, que é oriunda da experiência estética.

Quando cheguei ao estado de Goiás para trabalhar na Universidade Federal de Goiás, no curso de Licenciatura em Dança, que ainda não tinha iniciado suas atividades, fiquei atuando como professora da disciplina Dança no curso de Educação Física. Nesse momento, trabalhei na construção do projeto pedagógico do curso de licenciatura em Dança e coordenei também um projeto de extensão de dança, intitulado “Grupo Experimental em Dança, Arte e Educação”, agregando estudantes, bailarinos e professores da rede pública de Goiânia que atuavam com dança.

Sendo assim, a trajetória experienciada nos dois grupos, de caráter experimental, já apresentava uma postura crítica e questionadora frente à compreensão da dança e à busca por possibilidade de criação. Nas vivências, a investigação partia dos corpos, o que já fomentava a formação de criadores-intérpretes.

Já o encontro com o Núcleo Coletivo 22 abriu uma fenda de possibilidades e de (re) conhecimento de uma corporeidade dançante ainda não vivida, como corpo dançante, permitindo dialogar com o universo das manifestações culturais tradicionais.

1.1.TRAJETÓRIA PERENE: NÚCLEO COLETIVO 22

Para este estudo, o foco na trajetória e, portanto, nos encontros e processos de criação durante os quinze anos de trabalho do Núcleo foi estruturado em torno de travessias, lugares, encontros, momentos que considero primordiais para a fecunda concepção e elaboração desta pesquisa de doutorado, como já mencionado na introdução desta tese.

Dessa maneira, a travessia em busca de rastros perenes e encontros que vêm construindo as corporeidades e propostas estéticas presentes nas obras e propostas estéticas do Núcleo Coletivo 22 tiveram como marco o evento que comemorou os 15 anos do Núcleo, realizado em São Paulo, de 19 a 27 de março de 2016, reunindo os artistas pesquisadores do núcleo São Paulo e Goiânia, assim como ex-integrantes, entre outros mestres da cultura popular, de capoeira, capoeiristas, artistas, entre eles: Mestre Plínio, Tião

Carvalho, Paulo Dias, Sapobemba, Leandro Medina entre outros. Nesse encontro, foram realizadas vivências, como oficinas, apresentações e rodas de conversas.

Uma travessia às avessas, pois, após cinco anos da transição de Renata de Lima Silva de São Paulo para Goiânia-GO, na Universidade Federal de Goiás, marca também o início das atividades do Núcleo Coletivo 22 nesta cidade. O coletivo de artistas de Goiânia propôs se aventurar num decantar de experiências, memórias e acontecimentos, gerando uma teia de afetos e reconhecimento do trabalho deste Coletivo, o qual Renata de Lima Silva é diretora, artista e capoeirista.

Às avessas porque provocou um deslocamento interessante de memórias e narrativas. Experiências vividas nos corpos de quem está ou já passou por este grupo, ou de quem simplesmente passou pela trajetória de vida de Renata e dos integrantes que iniciaram este Coletivo.

Esse grupo formou caminhos de interseções potencializadas pelo encontro, pela arte de inventar a si e o mundo vivido; corpos embreados nas manifestações das culturas populares e pelas questões da arte na contemporaneidade, ou seja, elementos que vêm conduzindo as intencionalidades poéticas e estéticas deste Coletivo.

Durante estes quinze anos, este Coletivo experienciou processos de criação que abriram fendas para se pensar a partir da potência do encontro, das crenças e da corporeidade vivida. Momentos que se consolidaram como espaços para estar juntos e inventar e se (re) inventar, abrindo passagens para o corpo criar. Essas considerações introdutórias serão decantadas no decorrer deste texto.

Isto posto, foram sintetizadas algumas questões que orientaram o olhar para os encontros, as vivências e a construção de um questionário de perguntas abertas destinado à diretora do Núcleo Coletivo 22, Renata de Lima Silva, sendo elas: Quais lugares e momentos potentes no percurso e nas obras do Núcleo Coletivo 22; As intencionalidades que contribuíram para o processo

identitário do Núcleo Coletivo 22; Sobre o lugar do corpo no treinamento corporal, mais específico na instalação corporal utilizada nos processos de criação das obras; Da proposta estética e as obras do Núcleo Coletivo22, pensando nos ruídos de uma força que impulsionou o processo de criação e as motivações poéticas como molas propulsoras das produções; Dos rastros de corporeidades e movimentações perenes nas obras do Coletivo.

Considero que um dos fundamentos profícuos deste Coletivo seja a potência dos encontros e no horizonte destes estão as manifestações das culturas populares, as concepções teóricas e artísticas, o mundo vivido dos integrantes. Tudo isso não existiria sem o encontro de pessoas, ou melhor, de corpos e suas corporeidades latentes e dispostas a trocar e a construir possibilidades de investigar outras trajetórias do corpo se expressar e fazer arte. Esse aspecto converge com o entendimento de Araújo (2008), “de estar sendo com o outro”, potencializado no trânsito com a plasticidade do existir.

A proposta metodológica de criação e de preparação corporal que este Coletivo vem desenvolvendo, a partir dos estudos de Renata de Lima Silva, configura-se como um dos eixos fundantes desta pesquisa. Destaco a concepção de corpo, de preparação corporal, principalmente a postura estética e política de fazer arte na contemporaneidade, como os dispositivos e noções conceituais que constituíram os procedimentos metodológicos desta investigação.

Partindo da noção sobre os lugares/momentos, que será posteriormente apresentada neste estudo, brota o desejo de escrever sobre Renata de Lima Silva, fundadora e diretora deste Coletivo, que desenvolveu não somente a noção conceitual de lugar/momento em sua tese, como também habitou e compartilhou com o Coletivo alguns lugares/momentos, ampliando e possibilitando tantos outros.

Um corpo inquieto, criado no subúrbio de São Paulo, entre ruas, bailes, terreiros e rodas de capoeira, o que desencadeou uma série de acontecimentos que acredito ter levado Renata a se questionar, estudar e

investigar possibilidades de fazer arte, fundamentalmente de viver a dança, a capoeira, o samba de roda, entre outras manifestações das culturas populares brasileiras. Inventar seu jeito questionador, lúdico, político de ser e intervir no mundo.

Manifestações estas que impulsionaram e instigaram Renata a indagar a vida a partir de sua corporeidade pulsante, por encontrar lugares/momentos que questionassem estruturas sociais e políticas, contribuindo assim para o processo de produção cultural. Lugares como o Balé Folclórico de São Paulo-Abaçaí, e sua formação no curso de Graduação em Dança na Unicamp, o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô-SP, e o Projeto de Capoeira Angola Águas de Menino, bem como a docência no Curso de Licenciatura em Dança, na Universidade Federal de Goiás (UFG). Ela encontrou ainda pelo caminho outros terreiros, festas, corpos inquietos, brincantes e investigativos.

Momentos de experiências, trocas, encontros, onde o caminhar com o outro nos leva a pensar e a poetizar os encontros com contornos de alteridade, diversidade, resistência e ancestralidade. Esses lugares/momentos, efetivados por corpos localizados nas encruzilhadas, foram dando contornos e existência aos princípios perenes do Núcleo Coletivo 22, destacando que a noção de encruzilhada também se constitui como um norte no trabalho do Coletivo e neste estudo.

Nessa trajetória de quinze anos, a partir dos lugares/momentos foram tecidos alguns pontos de encontro, entendidos neste escrito e pelos artistas do Coletivo: como encontros, acontecimentos, conexões, discussões conceituais, propostas metodológicas de criação, produções que geraram marcas, ou então pela construção de corporeidades presentes nas concepções norteadoras da proposta estética deste Coletivo.

Em um dos pontos de encontro fundantes, destacam-se as simbologias que deram o nome ao grupo, como a noção de núcleo- um ponto central, a parte essencial de algo, que irradia possibilidades para um Coletivo que acredita no encontro de pessoas. A imagem do núcleo potencializou o encontro

e permitiu o entrecruzar das potências criativas, culturais e estéticas, ou seja, que concentra e transporta os fluxos criativos do viver, de conviver, do pulsar da arte.

Vale lembrar que o nome do grupo surge pela potência do encontro de duas acadêmicas do curso de dança da UNICAMP, Renata de Lima Silva e Ively Viccari, unidas pelo interesse comum de pesquisar o corpo e os processos de criação. Segundo relato de Renata Lima, esses aspectos foram incentivados pelo curso, que abria possibilidades de formar grupos individuais, construir sua história para além das disciplinas do curso.

Desse encontro, surge também o algarismo 22, comungando o interesse pelo mítico 22, sugestão de Ively Viccari. Na numerologia, este número está relacionado com a criação e a transformação. No tarô, o número 22 é representado pela carta “O Louco”, Arcano maior do Tarô. Essa carta representa um jovem leve e solto, que caminha a tocar flauta, estando à sua frente um precipício. Ele tem uma trouxa nas costas e há uma borboleta que voa por ali e um cão que lhe morde o calcanhar. No Louco, tudo é leve e solto, o que pode também provocar inquietações e desejo de atividade.

A inquietação e a atividade como características predominantes trazem mudanças para aquilo que está estagnado. Definição que situa o momento em que as duas acadêmicas estavam passando, momentos de inquietação e desejo de descoberta da sua própria dança, de motivos para o corpo dançar. Talvez isso tenha sido o que colaborou para construir os fundamentos epistemológicos, técnicos e poéticos que fundamentaram os trabalhos do Núcleo Coletivo22.

Nessa trajetória, vale lembrar o primeiro trabalho do Núcleo, no ano de 2001, intitulado “Em qualquer lugar”, dançado por Renata de Lima Silva e Ively Viccari, que, naquele momento, eram acadêmicas do curso de dança da Unicamp. O trabalho teve como força propulsora do processo de criação a necessidade de entrecruzar o mito e a urbanidade, buscando contornos híbridos para o corpo dialogar com o mítico e com o hip-hop.

Assim nascia a imagem da velha e do leão, que vão inaugurar as primeiras movimentações e referências poéticas. A proposta do nu em cena e o encontro entre o velho e o animal marcam o início de uma pesquisa sobre corpo, movimentação e poética. Figuras estas que se tornaram perenes no decorrer das pesquisas e nas obras do Núcleo Coletivo 22, que, por sua vez, são simbologias presentes em algumas festas e rituais nas manifestações das culturas populares brasileiras.

A motivação poética da polaridade mito-urbano, assim como do feminino-masculino, do sagrado-profano, presente neste trabalho ganhou novos sentidos, desdobramentos e ramificações na primeira produção realizada com o auxílio de edital (Klauss Vianna). O espetáculo “Através” foi o projeto ganhador do Prêmio Klauss Vianna – Funarte 2008.

O espetáculo marca ainda o (re) encontro com artistas, amigos, parceiros de Renata do Balé Folclórico de São Paulo- Abaçai, pois agora o núcleo já funcionava em São Paulo, capital. Segundo Renata, esta obra trazia, em sua proposta poética, “*De um lado uma santa, do outro lixo. E por fim, tudo se atravessa*”. (Entrevista com Renata Lima, 2016).



Figura 1- Espetáculo *Através*, Núcleo Coletivo22 (2010)

Fotografia: Alan Oju.

No limiar do dentro e do fora, do passado e do presente, atravessamos o espaço ao mesmo tempo em que somos atravessados por ele. E nessa encruzilhada um grito e uma reza... Em nome do chão, da carne e do espírito santo, amém! Atravessando manifestações de cultura tradicional de matriz africana, que atravessam a metrópole paulistana, cruzamos com movimentos, imagens, sons... Que por sua vez nos atravessam. Símbolos tecidos numa complexa trama entre o corpo e a cultura, que geram outros corpos e novas culturas. **Atravessados, atravessomos...** (LIMA, 2010, p.224).



Figura 2 - Espetáculo *Através*, Núcleo Coletivo 22 (2010)

Fotografia: Alan Oju.

Esses atravessamentos potencializados no trabalho tornaram-se um lugar/momento que mais uma vez foi fomentado pelo encontro e desejo de criação dos corpos, configurando como um ponto de encontro, o qual Renata Lima aprofunda seus estudos no doutorado. Neste, ela propõe investigar acerca de uma proposta metodológica de preparação corporal e de criação a partir de algumas manifestações da cultura popular, o que comungava com o desejo de alguns dançarinos em pensar e fazer uma proposta de dança que não aquela já vivenciada pelo Balé Abaçai.

Esse processo de criação inaugurou um espaço de inquietações, desejos, investigações e irmandade, traz também um aspecto importante que se refere ao lugar da pesquisa etnográfica das manifestações das culturas populares, proposta que o Balé Abaçai já trazia por excelência em sua trajetória. Mas esse momento também suscitou o lugar para pesquisa como

fonte de investigação de um corpo que cria na contemporaneidade e agora na universidade, um corpo que cria também a partir de um pensamento contemporâneo de dança, abrindo assim o foco para discutir o lugar do corpo e do processo de criação, costurados com a dinamicidade e a complexidade do entendimento de tradição e modernidade.

Mais uma vez, pensando a partir da potência do encontro, este trabalho congregou corpos de universos diferentes, seja da capoeira, do teatro, da cultura popular, da universidade. Todavia, os integrantes do núcleo vivenciaram um trabalho de investigação corporal com impulsos criativos, mantendo elementos presentes no Balé Abaçai, como o encantamento pelas culturas populares, a contaminação pela diversidade de corpos e o encontro intergeracional.

Esse cenário levou a diretora do Núcleo Coletivo 22 a ponderar sobre a importância do Balé para a construção do núcleo, afirmando que, mesmo que o grupo tenha começado na Unicamp, acredita que o Balé Abaçai represente, paradoxalmente, a raiz e a ruptura naquele momento da construção do espetáculo “Através”.

Destarte, as intencionalidades da diretora e pesquisadora Renata Lima estavam pautadas nos seus estudos de doutorado, realizados no Programa de Pós- Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp. Desta investigação se estruturou a proposta de instalação corporal que constitui a proposta metodológica de criação e preparação corporal, juntamente com a proposição de pensar uma Dança Brasileira Contemporânea, assim como outras noções conceituais fundantes para o Coletivo, e para este estudo em questão, como a noção de corpo limiar, encruzilhada.

Um dos elementos centrais do estudo refere-se à compreensão de dança na qual a autora denominou de Dança Brasileira Contemporânea, a partir de questionamentos fomentados não só pelo seu processo de formação em dança dentro e fora da academia, como também por pessoas que passaram pela sua trajetória. As questões giravam em torno de que dança é

essa que ela estava se propondo a estudar, pesquisar, refletir, dançar e ensinar?

Exigência essa que passa, num primeiro momento, pela necessidade de conceituar e denominar a dança, caindo em muitos momentos na armadilha de fechar e reduzir suas possibilidades de realizá-la. Porém, este questionamento levou a pesquisadora, na minha avaliação, a desencadear um processo de compreensão, produção e vivência do que ela denominou de Dança Brasileira Contemporânea, pautada em caminhos de preparação e criação, partindo das gestualidades fruto do confronto pluricultural brasileiro, no qual, além das matrizes africanas, encontramos marcas da cultura indígena e européia.

Proposta esta que vem proporcionando ampliar a discussão sobre lugares desencadeadores de processos identitários de corpo, dança e manifestações das culturas populares brasileiras, principalmente de matriz afro-brasileira.

Silva (2012) acredita na potência da dança contemporânea e seu processo de se apropriar de códigos representativos das manifestações populares, que é de domínio público, para reelaborá-los em determinada linguagem artística, voltando-se ao público em uma nova situação e contrastando com o reconhecível e o incógnito.

Na esteira desse pensamento, a autora compreende a Dança Brasileira Contemporânea como sendo “[...] pautada em expressões populares brasileiras. Que tem poética corporal elaborada em motivos da corporeidade presente em manifestações dançadas da cultura popular brasileira fundida a parâmetros estéticos fornecidos pela dança contemporânea” (SILVA, 2012, p.19).

Esse estudo forneceu um arcabouço relevante no sentido de apontar um caminho possível para compreender a dança para além dos cânones hegemônicos e colonizadores de dança, com o intuito de pensar numa proposta estética a partir das culturas populares brasileiras, em específico a de matriz africana plural. Com esse estudo, ainda se produziu um conhecimento teórico-prático sobre um modo de fazer dança contemporânea, como também sistematizar o processo de investigação e de procedimentos metodológicos para uma preparação corporal e de criação, que busca dilatar o processo de

criação para explorar, se contaminar, encontrar interseções com o teatro e a música.

No bojo das intencionalidades e intensidades das experiências realizadas pelo Núcleo, está a busca por possibilidades de trajetos criativos, texturas e singularidades do movimento na dança, característica presente também na própria dança contemporânea. Contudo, a Dança Brasileira Contemporânea, segundo Silva (2012), contribui inviavelmente para a reflexão sobre fronteiras: eu e outro, nós e eles, o dentro e o fora, o centro e as margens. “Se as fronteiras por si só promovem a diferenciação e o estranhamento, esse “espaço entre” pode promover o (re) conhecimento, a troca e a empatia” (SILVA, 2012, p. 159-160).

A autora ainda destaca a intenção da proposição de pensar numa Dança Brasileira Contemporânea no âmbito da reflexão acadêmica, como uma ação que vai ao encontro do discurso das epistemologias do sul, no momento em que possibilita uma abordagem descolonizadora do corpo e da dança. “A colonialidade não só colocou a cultura popular do lado invisível da linha abissal, como também ditou para toda a história da dança cênica ‘oficial’ no Brasil um padrão nórdico de dança, da clássica à contemporânea” (SILVA, 2012, p. 162).

No fluxo da construção estética, o Núcleo Coletivo 22 parte do entendimento de que a forma, a técnica e a poética são os elementos que estabelecem uma relação de interdependência e se articulam para construir fendas que discutam uma concepção estética de dança sob o olhar do pensamento pós-abissal. No caso do corpo que dança, este é pensado a partir de outras referências, pois antes foi silenciado, oprimido, ou se tornado invisível, como as corporeidades presentes nos fazeres e saberes tradicionais e nas manifestações tradicionais, demarcados pela linha abissal.

Esse entendimento fomenta uma espécie de contra epistemologia, pautando-se no reconhecimento de uma pluralidade de conhecimentos heterogêneos que se inter cruzam. Nesse sentido, dialoga de forma direta com

as questões defendidas e desenvolvidas por Santos e Meneses (2009), no que diz respeito a pensar em uma epistemologia do sul.

A proposição da preparação corporal desenvolvida nos estudos de Silva (2010, 2012), denominada de instalação corporal, foi estruturada durante a montagem do espetáculo “Através”. E é compreendida pela autora tanto como uma preparação técnica como um caminho de descoberta de outras poéticas, inaugurando um corpo inventivo. Instaura, no momento de prática, a noção de tempo e de espaço diferenciado, uma dinâmica singular dotada de um tipo de atenção e observação corporal não usual. É uma escuta corporal que cria uma rede de percepções aguçadas por uma “noção de inteireza corporal” (SILVA, 2012, p.126).

Assim, a Instalação se constitui em alguns exercícios, classificados como primários, secundários, que foram nomeados metaforicamente para facilitar a explicação e, também, como recurso imagético de extensão do corpo - conexão do espaço interno externo. Sendo os exercícios primários a instalação propriamente dita, ou seja, uma base, que é desenvolvida e potencializada nos exercícios secundários. Além dos exercícios secundários, outros exercícios (que podem derivar da instalação ou não), elaborados a partir da vivência com capoeira angola e os sambas de umbigada, serão citados mais adiante como agentes potencializadores do corpo instalado e, mais do que isso, como fomentadores da capacidade criativa e simbólica do corpo (SILVA, 2012, p. 143).

Nessa perspectiva de técnica, a execução do processo de instalação interage com a proposição do processo de dinamização, a qual, conforme Silva (2012), é utilizada para a realização dos exercícios primários e secundários⁴,

⁴Os **exercícios primários** são organizados, segundo Silva (2010, p. 142), com o intuito de trabalhar a noção de “edificação” corporal, começando do alicerce até chegar ao ápice. Estes exercícios são precedidos de um relaxamento e aquecimento, procedimentos fundamentais que determinam o nível de concentração e energia em todo processo de instalação. O enraizamento **dos pés** consiste na máxima adesão dos pés ao chão, abrindo espaços entre os dedos, enfatizando o apoio em três pontos básicos, formando um triângulo onde o ápice está no calcanhar. O enraizamento dos pés se completa com um segundo exercício primário: o **arqueamento dos joelhos**. Os joelhos são ligeiramente “rotacionados” para fora, aumentando o arco dos pés à medida que faz com que os maléolos mediais “subam”. O trabalho nos joelhos, ligado com o próximo exercício primário, tem como consequência uma espiral nas

como também pode ser utilizada como porta de acesso ao corpo instalado no processo de criação.

Influenciada pelo treinamento energético (Cf. Burnier, 2001 e Ferracini, 2001) desenvolvido pelo Lume – Núcleo de Pesquisas Teatrais, a dinamização tem como função a produção de uma grande descarga de energia por meio da intensificação da dança das articulações, em movimentos em tempo rápido e fluência livre. Essa descarga de energia é concentrada nos exercícios primários, contando com uma musculatura extremamente aquecida, a percepção corporal dilatada e o processo de consciência racional diluída na corporal (SILVA, 2010, p. 151).

Ferracini (2003, p. 142) destaca que o energético não deve considerar somente um treinamento inicial, mas sim uma forma de “revitalização orgânica e energética”, buscando dissolver os vícios e os clichês pessoais, ou seja,

coxas, ação de extrema importância em técnica de dança, já que aciona a musculatura interna da coxa sem sobrecarregar os joelhos – resultante do arqueamento dos joelhos com o encaixe da bacia, ocasionada pela seta imaginária posta no cóccix. A **seta no cóccix** eo terceiro exercício primário agem na região da bacia, juntamente com o zíper no púbis (do púbis ao esterno), o quarto exercício. Os dois agem em direções opostas, encaixando o quadril e alongando a coluna, que cresce da região do sacro até a cabeça, que, por sua vez, é o prolongamento da coluna, atravessada por **um fio de nylon** que perfura o crânio e se amarra na última estrela do céu. Em oposição ao fio de nylon, está a cachoeira nos ombros. **A água corrente e forte da cachoeira** cai pelos ombros, passando pelas escápulas, braço, antebraço e mãos, escorrendo pelos dedos. Ao passar pelas escápulas, a água da cachoeira alivia o esterno (relaxa).

Na fase da instalação que corresponde aos **exercícios secundários** (SILVA, 2010, p.147), estes têm como função consolidar o trabalho anterior e verificar, bem como treinar a sua aplicabilidade. São eles: **Afundar crescendo**: à medida que os joelhos se flexionam, as raízes dos pés se embrenham ainda mais no chão, como raízes de uma grande e velha *falsa seringueira*; simultaneamente, o fio de nylon que sai do topo da cabeça faz força contrária, como se impedisse a flexão. **Crescer afundando**: do céu, puxa-se lentamente o fio de nylon, obrigando os joelhos a se estenderem e os pés a irem para a meia ponta; no entanto, as raízes fazem força contrária, como se impedissem a elevação. **Impulso**: O fio de nylon puxa o corpo em direção ao céu, depois que este é alimentado por uma energia extraída do chão, no ato de flexionar os joelhos e valorizar o enraizamento dos pés, incorrendo em saltos. **Queda pela seta**: O peso da seta, repentinamente, faz com que o arqueamento dos joelhos se afrouxem, ocasionando uma queda a favor da gravidade, ora no nível médio, ora até o nível baixo. **Expansão e recolhimento**: O movimento começa no centro do corpo, na coluna, e cresce passando pelas escápulas, braços, antebraços e mãos, como se a cachoeira que escorre pelos ombros transbordasse as margens e depois recuasse, indo ainda mais em direção ao centro. A expansão se inicia nos braços, mas, aos poucos, é introduzido o uso das pernas. O recolhimento é exercitado primeiro na forma de relaxamento e depois como contração. Esse exercício pode variar o tempo e a intensidade: recolher e expandir lentamente; expandir rápido e recolher lentamente; expandir lentamente e recolher rápido; recolher e expandir rápido. **Equilíbrio de risco**: Todas as bases primárias agem no deslocamento, explorando posições em equilíbrio precário, acionando abdômen (baixo ventre) como eixo e força de equilíbrio (SILVA, 2010, p. 147-153).

quebrando um sistema preestabelecido de movimentos, encontrando relações corpóreas energéticas novas, dilatadas e extracotidianas.

Silva (2010) também pontua que, na abordagem de Dança Brasileira Contemporânea, a preparação corporal deve estar a serviço do desenvolvimento do uso consciente do movimento em suas possibilidades espaciais e eucinéicas. Com isso, busca-se uma autonomia para desvelar possibilidades e qualidades de movimento no processo de criação, orientado pela instalação corporal e com aporte/estrutura técnico da capoeira angola e de outras manifestações tradicionais.

Na tessitura conceitual e no campo da experiência, visualiza-se o lugar do corpo na instalação corporal como uma possibilidade de descoberta da potência corporal, nos fenômenos que compõem a corporeidade, para além do que Burnier (1994) chama de fisicidade de uma ação. Esta se expressa na corporificação das qualidades de vibração, da forma no tempo/espaço, ou seja, expressa as energias potenciais do corpo em processo de criação. Concordo com Silva (2010), quando a mesma destaca que esse entendimento contribui, de forma significativa, para o processo de aprendizagem da dança.

Por outro lado, aponta-se para o papel de desterritorialização que a instalação provoca no corpo, conduzindo o artista a sair da zona de conforto e das técnicas já codificadas. Segundo alguns artistas que atuaram nesse espetáculo, o processo da instalação corporal fomentou outra escuta corporal e provocou um deslocamento, um conflito entre o repertório de movimentos pesquisados e desenvolvidos no Balé Abaçai, e o propósito da instalação, que convocava o corpo a descobrir sua linguagem própria de movimentos a partir de algumas matrizes e sensações, estados corporais perseguidos pela dinâmica de realização da instalação.

Isso provocou nos corpos certos conflitos sobre o fazer dança contemporânea, partindo é claro do referencial de cada intérprete sobre o que seria dança contemporânea. Conforme depoimento de uma das intérpretes do espetáculo "Através", *"Você passa pela instalação, mas a instalação não passa*

de você” (Vivian Maria, 2016). Essa fala expressa o quanto o processo de instalação provoca marcas no processo identitário de corpo, de movimentação e de expressividade.

Nesse momento, emerge a necessidade de levantar uma discussão em que expressa a intencionalidade dos artistas, no sentido de pensar num dos aspectos perenes produzidos pelo Núcleo, a questão do desencadeamento dos processos identitários a partir da pesquisa de campo, dos processos de criação e das obras artísticas.

No exercício de compreender esses processos identitários a partir do corpo e, portanto, da corporeidade como um potente agenciador sociocultural, recorreu-se a alguns autores como Le Breton (2007), quando o mesmo destaca que é pela corporeidade que o homem faz do mundo a extensão de sua experiência.

Já Michel Maffesoli (1996) sugere que o indivíduo-sujeito é atravessado por muitas identificações e não está dotado de uma identidade única, acabada, coerente, coesa, linear, integral, original e estável, compreensão também visualizada na noção de cultura.

Outro autor relevante nessa discussão é Stuart Hall, pois este propõe que os processos de identificação são sempre derivados de conflitos, ambivalências, conformismos e resistências. O mesmo pontua que

[...] a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2001, p. 13).

Esses processos foram observados na trajetória de criação do Núcleo Coletivo22, permeados por atravessamentos trazidos pelo campo de pesquisa, pelos sujeitos e suas corporeidades, pelo momento em que este Coletivo se encontrava, pelo lugar (campo vivido), onde as pesquisas aconteciam. Sendo

assim, essas circunstâncias aproximam-se das reflexões sobre os processos de identificação, os quais, de acordo com Cucho (*apud* SILVA; FALCÃO, 2005), são sempre relacionais e situacionais, buscando na relação uma possibilidade de construção.

E assim, durante a trajetória do Núcleo, foram sendo desvendados, em cada trabalho artístico, elementos perenes que ao mesmo tempo são nutridos por motivações poéticas diferentes, ou seja, pelo campo vivido no universo que circunscreve as culturas tradicionais, pela metodologia de preparação corporal e de criação, bem como pelos artistas e suas vivências.

Na urdidura desses elementos, vão sendo tecidos diálogos recheados de tensões, inquietações, mitos, afetos, fronteiras, desencadeando um fluxo vivo e fluídico no processo identitário do Coletivo e dos artistas de forma individual.

Buscando ampliar esta discussão, vale citar Silva e Falcão (2015, p.7):

É importante destacar que essas identidades construídas via performances culturais e consolidadas como projetos se alimentam também de elementos difusos, míticos e por vezes mistificadores, mas não menos importantes. Nesse contexto, Oliveira (2007, p. 288), ao lançar o olhar para a cultura africana e da diáspora, enfatiza que o corpo é o território da vertigem, do mistério e do segredo. Nele sobrevive magia e mito.

No horizonte dessa abordagem, encontra-se outro elemento perene que aparece na trajetória do Coletivo, o aspecto do mito, da magia, do segredo presente nas simbologias da cultura africana e afro-brasileira, elementos estes que circunscrevem e que são cultivados nas noções conceituais, nas vivências e obras do Núcleo Coletivo 22.

Nesse fluxo dinâmico, o processo de montagem do “Através” representou como intencionalidade e intensidade, uma aventura, que metaforicamente nos lembra a carta do Louco. Este, embora não saiba como

será a beira do precipício, se aventura no ato de criar e criar-se. A diretora e os integrantes do Núcleo consideram que foi nessa travessia do processo de criação que o grupo conquistou representatividade, tanto no campo estético quanto no político. Eles consideram ainda que amadureceu uma metodologia de preparação corporal e de criação, inaugurando elementos perenes na trajetória deste grupo.

Como exemplo disso, o treino de capoeira angola durante o processo de preparação corporal se consolidou nesse momento, tendo aqui um lugar importante que marca o processo identitário, tanto de Renata Lima como dos artistas. A linguagem corporal e ritualística da capoeira se tornou elemento perene na pesquisa de movimento, dentro da instalação corporal, nos aspectos: envolvimento, estrutura e jogo, presente na roda, na mandiga e ginga, na sua capacidade de resistência, de um corpo em encruzilhada. Esses elementos são significativos para o processo de busca de um corpo em estado alterado, corpo em estado de disposição. Para Barbosa (*apud* OLIVEIRA, 2007, p. 187),

A ginga é um processo, uma subestrutura da consciência social, da psicologia social, própria das sociedades ou culturas coletivistas, que precedem as sociedades urbanizadas. Como instrumento de fusão das mentalidades do grupo, a ginga associa-se intimamente com as cerimônias de identificação/separação com a natureza, onde a alucinação coletiva, obtida pelo esgotamento físico em comum, era especial, pelas suas condições de elo ligando toda a cultura do grupo [...]. Pelo caráter alucinatório e, conseqüentemente, de potenciação mental, a ginga era instrumento importante de criação cultural. [...] Sobretudo a ginga nos possibilita realizar este ato como criação coletiva, como afirmação cultural praticada em grupo e que reafirma a vida do grupo, independente de níveis de instrução, de experiência vivida por cada qual, prática social, etc.

A noção de ginga pessoal, desenvolvida por Silva (2010, 2012) em seus estudos, está relacionada com a função da ginga como uma possibilidade de ampliar os estudos do movimento, suas qualidades de movimento (eucinéctica) e da relação do movimento no espaço (corêutica). A utilização da ginga

peçoal parte do pulsar produzido pelo processo de dinamização, da instalação de um “corpo diferenciado”, e vai ganhando outros contornos, formas, intensidades no espaço (SILVA, 2012).

Já Oliveira (2007) escreve que a ginga mistura malícia, brincadeira, sedução, domínio do corpo, provoca também uma desconstrução do corpo rígido e uma construção dançante de angoleiro. Conduzida no embalo do berimbau, a ginga é improviso com contorno de previsibilidade. O autor ainda afirma que a ginga nos fornece elementos semióticos para ler o mundo e responder suas adversidades. “Ler o mundo é um modo de criá-lo” (OLIVEIRA, 2007, p.191).

Para Silva (2012, p. 148), “Na ginga pessoal, nosso corpo é como fumaça que se desenha e se transforma no espaço. O ato de tragar e soltar a fumaça é simbolicamente a própria instalação ou a ginga da capoeira”. Essa reflexão propõe uma associação da ginga pessoal com a instalação corporal, na qual a mesma se constitui como uma ferramenta interessante, catalisadora no processo de instalação. Serve de passagem para as reverberações e percepções produzidas no corpo, uma espécie de jogo cujo corpo brinca com peso, fluência, tempo e espaço⁵.

Pensando ainda sobre elementos perenes, no âmbito da proposta metodológica de criação de Silva (2012), visualiza-se o jogo em duas instâncias, ou seja, o Jogo de Dentro e o Jogo de Fora, estabelecendo uma proposição de jogo para discutir e problematizar a relação do interno e externo e de como esta relação é tratada na arte.

Silva (2012, p. 167), ao partir da dinâmica de jogo da capoeira angola, menciona que o Jogo de Dentro é construído no “[...] limiar entre a ludicidade e o risco da luta, constituindo entre os corpos (e nos corpos) em jogo uma atmosfera de imanência e plasticidade”. Assim a autora define que:

⁵Corresponde aos fatores de movimento, da categoria esforço, de Rudolf Laban.

- O **Jogo de Dentro** seria o momento de descoberta pessoal e coletiva, no qual não existe a noção de certo ou errado, ou melhor, o único equívoco seria a autocensura ou o não envolvimento. Este seria um momento de alto nível de desprendimento e espontaneidade, pressupondo que os jogadores de antemão têm construído um repertório que funcionaria como as peças do jogo, no qual a principal regra é a “escuta”, a percepção de si, do outro e do todo. O Jogo de Dentro é da ordem da *paidia*.

- O **Jogo de Fora** seria o momento posterior ao jogo de dentro, no qual os excessos do primeiro são lapidados, ou mesmo execrados, ao passo que as descobertas de maior relevância simbólica e expressiva são valorizadas, à medida que aprofundadas ou mesmo “desenroladas”, tendo como ponto de vista o olhar de fora, que preza por uma mensagem clara e comunicável. Neste momento, são relevantes considerações que se referem à organização espacial, foco (olhar), tempo (e ritmo), enfim, aspectos que constituem a dança do ponto vista coreográfico. No Jogo de Fora se destaca a figura do diretor, orientador, ou simplesmente o “olheiro” – pessoa de dentro do processo que se retira para o exercício do “olhar formatador”, que se encarrega do trabalho de organização da mensagem, ou seja, de auxiliar o processo de composição. O Jogo de Fora é da ordem do *ludus* (SILVA, 2010, p. 168-169).

Já o entendimento sobre o lugar/momento dentro da proposta metodológica de Silva (2010) seria as próprias ações corporais, as matrizes de movimentos desveladas no processo de investigação corporal, conduzidas pela instalação. O lugar/momento é considerado elemento-chave no processo de composição, sendo matrizes que impulsionariam o desvelamento de outras ações corporais.

Entretanto, nem toda a movimentação pode ser considerada como um lugar/momento, pois as matrizes se efetivam na “[...] harmonia entre o movimento e a sensação, isto é, quando a ação corporal atinge certa plasticidade, e ao mesmo tempo se resolve no corpo do atuante organicamente” (SILVA, 2012, p.151).

O lugar/momento seria sensivelmente percebido pelo corpo, como um ponto de encontro, reverberando as matrizes de movimento durante a trajetória de investigação corporal. Importante pontuar que a autora também

considera que essa organicidade não é, de forma alguma, uma receita, ou um caminho único, porque se apresenta como uma possibilidade de fugir dos “chavões pessoais” e criar nexos de sentidos para a construção de uma dramaturgia do trabalho cênico.

No presente estudo, a noção de lugar/momento ganha outras dimensões e contornos, pois, na trajetória do processo criativo, procuro aprofundar a relação de espaço/tempo do corpo em cena, alinhavada com as imagens oriundas do campo vivido, fecundando outras possibilidades de experienciar o lugar e o corpo como um espaço de coexistência. Tais reflexões serão apresentadas e discutidas no capítulo posterior.

Na busca por elementos perenes adotados neste estudo, dito com outras palavras, a busca por ruídos, ou seja, forças que impulsionaram os processos de criação do Núcleo, vale destacar o processo de criação do videodança “Passagem”, realizado no ano de 2012. Este trabalho marcou o encontro dos artistas integrantes do núcleo de São Paulo com os artistas de Goiânia. De acordo com as palavras da diretora Renata Lima, o processo de criação teve como impulso:

Uma ponte que, entre outras passagens, revelou a região central do Brasil, trazendo novos encontros e abrindo novas possibilidades de atuação para o Coletivo 22: “pensei nos lugares por onde passei e nos lugares que ainda iria passar, na sensação de ir andando e enchendo a mala de tralha, o coração de emoções e ir arrebanhando gente”, a ideia de “caminho” ganhou intensidade no contexto goiano, onde manifestações que acontecem na forma de cortejo são festejos populares expressivos na região, a exemplo da Congada e da Folia de Reis (LIMA; SANTOS, 2012, p. 167).



Figura 3 -Cena do videodança “Passagem”, Núcleo Coletivo 22

Fotografia: Shay Reis.

Muitas passagens foram abertas na poética do videodança, pois, do entardecer ao amanhecer, muitos corpos se revelaram, como ilustra a imagem acima. Considero o processo de criação de “Passagem” como uma própria passagem, isto é, um caminho percorrido para se chegar a uma síntese do percurso, das matrizes, das poéticas, da continuidade da preparação corporal percorrido pelo Núcleo Coletivo22.

Um dos símbolos que marcou este trabalho foi o estandarte, utilizado em festas da cultura popular. A imagem e a simbologia que este carregava expressavam o momento vivido pelo Coletivo, traduzido pelo círculo vazio, aberto no centro do estandarte, expressando uma passagem, um lugar de comunicação, de infinitos horizontes de trocas, de aventura como mostra a figura 4, abaixo:



Figura 4 - Cena do videodança “Passagem”, Núcleo Coletivo 22

Fotografia: Shay Reis.

Múltiplos horizontes se projetavam nesse vazio, traçados por corporeidades que desvelaram, a cada instante, um fluxo significativo de percepções estéticas, alimentadas pela pesquisa nas manifestações das culturas populares. Marcada por uma profunda identificação e interesse nesses contextos culturais que amalgamam arte e crença, analiso este momento como afirmação de um processo de identificação, uma espécie de assinatura expressiva da proposta artística do Núcleo Coletivo 22, considerando também a existência de um fluxo entre travessia e permanência.

Tomando como entendimento Deleuze e Guattari (1997, p.132), quando os mesmos afirmam que “O território é antes de tudo lugar de passagem”, a composição tanto das cenas que constituíram o videodança como a dramaturgia da obra permitiu encontrar alguns elementos perenes, construídos no limiar entre a cena e os rituais presentes em manifestações das culturas tradicionais.

Postura que não nega, de forma alguma, o que os rituais têm de cênico e nem o que a cena contemporânea tem de ritual. No entanto, localiza esses fenômenos em territórios distintos que, no processo de criação, assumem momentos desterritorializados e reterritorializados.

Desse modo, a partir das intencionalidades e identidades que constituem os processos criativos, sistematizados em formas, técnicas e poéticas, estes estão materializados nas obras artísticas deste Coletivo, tais como: Em qualquer Lugar (2001); Folhas, Águas e Pedras (2005); Baio (2004); O desvio da serpente (2007); Através (2010); Moringa (2011); Rubro (2012,2014); Passagem (2012); Por cima do mar eu vim (2015); Entre raízes, corpos e fé (2015).

Dos rastros de corporeidades e matrizes de movimentos perenes nas obras do Núcleo Coletivo 22, surge, de minha autoria, um poema versado e dançado pelos corpos marcados por uma travessia perene. Entre corpos, limiares, encruzilhadas surgem ramificações que desencadeiam poenografias dançadas, noção que será desenvolvida no decorrer deste estudo:

Através das pedras os encontros. Em qualquer lugar encontramos encruzilhadas, passagens para o corpo criar, expressar, ruborizar, sangrar em busca de sua ancestralidade.

Suas raízes se reconhecem em outros corpos, entre folhas e águas. Por cima de outros mares, que serpenteiam em ondas e desviam suas vidas das tristezas e lutas, com festas, fé e trabalho.

Quadris que requebram e dançam com suas saias rodadas e coloridas, pés que amassam o barro, gingam seus cantos e lamentos dentro de uma

moringa de barro carregando os segredos dos orixás, das crenças, das ervas e da vida.

Cantam e dançam corpos pulsantes desejando ser um só coletivo, de um transe permitido, que resiste às adversidades do cotidiano e ouve a sabedoria dos velhos mestres e mestras. Corpos atentos, arteiros que batucam a alteridade nos tambores dos terreiros, nos palcos, na mata.

Celebram a força feminina no som das caixas, nos lamentos das orações, ao redor da fogueira e das brincadeiras para São Benedito. (MARLINI, 2016)

Na esfera das poéticas e intensidades que foram desveladas e perenizadas nos trabalhos do Núcleo Coletivo 22, observa-se a busca por uma complexidade na dramaturgia da cena, com a intenção de não cair no romantismo e no folclorismo. Desse modo, compreendo que o Núcleo Coletivo 22 foi assumindo e gerando um território de experimentações, um espaço de participação como uma possibilidade de coexistência, de troca e de aprendizagem e, portanto, de um espaço formativo.

O Núcleo Coletivo 22 reverencia, na sua trajetória, a possibilidade da coexistência de forças cultivadas e emanadas por um núcleo que se une pela ação de arrebatam corpos que se afetam ou se deixam afetar por fenômenos presentes nas manifestações das culturas populares brasileiras; expande-se na ideia de um coletivo que é atravessado pelo mundo vivido e pelo corpo que transborda e produz cultura, rodeado pelo alicerce da arte, da aventura de criar, da magia dos terreiros e rodas de capoeira. Desvelando travessias, tensionando hegemonias, experienciando os devires nos processos metodológicos de criação e de vida.

1.2 UM LUGAR POSSÍVEL NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA: FENDAS QUE SE ABREM ENTRE O COTIDIANO E A ENCRUZILHADA

Na trajetória desta pesquisa, algumas fendas se abriram desvelando um trânsito entre a estética do cotidiano e os rituais, presentes nos fazeres e saberes das parteiras, raizeiras e benzedeiras do cerrado. Essa fenda ganha sentido a partir da expansão da noção de tempo-espço presente nesses momentos como na expressividade e na corporeidade dessas mulheres, que promovem um trânsito entre estados corporais potentes para perspectiva da pesquisa, pensando numa dramaturgia do corpo para cena.

Outro desdobramento importante é situar o cotidiano como potencial estético e os rituais presentes nos fazeres tradicionais, compreendidos como um lugar de encruzilhada. Nesse cotidiano, estabelecem-se, portanto, relações que se dão no *entre-lugar*, ou seja, entre o cotidiano e a encruzilhada, tendo o corpo como um veículo de discurso do qual se processam trajetórias e texturas diversas e profícuas na elaboração discursiva que coabitam.

No horizonte dessas reflexões, outras fendas se abrem, apresentando questões que contribuem para pensar e experienciar elementos norteadores da trajetória desse processo de criação. Então, como pensar o trabalho das parteiras, benzedeiras e raizeiras como corpos de encruzilhada? E como extrair dessas encruzilhadas elementos para a criação de “outras encruzilhadas” da cena contemporânea? São questões já anunciadas no artigo escrito por mim e Renata de Lima Silva (2014).

Estas são consideradas neste estudo como saberes legítimos que lançam poéticas e possibilidades de construção de corpos dançantes e motivações para o corpo dançar. Esse aspecto suscitou outro questionamento norteador desta proposição, ou seja, pensar de que modo o corpo pode ser convocado como lugar do sensível e qual o papel da estética do cotidiano e do ritual nesta construção de um corpo cênico neste estudo?

Os autores utilizados neste estudo para se compreender e propor uma noção da estética do cotidiano foram Pereira (1996), Ritcher (2003), entre outros interlocutores utilizados por estes pesquisadores. Os mesmos destacam que este termo pode significar tanto o ato criativo que se alimenta de elementos da vida diária quanto o sentimento provocado por situações e objetos corriqueiros. Nesse sentido, podemos descrevê-lo como uma estética do comum, do dia a dia, porém, não se restringe somente a esta definição, pois guarda, em seus desdobramentos, elementos complexos e interessantes de serem explorados por este estudo. Para Ritcher (2003, p. 8),

A estética do cotidiano subentende, além dos objetos ou atividades presentes na vida comum, considerados como possuindo valor estético por aquela cultura, também, e principalmente, a subjetividade dos sujeitos que a compõem e cuja estética se organiza a partir de múltiplas facetas do seu processo de vida e de transformação.

Buscando ampliar a abordagem e os desdobramentos sobre estética do cotidiano, na tentativa de compreender os valores estéticos presentes nos fazeres e saberes dessas mulheres destaco outro conceito importante definido por Pereira (1996, p. 21), o da “microestética”, entendido por este autor “[...] como cada indivíduo se organiza enquanto subjetividade é a ordem da processualidade, dos campos interativos de forças vivas da exterioridade atravessando um sujeito-em-prática”. Assim, torna-se interessante pensar a “microestética” como um processo de produção de subjetividades, ou ainda como ele aciona uma “tentativa de ressignificação” da estética, no momento em que propõe fazer uma distinção entre estética entendida como disciplina que nasce no século XVIII, como campo epistemológico independente, a “macroestética”, e a “microestética” já descrita anteriormente (PEREIRA, 1996).

Pereira (*apud* RITCHER, 2003, p. 21) ainda apresenta a reflexão sobre a noção de estética, afirmando que “A estética tem a ver com a maneira pela qual o mundo toma sentido para nós, de acordo com a maneira pela qual nós o afetamos”. De certa forma, pode-se considerar que o dia a dia das mulheres do

cerrado oferece elementos circundados por múltiplos fatores e dinâmicas, inclusive pautados nos fazeres especiais. Estes expressam uma “estética do cotidiano”, conceito estudado por Richter (2003), o qual discorre sobre universo tão presente em nossas vidas, porém, tão adormecido e anestesiado na sociedade.

O despertar estético que acontece no ambiente prosaico do dia a dia, na presença da mãe-mulher que atiza as brasas e desperta um mundo de sensibilidade, ver o que não era visto, comer o que só é possível através da imaginação criativa (RITCHER, 2003, p. 53).

Diante dessas questões, Ritcher (2003) traz para o debate colocações de Melvin Rader e Bertram Jessup, em seus estudos a respeito da arte e dos valores humanos. Estes afirmam que o interesse estético é um ingrediente importante no cotidiano e que pode complementar todos os aspectos da vida, o que suscita a questão sobre o valor estético. Para Rader e Jessup (*apud* RITCHER, 2003), o mesmo se relaciona com o prazer que o ser humano experiencia no olhar a natureza; o prazer em ouvir a canção, o gosto de um chá; sentir um pedaço de madeira ou a textura da lã; tocar na barriga de uma mulher grávida; em arrumar uma mesa atrativa ou um canteiro de flores.

Os autores ainda afirmam que, quando a experiência estética se apresenta nesses exemplos do cotidiano, não precisa explanação ou justificativa, não precisa razões. São ações da vida diária que ainda não estão anestesiadas, massificadas, automatizadas, ao contrário, abrem fendas de sensibilidade e de experiências. Em outras palavras, modos de habitar o mundo, que pode, a cada experiência estética, obter um significado reinventado.

Inauguram-se novas potencialidades criativas de um cotidiano, aspectos também defendidos por Benjamin e Dewey, quando os mesmos abordam a questão da experiência vivida, dos atos expressivos e da arte, respectivamente. Abordar tal perspectiva interessa para esta investigação, assim como as múltiplas dinâmicas sociais, culturais e políticas que contribuem para a constituição do que estamos denominando de estética do cotidiano.

Seguindo o fluxo proposto nessa reflexão, exploremos então a noção de encruzilhadas. Para Martins (2002), a encruzilhada é um lócus tangencial como uma instância simbólica, da qual se processam múltiplos caminhos de elaborações discursivas que se coabitam. Para essa autora, encruzilhada não representa apenas um lugar concreto, mas sim uma metáfora da noção de tempo-espço.

Significa, pois, o encontro de ruas ou trajetos onde se faz oferenda para Exu e sua falange, representando, sobretudo, um ponto nodal que encontra, no sistema filosófico-religioso de origem ioruba, uma complexa formulação: um lugar de interseções.

Martins (2002) explora a noção de encruzilhada, tanto no que se refere a uma possibilidade de dispositivo conceitual e epistemológico quanto na perspectiva do rito e da filosofia nagô/ioruba:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador com conceitual oferecemos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, 2012, p. 73).

Já na esfera do rito, considera-se, neste trabalho, a encruzilhada como um lugar radial de centramento e descentramento, de interseções e desvios, confluências e alterações, fusões e rupturas, unidade e pluralidade, origem e disseminação, que opera e expressa discursos, como “um lugar terceiro” (MARTINS, 2002). Ou, como afirma Oliveira (*apud* SILVA, 2012, p.62), “entre-lugar”, quando o mesmo se refere à cultura afrodescendente no Brasil, afirmando que a mesma tem uma “[...] identidade forjada na trama das identidades”.

Para Silva (2012), o processo de compreensão da encruzilhada passa, fundamentalmente, pelo corpo, pelos encontros de forças diversas e difusas de sincretismo, de conflito, de colonização e de resistência. Assim, a encruzilhada é justamente o lugar em que passado e presente se sobrepõem e, ainda, onde perpassam questões relacionadas ao sagrado e ao profano. Para Silva e Lima (2014), ela pode também ser pensada não apenas como o tempo-espaço de festas e vadiações, mas, também, de rezas, partos e benzeduras.

E é nesse lugar de interseções que habitam e significam as parteiras, benzedoras e raizeiras do cerrado cujos afazeres domésticos são interrompidos para que seus saberes sejam exercidos, expressos por uma corporeidade que cria e (re)cria “rituais da encruzilhada” (SILVA, 2012, p.71), ou seja, corpos que experienciam a cura, o parto e a benzeção. Nesse sentido, abrem múltiplos pontos de interseção no que tange diferentes cosmogonias, crenças, fé e aperreios⁶.

Vale destacar que o campo vivido desta pesquisa foi norteado pela compreensão do fenômeno da encruzilhada, no momento em que parte da compreensão do corpo limiar em diálogo estreito com a noção do estado de disposição, proposto por Araújo (2008). Essas considerações não se dão apenas pelo lugar da observação, pois são qualificadas pela experiência estética, na minha vivência com a melodia das rezas, as mãos que contam histórias, o cheiro da erva manipulada pela raizeira e o toque da parteira na hora da puxação⁷, ou seja, de um corpo na encruzilhada.

Um dos elementos que possibilitam compreender este corpo na encruzilhada é a condição liminal, abordada por Victor Turner, que é também outra noção importante para este estudo. Essa noção orientou o estudo e a proposição de corpo limiar desenvolvida por Silva (2012). O princípio liminal, como situações de fronteira, limites de fusão, são os estados de corpos

⁶Aperreio: dificuldade qualquer ação; obstáculo, apuro; contrariedade, aborrecimento, apoquentação. (HOUAISS; VILLAR *apud* FLEISCHER, 2011, p. 340)

⁷**Hora da Puxação:** Significa realizar algum tipo de massagem sobre o ventre de uma mulher grávida ou sobre os membros e partes do corpo que sofrem de alguma dor, luxação muscular, torção. Não só as parteiras, mas rezadores, puxadores, benzedoras também faziam puxações (FLEISCHER, 2011, p. 349).

liminares constituindo um estado de tensão, entre o cotidiano e o extracotidiano. Dito de outro modo, entre o cotidiano e o ritual.

O termo “limiar”, livremente adaptado a partir da noção de “liminaridade” discutida por Turner (1974), aborda o estado subjetivo de estar no limite entre duas possibilidades de existência, como observou o referido autor em seus estudos acerca dos rituais de passagem.

Segundo Silva (2012), o Corpo Limiar pode ser observado nas rodas de capoeira, jongo, tambor de crioula e samba de roda, que são espaços por onde transitam polaridades agenciadas pela força da tradição popular – a encruzilhada.

O desafio agora se anuncia no ato e no efeito de expandir a noção de encruzilhada para além do lugar/momento marcado pela ação lúdica do jogo ou da dança, alcançando um lugar mais próximo do cotidiano, lugar este que se situa num espaço-tempo que guarda suas complexidades estéticas nas cores, texturas, posturas corporais, cantos, rezas e mistérios. Esses elementos podem ser observados nos relatos de Nery (2006), os quais têm o corpo como um lugar central desses saberes ritualísticos que se abrem em fendas do cotidiano:

Algumas orações não podem ser reveladas, como aquelas rezadas contra os inimigos ou para fechar o corpo pois os benzedores temem que, revelando o segredo, elas “possam perder o encanto.” (Nery, 2006, p.3). “A presença da mulher é marcante no mundo da credence e é ela, numa maioria quase absoluta, que conhece o segredo das palavras e dos gestos capazes de exorcizarem o mal” (GOMES; PEREIRA *apud* NERY, 2006, p. 4).

A mulher, ao se lançar num vir a ser ritualístico, apresenta-se em situação de encruzilhada, de um corpo empoderado de saberes e fazeres tradicionais, guiado pelo desejo de estar junto, de um princípio de sobrevivência.

Diante dessa possibilidade que se abre entre o corpo cotidiano e o momento ritual, podemos aproximar do estudo de Silva (2012), que traçou um

entendimento de corpo limiar em que o mesmo transcenderia o cotidiano, o que faz ocupar o lugar da encruzilhada.

Trata-se de um corpo munido de uma potência de expressividade e de símbolos que considero relevantes para serem abordados no âmbito da cena contemporânea, pois representam parte significativa da pluralidade que tece a cultura brasileira e a possibilidade da criação de novas encruzilhadas (SILVA, 2010, p. 24).

Diante dessa possibilidade de compreensão e diálogo, considera-se que o corpo limiar não é o corpo do cotidiano, a encruzilhada também não é o cotidiano propriamente dito, mas é a partir das fendas que se abrem no cotidiano dessas mulheres que acontece esse fenômeno, provocando um apoderamento de postura de corpo, de relações de fé, em alguns casos de transe, como acontece de acordo com o momento narrado pela parteira. O pai aflito a porta da casa de Dona Ramira, que é acordada no meio da madrugada, por um pai aflito que pede a velha senhora para fazer o parto de sua mulher, ela caminha no meio da madrugada, levando seus chás de cravo com folha de laranja, raiz de gervão e sua fé para conduzir o parto e pegar o menino que nasce em suas mãos, no fim do parto a mãe agradece e se despede. Dona Ramira volta novamente a sua casa e a seus afazeres da casa (Diário de Campo, 2013).

A encruzilhada também se estabelece quando D. Flor sai para a mata colher suas ervas e na volta se arruma para o tratamento de cura, solicitando a Deus que conduza seus trabalhos. Sendo assim, podemos sentir seu estado corporal disponível e dilatado para aquele acontecimento. No final do tratamento, ela tira seu avental e touca e volta a falar sobre coisas do seu dia a dia. O estudo sobre Rezas, Crenças, Simpatias e Benzeções como costumes e tradições do ritual de cura pela fé, realizado por Nery, nos auxilia a compreender alguns elementos que circunscrevem esse contexto de um corpo em encruzilhada proposto neste estudo.

Diz a tradição que o ato de benzer, ou de curar, é a ritualização das coisas da fé, onde muitas vezes se misturam o sagrado e o profano. Herança dos portugueses que ao chegarem ao Brasil sofreram influências dos índios e, posteriormente, dos africanos, sobretudo as mulheres. Cada benzedor tem a sua própria forma de benzer, porque a cada um foi dado um dom para curar. Um dom que se traduz na fé, aprendida com seus antepassados e de onde aprenderam a ver o mundo que os cerca (NERY, 2006, p.2).

Dessa forma, vivenciar e/ou compreender esses momentos e fluxos dos entre-lugares é vivenciar a encruzilhada, pois os mesmos não ficam presos no passado, ficam impregnados no corpo do artista-pesquisador. Este, ao revisitar essas memórias no processo de criação, constrói, a cada torção, giros e olhares, uma nova trajetória em busca de uma poética da alteridade.

Essas fendas permitiram diálogos e experiências estéticas que no processo de criação se - traduziram em matrizes estéticas, anunciadas de uma poética que florescem na adversidade do cotidiano. E, nas conversas, os olhares, os sorrisos tímidos, a voz arrastada demonstram que o ritual do parto e dos chás estabelecia um contato muito forte dessas mulheres com a natureza, com a precariedade das comunidades esquecidas pelo sistema público de saúde, pela discriminação dos conhecimentos oriundos de um saber que foge da ciência, da academia, do preconceito por esses saberes serem predominantemente femininos. Nesse sentido, Barroso (2009, p. 1-2) destaca que

O saber e ofício de partejar acumulados tradicionalmente pelas parteiras são vistos hoje como uma alternativa de saúde da mulher em áreas rurais. Nesse sentido, estas mulheres criam e recriam espaço culturalmente construído através dos tempos, e, para conhecer e desvelar o contexto no qual se desenvolvem essas experiências [...].

Entretanto, esses saberes não perdem a dimensão estética do acontecimento, dimensão esta que instaura sentidos do existir e das coisas, ou

seja, uma estética do mundo vivido cotidianamente. Todos esses elementos produzem lugares de interseção, ou então lugares de encruzilhada.

Partindo desses elementos que auxiliam no processo de entendimento sobre o trânsito entre o cotidiano e o ritual, situa-se a busca por outras encruzilhadas cujos saberes e fazeres dessas mulheres do cerrado ampliam as possibilidades de experienciá-las, seja como fenômeno presente no campo vivido ou como no processo de criação.

Para Silva (2012), o corpo na dança brasileira contemporânea é construído a partir da experiência na encruzilhada, que, por sua vez, o restaura e o reinventa, provocando uma tensão entre divergências e convergências, pluralidades e unidades, matrizes e disseminações do fenômeno pesquisado.

Assim, este estudo buscou investigar, inventar “outras encruzilhadas”, partindo da compreensão da potência artística dessas matrizes, do fenômeno da encruzilhada presente nos rituais, do mundo de sensibilidade despertado pelo cotidiano e da imaginação criativa presente nos corpos investigados.

1.3. OUTRAS TRAJETÓRIAS

A trajetória percorrida culminou num encontro de corporeidades vividas na intensidade do mundo e nas vicissitudes do cotidiano, nas invenções e reinvenções das tradições, na dinamicidade da produção cultural da contemporaneidade, no improviso de um corpo que se expressa nas fendas do cotidiano e entra em lugares de encruzilhadas, potentes de energia, de sensibilidade e ritmo, corpos dançantes, cantantes. Contexto este que me instigou a pesquisar, como artista-pesquisadora, como é o caso do presente estudo.

A vida de uma pesquisa é algo intrigante. Sujeita à sorte, ao tempo, aos lugares, à hora, ao perigo. O improviso vem sempre turbilhoná-la. Pesquisar talvez seja mesmo ir por dentro da chuva, pelo meio de um oceano, sem guarda-chuva, sem barco (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2012, p. 2).

Ao pensar na trajetória da pesquisa, observei muitos caminhos e trilhas, as quais necessariamente precisam ser delineados, estruturados em algum momento, porém, em outros, precisam dar vez ao improvisado, às subjetividades, à escuta do corpo, aos sujeitos da pesquisa. Acredito que esses momentos só enriqueceram a pesquisa de campo, visto que a arte no contexto acadêmico, em muitos momentos, insiste em trilhar caminhos seguros ou estáveis.

Entretanto, para Oliveira e Paraíso (2012, p. 161): “Pesquisar é experimentar, arriscar-se, deixar-se perder. No meio do caminho, irrompem muitos universos díspares provocadores de perplexidade, surpresas, temores, mas também de certa sensação de alívio e de liberdade do tédio”.

Vale destacar uma das relações primordiais desencadeada por este estudo que se refere à possibilidade de o artista-pesquisador, ciente de que o campo da arte é um campo próprio, partir de um problema definido para a construção de um projeto de criação, buscar um referencial próprio para compreender e refletir sobre as noções e paradigmas de sua investigação.

Garcia (2011) enfatiza a importância de se lançar uma discussão diferenciada sobre o processo de criação em artes cênicas no contexto acadêmico, procurando dialogar e garantir tanto as singularidades quanto as tensões dos lugares, de onde se fala, ou seja, do campo da arte. Esse autor lança um desafio diante da fluidez do processo de pesquisa em arte, entre outras questões a relativização da verdade na arte, que está aberta às novas visões e interpretações que vêm sendo construídas. Entretanto, o autor lança uma questão: Como assegurar uma metodologia que tire o processo de criação do “espontaneísmo” e o aproxime das regras epistemológicas de uma investigação? (GARCIA, 2011, p. 49).

Esse desafio lançado pelo autor também é assumido pelo presente estudo, visto que compreendemos a riqueza de uma metodologia de pesquisa em artes, justamente pela possibilidade de abrir novos campos de problemas para serem investigados, constituídos por inúmeros caminhos e trajetórias.

Busco assim o desenvolvimento de elementos e noções conceituais e poéticas, guardando suas descobertas particulares entrelaçadas por uma reflexão sistêmica que permita integrar os vários elementos da práxis artística.

O estudo desenvolvido no meu mestrado, intitulado *Composição coreográfica na dança: movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico* (2006), destaca a dança como objeto artístico que ecoa modos de percepção e de expressão como outros modos de relacionamento, experienciados no cotidiano, no mundo vivido. Merleau-Ponty (1999) enfatiza que, para experimentar a “carne do mundo”, precisa-se da sensibilidade, do sensível para o mundo e para si mesmo, um diálogo com trocas e conflitos, falando, sentindo, movimentando.

Destaco então que alguns pressupostos defendidos na dissertação contribuíram, de forma expressiva, para justificar minha opção em dar continuidade na pesquisa em processos de criação e de composição, como a compreensão de que os processos de criação são possibilidades de educação estética e produzem outros conhecimentos, obedecendo à outra lógica, a da sensibilidade, da percepção, da consciência corpórea e a vivência da corporeidade do ser e do coletivo.

Barreto (*apud* LIMA, 2006) considera que a compreensão dos processos criativos e de iniciação de dançarinos como fenômenos que se mostram no mundo contemporâneo tem início na busca do entendimento acerca de quem são essas pessoas. Com quem se relacionam? Quais são seus desejos, anseios, objetivos e compromissos diante da vida? Onde e como vivem?

Assim, o foco do trabalho considera a trajetória da investigação e da experimentação cênica, os sujeitos envolvidos neste estudo, os inúmeros sentidos das escutas corporais, das narrativas, dos ruídos. Parte do entendimento da pesquisa qualitativa como um terreno de múltiplas práticas interpretativas que têm o foco multiparadigmático nas quais a pesquisadora é sensível ao valor da abordagem por diversos métodos, adotando uma postura crítica e compromissada com o princípio de alteridade.

Tendo em vista que existiram, ao longo dos tempos, diferentes vertentes para o objeto pesquisado, Berticelli (1997) descreve que, atualmente, o grande desafio do pesquisador está justamente nas rupturas visualizadas que desbancaram, em certa medida, a ciência positivista. Se antes as respostas eram verdades absolutas, medidas, mensuradas, agora o pesquisador, a partir de seus questionamentos, pode vislumbrar uma pluralidade de respostas, decorrente de novas formas de pensar e investigar.

Nesse fluxo pode-se citar a metamorfose provocada pela etnografia, nas ciências humanas, que nos provoca a subverter o olhar para o campo de pesquisa, voltada a “estudos subalternos”, segundo Carvalho (2001), como a etnografia pós-colonial desenraizando saberes e fazedores e sua condição contemporânea. Entre teóricos que corroboram a crítica às formas contemporâneas de imperialismo em direção ao equacionamento da ordem político-cultural, destaco Edward Said e Homi Bhabha, que têm inspirado uma revisão do olhar etnográfico. Said (1984 *apud* CARVALHO, 2001, p. 124) expressa sua preocupação com os oprimidos, e reivindica que os mesmos “[...]se calem e reclamem sempre o seu direito de narrar suas experiências, suas insurreições, suas memórias, suas tradições, suas histórias”.

Uma das contribuições de Homi Bhabha para este estudo refere-se à sua ênfase de quão precária é a autoridade cultural a que estão submetidos os subalternos e os sujeitos coloniais. Segundo Carvalho (2001, p 124):

Bhabha vai então atualizar esse caráter de hibridismo que é fundante da linguagem, e ao qual é submetida a atividade – ininterrupta – de tradição cultural: em sentido estrito, toda cultura é híbrida. A própria cultura dominante é híbrida no momento mesmo em que se anuncia como autoridade.

Diante dessas contribuições, é inevitável pensar nos saberes e fazeres tradicionais das parteiras, raizeiras e benzedoras do cerrado, como uma voz subalterna, e também a respeito do desafio de olhar para este contexto, ou seja, para este mundo vivido, como uma possibilidade de significá-lo como uma

espécie de contra discursos. Isso é o que Bhabha denomina de terceiro espaço, que pode ser entendido como uma arena aberta de possibilidades, o qual o subalterno potencialmente pode propor e executar uma contracoerência⁸.

Essa perspectiva de pensar o campo de pesquisa vale também para olharmos e nos colocarmos como corpo que experiencia e sistematiza um processo de criação em dança. Ou seja, os caminhos traçados e percorridos na investigação corporal têm como horizonte essas reflexões, que são semelhantes a uma espécie da margem de um rio que percorre e conduz o fluxo das águas e de toda a complexidade de um processo criativo.

Assim, se a antropologia apresenta a necessidade de compreender as relações socioculturais por meio de ritos, comportamentos, saberes, técnicas e práticas, considerando o ponto de vista das pessoas que nessa realidade vivem, o estudo no campo pesquisado é condição *sine-qua-non*. No caso deste estudo, o “campo pesquisado” é dimensionado pela noção de “campo vivido⁹”. Na tentativa de elucidar as contribuições teóricas no campo da arte e do diálogo com a antropologia, cito as reflexões já realizadas por mim e por Silva (2014).

A diferença entre o trabalho do antropólogo e do artista não se dá necessariamente no modo de apreensão do fenômeno no campo, visto que a Antropologia constitui de diferentes abordagens e tendências metodológicas, e sim no modo de interpretar os dados coletados. Enquanto o antropólogo vai buscar alcançar, na medida do possível, a realidade daquele contexto, o pesquisador da dança vai criativamente reinventá-la. A intenção não é a de torná-la irreconhecível e sim a de fugir da mera reprodução, que pode reduzir a cena a um reduto de estereótipos (SILVA; LIMA, 2014, p.166).

⁸ Segundo Carvalho (2001, p. 125), Contracoerência é o nome dado por Mieke Bal a sua leitura do Livro dos Juízes, da Bíblia, estritamente do ponto de vista das mulheres.

⁹ Mundo vivido (*lebenswelt*) - compreendido a partir da Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty (1999); O mundo da percepção, isto é, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida. O conceito de *lebenswelt* inclui justamente o entrelaçamento da experiência objetiva com a subjetiva.

Pensar o corpo e seus atravessamentos com a cultura, em outras palavras a corporeidade nas interconexões entre cultura e natureza, é proporcionar o diálogo entre diferentes áreas de conhecimento, como a antropologia e a filosofia com o mundo vivido, do jeito que ela é vivida por seus corpos. É desse contexto que surge a investigação cênica “Entre raízes, corpos e fé”.

Outro aspecto que este estudo considera fundamental é a articulação e a relação entre o sujeito e o objeto, presentes nas contribuições de Bião (2011), que apresenta algumas técnicas ou instrumentos de pesquisa da etnocenologia. Essas técnicas permitem um diálogo significativo, segundo os propósitos deste estudo, na relação entre sujeito e objeto, como: as entrevistas (abertas, fechadas, com ou sem roteiro estruturado etc), as observações participantes, as descrições etnográficas densas, os cadernos de pesquisa de campo, as histórias de vida, as coletas e transcrições de textos da literatura oral, os registros fonográficos e audiovisuais.

Porém, esse autor destaca que essas técnicas, para o pesquisador das artes cênicas, tornam-se um complemento para suas especificidades que giram em torno dos detalhes relativos à expressão corporal, às experiências estéticas e sensoriais. Outro momento importante é o registro de seus processos e projetos de criação, “a expressão sistemática de sua própria experiência” (BIÃO, 2011, p. 117). Acrescentando esta compreensão, Amoroso (2010) destaca que a contribuição da etnocenologia é lançar uma leitura estética para uma expressão cultural como um todo. Ainda apresenta uma relação importante a respeito desse olhar estético para o campo de pesquisa:

[...] percebo que é a experiência e a vivência com o objeto da pesquisa, o background do pesquisador e o processo reflexivo resultante da pesquisa que favorecem, conjuntamente, a percepção e expressão de preconceitos, de simpatias e de antipatias, de mudança de pensamentos, de afirmação ou de negação de proposições iniciais (AMOROSO, 2010, p.4).

Tal reflexão direciona a perspectiva do olhar para o objeto de pesquisa, o que permite adentrar nesta questão, trazendo para o debate também os escritos de Fernando Hernández (2011), que abordam a cultura visual como um convite à deslocalização do olhar. Ele propõe então um reposicionamento do sujeito, uma mudança de foco do olhar e do lugar de quem vê, cujo argumento interessa a este estudo em específico.

Compreendo tal argumento como um convite à deslocalização, um convite ao corpo de se aventurar pelo movimento em outros ângulos de percepção, como uma espécie de (des) enraizar-se. Desse modo, surge a necessidade de considerar essas perspectivas no presente estudo, por ser, antes de qualquer coisa, uma postura que circunscreve aspectos epistemológicos, metodológicos e políticos.

Tais perspectivas propiciam pensar num campo de estudos transdisciplinar, numa perspectiva pós-colonial, pois lança olhares para estas questões: Como olhar para os saberes tradicionais das mulheres do cerrado? Nosso olhar pode estar impregnado dos discursos que ficam presos ao passado e/ou presente ou dando então caráter exótico ao tema? Isso pode minimizar o campo simbólico das práticas sociais e a construção das subjetividades do feminino, cercada também de dualismos e conflitos que podem confundir o olhar?

Na tessitura desta tese, as reflexões e apontamentos acerca das questões de ordem metodológica são visualizadas como margens que balizam todos os capítulos, promovendo diálogos entre outros elementos abordados, como o campo de pesquisa, seja com os corpos do campo vivido, com as abordagens teóricas, com as narrativas das pesquisadoras e das fazedoras dos saberes tradicionais. Tais enlaces provocam não uma linearidade e hierarquização, tampouco uma estruturação metodológica engessada, mas que transborda um lugar, e borda, nas margens dos rios, suas raízes, ramificações rupturas, planta novos brotos de possibilidades, reconhece corpos como seres

singulares e coletivos, que criam e se formam fazendo arte, poetizando seu cotidiano, seja na dança, seja nos seus fazeres e saberes da vida.

Assim florescem parteiras, raizeiras e benzedadeiras no cerrado. Tal metáfora anuncia os contextos onde o campo vivido foi realizado, nos anos de 2013 e 2014, na Chapada dos Veadeiros, nas comunidades de São Domingos, município de Cavalcante; povoado de Moinhos no município de Alto Paraíso-GO; e na Ilha do Bananal, mais especificamente na Aldeia Santa Isabel - TO. Os instrumentos utilizados na pesquisa de campo foram a observação participante e diário de campo.

A observação participante utilizou vivências e experiências que foram conduzidas a partir de algumas noções norteadoras, como o estado sensível, que nos possibilita compreender o “estar-sendo-no-mundo-com-os-outros” (ARAÚJO, 2008). Para este autor, tal expressão possibilita pensar a respeito da compreensão polifônica da sensibilidade, o que nos remeterá à ideia de estar no mundo com o outro. Ganha-se também outros contornos sobre o tema a partir da reflexão de Merleau-Ponty (*apud* ARAÚJO, 2008, p. 38): “O sensível [...], como a vida, é um tesouro sempre cheio de coisas a dizer, na intensidade da *membrura*, da carnalidade do existir, na juntura onde se cruzam as múltiplas *entradas* do mundo, nas dobras de suas encruzilhadas”.

Apesar de compreender a complexidade de abordar sobre linguagem, utilizo-me da reflexão de Nietzsche, quando o mesmo diz que “Não é somente a linguagem que serve de ponte entre homem e homem, mas também o olhar, o toque, o gesto, o tomar consciência de nossas impressões dos sentidos em nós mesmos [...]. E que instrumentos de observação temos em nossos sentidos” (NIETZSCHE, 2000, p.27).

Merleau-Ponty (1999) também corrobora as reflexões acerca das experiências sensíveis, aproximando-se da abordagem de Araújo (2008). Merleau-Ponty considera que as experiências sensíveis são processos vitais e os sentidos possibilitam a apreensão do mundo real, vivido cotidianamente. “O

sentir [...] reveste a qualidade de um valor vital” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 84).

Assim se pode pensar que o mundo vivido tece experiências no corpo, na carne do mundo, sendo constitutivas de instauração dos sentidos, do existir, das coisas. Inaugura a noção de um estado de dis-posição sensível, entendimento desenvolvido por Araújo (2008, p. 38):

A dis-posição do estado sensível nos possibilita o estar-
sendo-no-mundo-com-os-outros, de modo encarnado,
mediante os processos de percepção e de compreensão em
que podemos tocar, cheirar, escutar, saborear e olhar o
mundo, bem como, conjunturalmente, pensar, refletir através
de nossa relação direta e originária com este.

Destaco uma passagem registrada no Diário de Campo, que exemplifica este estado de dis-posição do estado sensível e de estar-
sendo-no-mundo-com-os-outros:

Quando percebi já estava me movimentando deslocando-me para dentro do círculo, e sendo contagiada pela destreza e força daquela dança, a poeira levantava e quando me dei conta já estava interagindo com elas, pois uma susseira me olhou, este gesto funciona como uma licença simbólica para entrar naquele momento em sua dança, fomos interagindo, com giros, com cumprimentos de flexão de joelhos pegando a saia, pude sentir e ver que elas, as mais velhas, encontram-se numa concentração impressionante, elas inauguram um tempo-espaço diferenciado, algumas fecham os olhos e neste estado corporal diferenciado encantam a todos e os músicos também entram numa sintonia com os corpos dançantes de forma a se alinhar numa energia vibrante marcada pelos pés, pelos instrumentos de percussão e pela poeira que sobe do chão. Para mim ela se traduz em uma dança de chão, de poeira e giros de anciãs. (Diário de Campo- Marlini Lima, Festa de Nossa Senhora da Abadia- Comunidade Kalunga de Vão das Almas- agosto de 2014).

Assim, minha permanência nessas localidades foi a partir da vivência com o cotidiano dessas mulheres parteiras, benzedeiras e raizeiras, buscando

as relações estabelecidas no seu cotidiano, na execução de papéis informais, nas várias formas de improvisação em prol da sobrevivência, suas práticas e saberes místicos ou de ligações sobrenaturais. Experimentei, enfim, uma estética do cotidiano ouvindo sobre as encruzilhadas geradas nos seus fazeres de parteiras, raizeiras e benzedadeiras.

No sentido de significar esses momentos e tempos de observação da pesquisa, Amoroso (2010, p. 5) descreve que:

O tempo de duração de uma pesquisa, o tipo de relação construída entre o pesquisador-participante e o seu objeto e as experiências estéticas experimentadas pelo pesquisador são elementos que qualificam o estudo e que permitem o processo de percepção do etnocentrismo.

Corroborando esta perspectiva, há também o estudo de Maly (2010, p. 18) afirmando que:

O tempo de contemplar garante a presença de quem observa. Assim, dá-se a simbiose entre o sujeito e o objeto. Eu via a formiga de fora e buscava a chuva de dentro. Via chuva de fora e buscava a chuva de dentro. Via a água de fora e sentia a água de dentro. E a partir desse movimento circular alguma parte em mim esboçava a necessidade de compreender a relação do ser humano com o seu meio através dos tempos.

Nesse sentido, compartilho com o entendimento sobre o repúdio ao etnocentrismo, assinalado pela etnocenologia. Entretanto, Bião (1996) aponta para algumas questões de ordem metodológica. Segundo ele, restam dúvidas que marcam ambiguidades metodológicas: Como é que o pesquisador pode julgar seu próprio preconceito etnocentrista? Como desvincular, como explicar os preconceitos ou as simpatias e as antipatias? Como romper com seus próprios tabus?

Essas são questões que assumo para este trabalho como desafio a ser considerado e refletido, porque elas contribuíram para minha postura como pesquisadora-artista, promovendo um deslocamento e um novo modo de me

relacionar com os meus estranhamentos durante o campo vivido. São, pois, desafios de como lidar com as intersubjetividades das pessoas e com as minhas subjetividades. Para lidar com essas questões, foi necessário se deslocar, provocar instabilidades para assim conviver, ouvir, sentir o contexto e os corpos, em busca de uma qualidade da leitura estética, para que a mesma não fosse uma leitura tão somente etnocêntrica.

Assim, os conceitos de memória e de representação se fizeram presentes como construções coletivas significadas e re-significadas, na abordagem da história oral. Como observei nas minhas conversas com as mulheres da pesquisa, suas narrativas eram carregadas de significações adquiridas ao longo de sua existência; e nessas não expressavam apenas os acontecimentos contemporâneos, mas também as sucessivas gerações que se apropriaram da memória dos seus antepassados.

No presente estudo, esta abordagem foi utilizada levando em conta, principalmente, o tempo de aproximação com as mulheres, com o momento em que as mesmas já se sentiam mais próximas de mim e eu delas. Somente depois de perceber um sentimento de acolhida por parte delas, privilegiava as conversas, o contato de olhares, de toque, de afetos, cujas subjetividades se encontraram em pequenos feixes de sorriso, de abraços e trocas. Tal situação pode ser encontrada na fala de D. Ramira:

A fé em Deus está nas falas, nos gestos, nos cumprimentos, ela lembra com muita clareza das ervas de suas histórias de parteira, conta em detalhes, estas histórias habitam o cerrado, significam aquela comunidade, em cada canto que seu olhar alcança ela tem uma história, tem uma receita para contar, assim o lugar habita sua corporeidade assim como sua corporeidade habita aquele lugar, sua calma, sorriso reflete o silêncio e o vento que bate no rosto e preenche os espaços do meu corpo com todas essas memórias. (Diário de Campo, Marlini Lima, conversa com D. Ramira, Comunidade de São Domingos, Cavalcante-GO, julho de 2013).

Com relação à troca de olhares, em que as corporeidades entraram em sintonia, nas longas conversas com as senhoras indígenas, recordo-me desta passagem à sombra de uma bela e grande árvore, onde passei uma manhã conversando sobre os partos.:

O diário de campo foi utilizado em dois momentos do estudo, primeiramente na pesquisa de campo e no processo de criação, ou seja, nos laboratórios, ensaios abertos e ensaios rituais. E no campo vivido, o mesmo teve como intuito o registro detalhado e denso das narrativas e dos aspectos intersubjetivos, que adquiriram significados. A significação pôde se desprender do modo como neles se formou, pois se deu na relação dos corpos com os outros e com o contexto.

Foi fundamental estabelecer algumas compreensões a respeito das manifestações expressivas tradicionais, as quais eu pesquisei. Parti então do ponto de vista de seu universo complexo que, por si só, já trazem uma complexidade e dinamicidade, manifestando-se, sobretudo, no corpo, nas culturas, nas mobilidades culturais e se materializam nas corporeidades, ou seja, na vida das parteiras, das benzedeadas e das raizeiras.

Por isso, nesse momento, é importante trazer algumas contribuições da etnocologia para este estudo, com o intuito de compreender os desafios de adentrar nesse universo, fundamentalmente a partir do âmbito da experiência e da expressão sensorial para as formas coletivas, ou seja, os fenômenos da rotina social e do cotidiano, como ir para a roça, voltar e benzer, ir para o mato colher suas ervas e preparar suas garrafadas.

Foram nesses trânsitos entre o cotidiano e os rituais desses saberes tradicionais que foi experienciado o objeto de campo. Os corpos que os materializaram e se cruzaram com o meu fizeram-me lembrar uma reflexão de Maly (2010, p. 12-15): “Uma Velha, velha minha, outras tantas me habitaram [...]. Meus olhos dependem dos olhos de quem vê. Meus pés são os mesmos seus pés. Meus ouvidos são os seus agora”.

Vale enfatizar que a trajetória percorrida no campo vivido, e seus momentos, recheados de poemas, de cheiros, de temperaturas, de texturas, ou seja, experiências estéticas que foram aos poucos dando pistas para onde caminhar, e o que olhar no ato de “caminhar-pesquisar”. Isso ganha sentido nas palavras de Bião (2011, p. 114), quando o mesmo escreve:

Conhecer o que não se conhece é se conhecer no novo que se busca conhecer, algo que já existe no velho e paulatinamente, ir transformando o velho ao mesmo tempo em que inevitavelmente, também se transforma o que se passa a conhecer, o novo. É nascer de novo, a cada passo, junto com o próprio caminho que se percorre, transformando-o continuamente.

Assim, esta reflexão contribuiu de forma profícua para as escolhas deste estudo, buscando a potência do encontro, do partejar e nascer no ato da pesquisa, no ato de se surpreender, de se deslocar, de se refazer a cada instante e de pensar o outro neste processo, ou seja, o outro sujeito da pesquisa, o outro no processo de formação.

E assim se deu a construção do caminho metodológico que aqui chamo de trajetos percorridos, dito de outra maneira, mundo vivido foi feito, sim, de corporeidade a partir do sentir, experienciar, registrar e problematizar e sistematizar. Estes foram compreendidos e construídos no próprio andar da pesquisa, dependendo, dentre outros fatores, das relações que se construíram entre os corpos, das concepções dos fazedores e da própria pesquisadora.

DE DENTRO E DE FORA DO CERRADO:
FLORESCEM PARTEIRAS, RAIZEIRAS E
BENZEDEIRAS DO CERRADO



CAPÍTULO II

DE DENTRO E DE FORA DO CERRADO: FLORESCEM PARTEIRAS, RAIZEIRAS E BENZEDEIRAS

Após as queimadas, o cerrado renasce das cinzas e os ramos das plantas queimadas rebrotam e crescem tortos. (RIBEIRO, 2009, p. 26)

2.1. DE ONDE SE OLHA PARA O CERRADO?

Mas, afinal de contas, de onde se olha para o cerrado? A intenção deste capítulo é traçar uma reflexão sobre o cerrado, seus sentidos e significados, passando pelos corpos que o constituem e são constituídos por ele. Nesse sentido, traço um diálogo entre tais reflexões com os corpos das mulheres (parteiras, benzedeadas e raizeiras), que, muitas vezes, são silenciados pelos estudos historiográficos oficiais e guardam, em suas práticas corporais, uma relação de fé e uma ligação com a natureza.

Podemos encontrar, na literatura e na produção acadêmica, vários olhares, ou seja, estudos acerca do cerrado como um importante bioma brasileiro, bem como ações e projetos que auxiliam na manutenção e potencialização da biodiversidade da fauna e da flora desta região.

Ainda encontramos trabalhos que dialogam com os aspectos antropológicos, sociológicos e com o campo da performance artística, evidenciando, de alguma forma, os corpos que lá habitam, juntamente com seus costumes, crenças, conhecimentos (saberes), danças. Quero dizer: suas

práticas sociais e estéticas expressam inúmeras possibilidades de conhecer e compreender algumas de suas matrizes estéticas.

Mas o que é o cerrado? De onde se olha para o cerrado? Na tentativa de responder tais questões, encontrei, no percurso deste estudo, um poema intitulado “Confissões do Cerrado”, de Avelino Fernandes de Miranda. O poema, entre palavras e símbolos, nos fornece importantes pistas que guardam toda a sua complexidade para introduzir esta pesquisa: o que é o cerrado?

Eu sou o cerrado,
 Simbolizado nesse jeito retorcido,
 Reflexo de muitas idades.

Eu sou o Cerrado milenar,
 Fruto de mudanças constipativas,
 Forjadas na oscilação dos tempos,
 Feitas de avanços e de recuos,
 De quenturas e de umidades.

Eu sou o Cerrado,
 Historicamente reduzido à condição
 De primo pobre da Hileia,
 E de outros ecossistemas
 Da variedade parentela brasileira.

Eu sou o Cerrado,

Dono desse corpo torto,
 Às vezes esquelético,
 Às vezes raquítico
 E às vezes esclaremico,
 Que vegeta em solos subnutridos.
 [...]

Eu sou o Cerrado,
 Matuto por origem e por vocação,
 Esculpido na dureza dos tempos.
 Eu sou povo que me habita.
 Sou homem que produz,
 Que usa e que consome os
 alimentos
 De minha flora e fauna.
 Sou a criatura que usa e
 Consome a água que armazeno.
 Sou a cicatriz aberta
 Pela carvoaria tresloucada.

Sou a reflorestadora,

Sou o pecuarista e sou o sojicultor

Que, frequentemente, se
vangloriam do Título

De geradores de riquezas, mas que
quase sempre se esquecem de
meu sacrifício e de minha
generosidade.

Eu sou o Cerrado

Sou suficientemente forte para
continuar

Enfrentando as adversidades, mas

Paradoxalmente sou frágil

Frente aos modernos predadores.

Mais uma vez, em face de
ameaças Externas, Agora derivadas
das extravagâncias do imediatismo,

Da ambição desenfreada e da
mesmice globalizante,

Sem respeito às diferenças,

Acredito que o remédio é continuar

Tentando me defender,

Talvez adensando minha “casca
grossa” e, Seguramente,
alongando ainda mais as minhas
raízes. (MIRANDA, 2006).

Barbosa *et al* (2014) nos informam que os chapadões centrais do Brasil, cobertos pela biodiversidade do cerrado, funcionam como uma espécie de fronteira cultural. Ainda conforme os autores, nesse sistema biogeográfico de elementos de origens variadas, convergem, se convertem e criam uma espécie de cultura singular, estabelecendo uma relação de interdependência de diversos subsistemas dos demais biomas do continente.

Essas relações são também expressas no poema de Miranda, pois demonstra um olhar que ultrapassa os aspectos puramente geográficos. Entretanto, pensar na biodiversidade é igualmente pensar na relação entre homem, natureza, processos de colonização, preservação, processos de modernização, sobretudo nos aspectos relacionados à ocupação humana do cerrado. Barbosa *et al* (2014, p. 17) já afirmavam que “O paradigma puramente botânico não tem sido suficiente para demonstrar a totalidade e a importância ecológica do cerrado, uma vez que destaca ou enfatiza apenas parcelas fragmentadas de sua composição”.

No cerrado encontram-se tantos corpos e paisagens variadas, uma vez que, num mesmo ecossistema, inúmeras paisagens coabitam tanto campos abertos quanto campos sujos, cerrados, cerradões e chapadas, matas ciliares e ripárias. Conforme Maly (2010), essa diversidade contribui para a formação de percepções e noções de espaço e de sujeito.

E foi a partir do olhar sobre as relações que se estabelecem num lugar que pude me localizar de dentro e ao mesmo tempo de fora do cerrado. Pois é inevitável que as escolhas teóricas escolhidas para o percurso deste estudo, cujo intuito foi uma investigação acadêmica, trouxessem na sua abordagem um processo de criação em arte, com a pesquisadora abandonando a pretensa neutralidade para também se inserir na cena como sujeito da pesquisa.

Nesse sentido, olho para o cerrado de dentro, por residir na cidade de Goiânia, e de fora, por ser de outro Estado e estar morando há sete anos em Goiás. Isso fomentou a necessidade de uma experiência da alteridade,

desencadeando um processo reflexivo e dinâmico de experiências corporais, nas quais os corpos aprendem na relação com o outro.

O cerrado oferece uma diversidade de raízes, cascas, folhas, óleos, resinas, argilas, água, recursos naturais que os corpos souberam dialogar, se relacionar de uma maneira singular, transmitidos de geração em geração, de avós para os filhos e netos. A enorme biodiversidade e o isolamento de certas áreas do cerrado fomentaram o surgimento de uma interação homem-ambiente, de alguns modos tradicionais de fazer uso dos recursos vegetais, como as espécies alimentícias, medicinais, madeireiras, tintoriais, ornamentais, entre outros.

É grande o costume dos usos das plantas medicinais nas regiões inóspitas, nas cidades interioranas e mesmo em metrópole, cujo contingente também é formado por levas que saem das suas plagas atrasadas, procurando trabalho para si e educação para os filhos e trazem, com eles, os usos e costumes sertanejos que confiam muito mais nos remédios caseiros, nas benzeções, enfim, no misticismo, na crença das experiências dos antepassados. Tanto é que em todos os bairros das cidades e capitais há benzedeiros que benzem o que “a medicina convencional não cura”, acreditam eles, como o cobreiro, a espinhela caída, a erisipela, a íngua e outros. Quanta gente das grandes cidades que prefere as parteiras, a maioria com currículo invejável até para alguns ginecologistas, tendo “pegado” mais de quinhentas crianças. São pessoas com pouco mais de sessenta anos de idade. Em razão do sol causticante, os moradores da roça, com cinquenta anos, são velhos chegados, a pele queimada e maltratada (ORTENCIO, 2006, p. 199).

E o cerrado vai sendo desvelado, apresentando rituais de cura, de partos, de benzeção, de manejo e preparo dos remédios e de orações. “A medicina popular é exercida no cuidado com a família, principalmente pelas mulheres e em forma de atendimento de saúde nas comunidades, por diversas categorias de conhecedores tradicionais” (DIAS; LAUREANO, 2009, p. 35). Isso pode ser observado nestes trechos da poesia escrita por seu Pedro Alves de Castro, de Leme do Prado (MG), presente na obra *Farmacopeia Popular do Cerrado*, organizada por Dias e Laureano (2009, p. 9

Eu sou barbatimão
Curo muitas doenças de gente e de animal
Sou nascido em vários cerrados
E preciso ser preservado
Os idosos são raízes
Nós temos que valorizar
A cultura e a tradição
Para as coisas melhorar
Parteira e benzedeira é tradição
Dos velhos da nossa geração
Norte de Minas e Jequitinhonha
Nós queremos publicar
A cultura e a tradição.

A relação do eu com a natureza está muito presente no poema “Eu sou barbatimão”, sendo também uma relação de interdependência entre o eu-corpo e o eu-cerrado com a cura e a tradição.

Outro estudo importante na construção desta pesquisa no campo artístico foi o trabalho de Larissa Maly, intitulado *Alumeia - O cerrado que a velha conta*, cujo objetivo foi proporcionar o diálogo entre o conhecimento acadêmico e o popular. Seu estudo deu origem a um personagem arquetípico que traz à tona a identidade das mulheres do cerrado (benzedeiras, parteiras, índias, matriarcas) com a intenção de compreender a cosmovisão dos povos do cerrado, bem como sua relação com a natureza que os envolve:

Arquétipo primordial da própria sabedoria, do conhecimento ancestral, da intuição e da fertilidade, a grande Mãe-portadora de cada uma das essências que identifica os diferentes povos indígenas americanos, Nanã, mãe de todos

os orixás, segundo as principais crenças afro-brasileiras, fonte de vida, o Universo-Mãe revelado em tantos templos da Índia, Nut, a Deusa-Árvore representada na teologia egípcia-traz consigo a memória coletiva, intocada e indestrutível do amor pela vida, relembrando nossa existência comum (MALTY, 2010, p. 9).

Na esteira dessas palavras, torna-se importante pensar o corpo e seus atravessamentos com a natureza e com toda a cosmogonia que a envolve, com a velha árvore retorcida e seca do cerrado, com as plantas, raízes, o que torna mais instigante pensar a corporeidade nas interconexões entre cultura e natureza.

Silva (2011) nos lembra que os elementos da natureza constroem marcas na pele, organizam paisagem humana ao mesmo tempo em que são organizados pela ação humana. Na pele, as marcas permitem vislumbres da corporeidade; na natureza, o humano construindo a vida e a si mesmo. A mesma cita Denise Sant'Anna buscando apresentar algumas dimensões significativas dessa relação entre natural e cultural, o que é importante para o presente estudo.

Natural e cultural ao mesmo tempo, a pele humana é muito mais do que uma barreira ou um simples envelope capaz de reter e conter a vida orgânica. Para além de ser peso e das dimensões significativas de sua superfície, a pele é uma interface que se oferece ao mundo como registro, enigma e veículo de passagem. Por isso, ela se assemelha ao planeta, à epiderme da natureza, cujas dobras se tornam montanhas, cavam sulcos em forma de rios e mares (SANT'ANNA *apud* SILVA, 2011, p. 51).

Para dialogar com tal perspectiva, cito novamente o estudo de Malty (2010), no sentido de afirmar que a relação entre ser humano e natureza traz também uma possibilidade de abrir um diálogo uníssono, podendo-se observar nos mitos que constroem cada cultura e nas comunidades que apresentam conhecimentos, saberes e fazeres tradicionais.

Sigo do princípio de que é a partir dos desafios do cotidiano que os corpos organizam sua corporeidade, cuja expressividade como corpo que constrói cultura e é dialeticamente construído por ela, vivendo e convivendo com a natureza, com as crenças, as quais se originam de uma mistura de fé, saberes e ancestralidade. Nesse entrelaçar de elementos, essas mulheres do cerrado se presentificam no mundo, pois suas narrativas corporais traduzem poéticas e processos de identificação.

Já com relação aos estudos acerca dos discursos que evidenciam a hegemonia masculina, no estado de Goiás questões pertinentes a isso foram abordadas por Parente (2005), que retrata o “silêncio da história”, expressão utilizada por Le Goff (1994), quando a mesma considera a ausência de registros de atividades exercidas por mulheres. Fato que já expressa um indício significativo desse hiato histórico, pertinente às questões do corpo feminino nos estudos do corpo sob o viés historiográfico.

Porém, no presente estudo, o desafio foi trazer para a cena uma espécie de avesso do silêncio, ou seja, de corpos que, apesar de não estarem presentes nos registros oficiais, ali habitavam, construíam cultura e se transformavam no movimento da própria cultura. Por isso, é importante compreender essas mulheres como sujeitos, dialogando em alguns momentos e resistindo em outros, diante das relações de poder ali estabelecidas.

Essa “ausência” de elementos da história feminina na cultura material da região norte de Goiás, no século XIX, permite dizer que as experiências concretas e as práticas cotidianas das mulheres foram subestimadas, porque os procedimentos de registro, dos quais a história é tributária, são frutos de uma seleção que privilegia o mundo público, sobretudo o econômico e político, reservado aos homens.

A partir dessa análise, Parente (2005) ainda nos descreve como as mulheres eram vistas e descritas pelos viajantes europeus que passavam pela região: viviam na pobreza, não saíam de suas casas, tinham o papel de ajudar o homem nas atividades econômicas, eram pobres de bens materiais, não lhes

sendo possibilitado o acesso ao estudo, e ao sair de casa deveriam estar envoltas em véus pretos cobrindo os rostos e os corpos.

Esses corpos labutavam no seu cotidiano, viravam chefes de família quando ficavam viúvas, tinham um conhecimento tradicional. Na sua reza e crença foram destinadas a um “silêncio da história”, no qual, paradoxalmente, gritava um corpo que se expressava na sua simplicidade e força nos seus fazeres cotidianos.

Dessa forma, este estudo aponta para a possibilidade e potência criativa e poética da expressão do “avesso”, que se manifesta na pele, na cor, na voz, na reza e na dança, numa busca incansável pela sobrevivência. Segundo Parente (2005, p. 24), “É na luta pela sobrevivência na pequena produção agrícola que a mulher representa o seu principal papel como a força produtiva da qual o homem não poderia abrir mão”. Finalizo esta reflexão comungando com as palavras de Le Breton (2007, p.7): “Antes de qualquer coisa a existência é corporal”.

E considerando esta existência corporal, destaco a compreensão imagética e conceitual a partir de um corpo dilatado na existência de mulher, de anciã que possui na sua corporeidade um potencial para a pesquisa em criação e composição em arte/dança. A mulher traz no corpo, nos movimentos, um processo cultural que se inscreve no cerrado, apresentando uma poética singular, com raízes, fogo, águas, trajetórias como um cenário, como uma espécie de segunda epiderme da pele da mulher.

2.2. FLORESCEM PARTEIRAS, RAIZEIRAS, BENZEDEIRAS: SABERES E FAZERES TRADICIONAIS

O cerrado foi ganhando contornos, formas, cores, cheiros e sabores nos encontros que tive com essas mulheres, com as comunidades, nas suas casas, quintais, nas matas e nos rios que passavam por esses lugares. Pude observar

que os saberes e fazeres tradicionais eram indissociáveis da produção da cultura daquela comunidade.

No trajeto percorrido, na sua maioria caminhando, um passo depois do outro, conduzido pela vontade de encontrar pessoas, de trocar experiências no caminho, dia após dia pelo cerrado, eu encontrei mulheres que o habitavam e o significavam.

E assim floresceram parteiras, raizeiras e benzedadeiras no cerrado, expressando suas memórias nos corpos, nas rugas da pele, nos calos das mãos, no sorriso aberto, nas roupas coloridas e na sua vaidade às vezes esquecida. Tantas mulheres que, no seu ofício de parteiras, benzedadeiras e raizeiras, lidam com o sagrado e o profano, lidam com forças da fé, com crenças que dialogam com santos e santas da igreja católica, com forças da natureza e com uma espiritualidade não definida apenas nas bases do catolicismo. Tal relação foi percebida e destacada também pela pesquisadora Maly (2010, p. 12): “[...] tantas mulheres da reza, da cura, da benzeção, religam o sagrado e o profano, seus caminhos e as linhas da mão não arrancam folha de cura sem a devida permissão, dançam enquanto sagram, cada palavra, um verso, que por trás do verde tem o invisível legado do universo”.

No forte sentimento que povoa essa relação está a necessidade de sobrevivência, visto que o povo do cerrado enfrenta suas adversidades trabalhando direto com a natureza e nessa relação são construídos os saberes e fazeres tradicionais, tecidos por complexas relações.

Neste estudo, utilizarei a noção de saberes e fazeres tradicionais, porém, é importante compreender de onde se parte para matizar tal noção, como a definição de Posey (1996, p. 150) sobre o conhecimento tradicional:

Um sistema de crenças e práticas características de grupos culturais diferentes. Além de informação geral, existe o conhecimento especializado sobre solos, agricultura, animais, remédios e rituais. Este conhecimento, frequentemente, lida com elevados níveis de abstração, tais

como noção de espírito e seres, ou forças mitológicas. Os povos tradicionais, em geral, afirmam que, para eles, a “natureza” não é somente um inventário de recursos naturais, mas representa as forças espirituais e cósmicas que fazem a vida o que ela é.

Conforme Attuch (2006), alguns autores contemporâneos, como Woortman (1997), utilizam a expressão “saber tradicional”, integrando a esta definição a noção de um modelo mais amplo de percepção da natureza. Este, por sua vez, é balizado pela cultura local, dando significado aos recursos, aos homens e aos instrumentos, ultrapassando a materialidade e a instrumentalidade prática do trabalho.

Essas definições contribuem, de certa forma, para balizar o termo que será adotado neste estudo, ou seja, saberes e fazeres tradicionais das parteiras, raizeiras e benzedeadas do cerrado. Entretanto, foi preciso levantar outras reflexões no horizonte da arte e da etnocologia, no sentido de encontrar as matrizes estéticas presentes nesses saberes e fazeres tradicionais e suas encruzilhadas presentes nos rituais.

Para Dias (2007), nos rituais mais diversos presentes nas comunidades rurais, pode-se observar a ligação com a natureza, como o casamento, parto, nascimento, batizado, morte, entre outros. Esse fato possibilita um trânsito cujo passado torna-se presente. Num processo dinâmico, os atuais oficiantes do ritual ligam-se àqueles do passado.

Já Turner (2013), na sua obra *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, desenvolveu o estudo sobre a sociedade como processo vital em que acontecimentos eram marcados por condições socioestruturais, os quais foram seguidos de fases caracterizadas por antiestrutura social. Esse pensamento traz dois conceitos importantes para a reflexão do ritual neste estudo: o entendimento de liminaridade e *Communitas*. Para este autor, liminaridade trata-se da:

[...] passagem entre status e estado cultural que forma cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e “liminares” (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem (TURNER, 2013, p. 13).

Dessa forma, a *Communitas* refere-se ao relacionamento não estruturado que pode se desenvolver entre liminares. Segundo Turner (2013, p. 13): “É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e *status*, mas encarnam-se como seres humanos totais”.

A *Communitas* irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade; nas bordas da estrutura, na marginalidade; e por baixo da estrutura, na inferioridade. Em quase toda parte a *Communitas* é considerada sagrada ou “santificada” possivelmente porque transgride ou anula as normas que governam as relações estruturadas e institucionalizadas, sendo acompanhada por experiência de um poderio sem precedentes (TURNER, 2013, p. 124).

O presente estudo pretende aproximar esta abordagem com as relações estabelecidas no ofício das parteiras, benzedadeiras e raizeiras, como uma possibilidade de compreendê-las como *Communitas*. Sendo assim, parto do entendimento de que essas mulheres, no momento do ritual, inauguram uma situação de liminaridade como um “artefato da ação cultural” (TURNER, 2013, p. 14), provocando relações de emancipação, mesmo que temporárias de normas socioestruturais.

Para Turner (2013), a dinâmica e o fluxo contínuo entre a estrutura social e a antiestrutura seriam fontes das instituições e problemas culturais, inclusive da arte, aspecto este que interessa ao referido estudo. Considero as relações estabelecidas entre essas mulheres, seus saberes tradicionais e a comunidade, a ciência, a medicina e as outras esferas institucionais, constituindo um processo social total de interação e interdependência. Sobre

isso, podemos lembrar Van Gennep (2011), que, a partir da obra de Turner, discute o rito como um dos elementos críticos da vida social humana.

Quando se denomina uma comunidade de “comunidade tradicional, ou povos tradicionais”¹⁰, precisa-se atentar para não correr o risco de generalizar a diversidade e as realidades locais, ou então reduzi-las ao falso entendimento de serem comunidades “atrasadas”, desviando a ênfase da espacialidade para a temporalidade. Tal ponto de vista é abordado por Attuch (2006, p. 16), em seu estudo, que apresenta tal reflexão:

Faz-se importante ampliar a problemática dos conhecimentos tradicionais para o exercício da alteridade e não permitir que os esforços canalizados na discussão sucumbam à mera tentativa de estabelecer meios que permitam sua exploração comercial ou de prender os grupos diferenciados envolvidos à função social de preservar a “natureza”. O entendimento dos conhecimentos tradicionais como elemento inserido em modelos cosmológicos dá a eles a necessária dimensão de saber local.

Nesse sentido, o presente estudo entende que os conhecimentos tradicionais não devem ser compreendidos como procedimentos técnicos, folclóricos e comerciais, mas, sim, como um sistema complexo relacionado às práticas sociais cotidianas. Conhecimentos e saberes tradicionais que, segundo Cunha e Almeida (2002), têm como característica o modo como são adquiridos e usados.

Para os autores, o que caracteriza os conhecimentos dos povos da floresta de um conhecimento de um engenheiro são estas características. Pois não podemos considerar os conhecimentos tradicionais como estagnados, ou parados, mas sim processos dinâmicos que sofrem constantes inovações, visto que acompanham os modos de existência social dos sujeitos.

Assim, essas mulheres exercem seus saberes a partir do conhecimento produzido pela transmissão oral passado de geração a geração, sendo

¹⁰Considera-se comunidade tradicional, ou povos tradicionais, os povos indígenas, quilombolas, caboclos, ribeirinhos, caiçaras, sertanejos, entre outros (ATTUCH, 2006).

indissociáveis da pessoa que o pratica, fato observado em algumas histórias de parteiras, raizeiras e benzedeadas que conheci. A partir das adversidades da vida cotidiana, essas mulheres, ainda meninas, já estavam inseridas nessas práticas eminentemente sociais.

No caso das parteiras, segundo Barroso (2009), “o ofício de partejar”¹¹, como a maioria delas não sabe ler e nem escrever, geralmente é transmitido oralmente de mãe para filha, de avó para neta ou de comadre para comadre. O saber e o ofício de partejar, da cura com ervas e benzeção desenvolvidos tradicionalmente por algumas mulheres de comunidades tradicionais, atualmente são vistos como uma alternativa de saúde da mulher em áreas rurais.

Ao constituírem seus saberes no dia a dia e pela forma como assistem à gestante e ao parto, tradicionalmente são chamadas de “aparadeiras”, “curiosas” ou “comadres”. Tendo suas práticas ligadas culturalmente à realidade local, a capacidade de observação e a habilidade fazem delas as médicas da comunidade onde vivem. (BARROSO, 2001, p. 7)

A existência do saber fazer, na utilização de ervas e chás, nos rituais, nas crenças, e no parto, não pode ser compreendido de forma romantizada, nem reducionista, ou então somente pelo ponto de vista da manutenção de uma cultura tradicional, pois são práticas sociais que denunciam, a cada fazer, a ausência do Estado, negligenciando as discussões a respeito da complexidade entre o saber das parteiras e o poder médico.

No que se refere à legitimação do ofício de parteiras, Barroso (2009, p.10) considera que “A tentativa dessas mulheres é de dissolver as controvérsias de certos preconceitos de práticas anti-higiênicas, desprovidas de técnicas especializadas e sem respaldo oficial”. Significa um aumento do seu poder pessoal junto à comunidade que necessita de seus serviços e ao mesmo tempo os legitima socialmente.

11 Partejar: ato de parir, ou de ser parteira.

Dessa forma, esses saberes e fazeres expressam relações de poder pelo espaço que eles ocupam na comunidade, o fato é que, em comunidades rurais, o nascimento em casa se apresenta como uma experiência tecida em uma rede de múltiplos significados, tanto para as parteiras tradicionais como para as parturientes, familiares e amigos.

As mulheres índias e quilombolas, as mulheres das regiões ribeirinhas, dos sertões, dos pantanais e até das cidades, regiões metropolitanas contam frequentemente com essa figura de tradição antiga do cuidar que são as parteiras tradicionais para ajudá-las, cuidá-las e acompanhá-las em eventos importantes da sua vida sexual e reprodutiva (DIAS, 2007, p.12).

As regiões e comunidades que foram pesquisadas demonstram esse fato, pois nas aldeias indígenas e nas comunidades quilombolas encontrei algumas mulheres ainda praticando o ofício de parteira, raizeira e benzedeira. Contudo, é preciso destacar que cada mulher tem sua realidade específica, seja pela idade avançada para realizar, por exemplo, os saberes de parteira, seja pela realidade da comunidade ou pela opinião e condução do líder da comunidade ou aldeia, o que provoca um processo dinâmico de uma reinvenção constante dessa prática tradicional.

Essas mulheres criam e recriam espaços culturalmente construídos através dos tempos para conhecer e desvelar o contexto no qual se desenvolvem essas experiências. Faz-se necessário, portanto, dar continuidade a essa discussão abordando a questão da noção de re-significação das tradições, pois a mesma nos possibilita uma perspectiva de dinamicidade, de fluxos e tráfegos. Configura-se em uma série de fatores que, juntos, perseveram contemporaneamente o entendimento de re-significações na figura da re-tradicionalização. Esta, segundo Farias (2004, p.147), é a “[...] atualização de um modo de vida que preserve estilos de vida”.

Observamos a potência de se olhar para essa questão, os saberes tradicionais, pois se entende que os mesmos estão em permanente fluxo e tensões, se re-significando com os conhecimentos advindos da biomedicina e dos discursos hegemônicos de saúde. Entretanto, também observamos, no campo vivido com D. Flor, alguns elementos presentes no ritual da parteira tradicional que permanecem e são salvaguardados justamente por esses atravessamentos entre modernização e tradição, como, por exemplo: luvas, avental branco, com ervas para chás e a fé. Outra realidade também se faz presente nessa discussão: as inúmeras tentativas de instituições em realizar cursos de parteiras tradicionais, sejam elas indígenas ou de outras comunidades.

Essa dinamicidade e fluxos constantes de mudanças, atravessamentos e negociações permitem afirmar que há um processo de re-significação, levando uma manutenção e um desejo das parteiras, raizeiras e benzedadeiras em estar em constante re-traditionalização.

E assim como a *Velha do Cerrado*, encenada por Larissa Malty (2010) em sua pesquisa, minha relação com as mulheres do cerrado foi conduzida pela simbiose entre o sujeito e o objeto deste estudo, pelas memórias, pelos afetos, pelas histórias dessas mulheres. Esta relação é igualmente expressada nas palavras de Malty (2010, p. 15): “Uma velha, velha minha, outras tantas velhas fazedoras de chá e estórias. Todas no mesmo espaço, até se acomodarem entre as emoções e os gestos [...]. Olhamos uma para outra. Cara a cara... sumimos de nossas vidas”.

Embalada por essa simbiose e relação com os corpos dessas mulheres presentes nesse trecho da “Velha do Cerrado”, apresento minha trajetória no campo vivido e as narrativas dessas mulheres, buscando um diálogo com algumas pesquisas e estudos em diferentes áreas, como estudos oriundos da antropologia, da arte, da sociologia e etnocenologia, com o intuito de promover este diálogo intercultural e transdisciplinar. Dou ênfase principalmente às vozes e momentos vividos com elas, seus saberes e fazeres, promovendo um diálogo criativo, sensorial, poético e horizontal entre esses conhecimentos e áreas.

Nos rastros de terra e poeira, alguns caminhos levaram-me a conhecer o cerrado, bem como todo o universo simbólico do ponto de vista dos corpos que o habitam e o significam. Conheci a existência de mulheres que, no avesso de seu silêncio, se empoderaram de formas e expressaram sua existência a partir de saberes tradicionais. Pois, antes de qualquer coisa, as parteiras, benzedadeiras e raizeiras são mulheres que vivem e se presentificam no mundo.

Minhas experiências de um corpo caminhante, que, ao encontrar essas mulheres no cerrado, encontrei principalmente a mulher caminhante que sou, ou se tornou nas estradas de terra, junto às velhas árvores, flores e rios do cerrado. Descobri um cenário instigador nesta caminhada, pois foram muitos lugares, muitas sensações, muitas vivências e trocas múltiplas de afeto, abraços e olhares.

O exercício desta escrita tem como intenção, num primeiro momento, sistematizar os escritos do diário de campo realizados durante a caminhada, deixando transbordar para além das fronteiras da epiderme minhas sensações, percepções do mundo vivido. Os diálogos, que foram realizados em forma de conversas, olhares, sorrisos e abraços, trouxeram um cenário recheado de narrativas, as quais desenharam alguns elementos presentes nos rituais e nas práticas do cotidiano dessas senhoras. Essas questões foram postas em diálogo com outras pesquisas etnográficas e com olhar antropológico e artístico, buscando compreender tais manifestações e acontecimentos para se chegar às matrizes estéticas que alimentaram o processo de criação deste estudo.

2.3.CAMINHADA TROCA DE SABERES: TRAJETOS PERCORRIDOS E HISTÓRIAS VIVIDAS

Nossa caminhada se resume em três palavras: VERDADE no que fazemos; SIMPLICIDADE no como fazemos; AMOR por tudo, pelo outro, pelas criaturas.

(Relatório da Caminhada, 2013, Marcello Ontra)



Figura 5 - O caminho – Chapada dos Veadeiros, junho de 2013

Fotografia: Arquivo pessoal.

A caminhada “Troca de Saberes” é um acontecimento que existe há vários anos e desde então vem reunindo diversas pessoas de todo o Brasil, e de alguns cantos do mundo, que se encontram ao menos uma vez ao ano para caminharem juntas por cerca de 20 dias e assim experimentarem novas formas de existir e de se relacionar com o mundo.

A proposta dessa caminhada é promover uma interação com as comunidades locais através da realização de cursos e oficinas no sentido do cuidar, servir, interagir e trocar com a comunidade por onde passa, tendo como princípio as trocas de conhecimentos sem hierarquizá-los. Para isso acontecer,

o grupo de caminhantes se prepara o ano inteiro para o trajeto escolhido, estudando as comunidades, reconhecendo suas singularidades no que diz respeito ao contexto social, cultural e político, principalmente no aspecto da natureza e sua biodiversidade. Um grupo vai até as comunidades e entra em contato com os líderes comunitários e com a escola, se caso tiver, sendo as informações repassadas para o coletivo. Depois cada caminhante escolhe como vai contribuir para as comunidades e para a caminhada em geral.

Minha primeira experiência com a caminhada foi em 2013, na Chapada dos Veadeiros-GO. Sem dúvida, esse acontecimento possibilitou-me experiências singulares dialogando de forma direta e surpreendente com a minha pesquisa, superando minhas expectativas como ser-artista-pesquisadora e principalmente como corpo vivido. Isso me possibilitou ter uma experiência estética, ampliando horizontes e sensações, causando também perturbações, estranhamentos, inquietações.

Nessa trajetória fui presenteada com encontros com as mulheres do cerrado, suas casas entre montanhas, onde às vezes as políticas públicas não chegam; os saberes tradicionais são necessários para a sobrevivência e a cultura pulsa em cada olhar, em cada corpo.

A caminhada em 2013 foi realizada do dia 1 a 20 de julho, sendo então 20 dias. O caminho foi longo e intenso na Chapada dos Veadeiros, no interior de Cavalcante-GO, passando pelas comunidades: Povoado São José, Povoado São Domingos, Povoado Rio Bonito.

De acordo com o relatório da caminhada, elaborado por um dos caminhantes organizadores daquele ano, Marcello Ontra, o município de Cavalcante é muito antigo, com mais de 300 anos, sendo um dos primeiros povoamentos do estado de Goiás, iniciado quando os bandeirantes “romperam” o cerrado adentro na busca de minérios, trazendo consigo os escravos como força de trabalho. O fundador do município foi Diogo Telles Cavalcante, bandeirante da época. Atualmente, a cidade possui cerca de 8 mil habitantes

divididos na zona urbana e rural, e abriga a maior comunidade quilombola do Brasil, a Comunidade Kalunga, com cerca de 5 mil membros que vivem nos “Vãos” ao longo do território kalunga.

Como existem espalhados no município alguns povoados rurais, pude então observar que vivem de modo simples, sem acesso à maioria dos recursos e confortos já existentes, alguns sem luz elétrica, água encanada, rede de esgoto. Devido à grande extensão do município, esses povoados estão situados longe da sede municipal, sendo o acesso feito por estradas em

condições ruins, embora apresentem lindas paisagens e expressem a biodiversidade do cerrado. Foi na comunidade de São Domingos que conheci a primeira parteira e raizeira do cerrado, Dona Ramira.

2.3.1 Dona Ramira: “Só Deus e eu e mais ninguém”



Figura 6- Casa de D. Ramira em São Domingos- Município de Cavalcante-GO, 2014- Acervo Pessoal

Nasci e cresci aqui nestas terras não quero sair daqui, a cidade fica longe muito longe, as casas tem portão, esta casa era do meu avô e da minha avó com quem fui criada. Minha vó também fazia, minha vó era sabida, ela ensinava tudo pra nós, Minha vó ensinou eu, aí peguei das minhas meninas já tem fia que já tem filho também fui eu que peguei (Conversa com D. Ramira, Diário de Campo, julho de 2013).

Conheci D. Ramira, uma senhora de 79 anos, viúva, mãe de 13 filhos, que foi parteira e raizeira. Ela recebeu todos os caminhantes na frente de sua casa no final da tarde, suas pernas já não ajudavam mais, os passos eram lentos e arrastados, assim como sua voz arrastava-se em memórias, com um tom de saudosismo e risos. Naquele momento, percebi e senti que havia encontrado um corpo, e uma corporeidade da velha senhora do cerrado. Nesse momento, ela estava sendo desvelada para mim, e durante a caminhada outras corporeidades foram se interconectando com a de D. Ramira.

Contou-nos como seu povoado era antigamente, tempo em que morava na casa de seu avô e sua avó. Fala da liberdade de morar lá e de seu desejo de não sair mais de lá. Conta-nos de suas doenças e de seus saberes de parteira e seu conhecimento profundo das ervas e raízes daquela região. Dona Ramira salientou que todos na comunidade a conheciam e que todos os meninos por lá a chamavam de mãe.

No próximo dia, voltamos à casa de D. Ramira, logo depois do almoço, que nos atendeu com sua saia e blusa coloridas, cabelo um pouco despenteado e com fios brancos. Contou-nos muitas histórias de sua vida, permeadas por lembranças e histórias em que ajudou as mulheres da comunidade a parir e a curar “*coisas de mulher*”¹².

Barroso (2009) descreve que, na história do nascimento, as parteiras tradicionais têm papel relevante, porque são muitas as histórias de mulheres que, utilizando as expressões de “*aparar criança*” ou “*pegar menino*”, em

¹² Coisas de mulher é uma expressão utilizada por essas senhoras, para se referir a todas as questões do universo feminino, digo, questões de saúde, doença, segredos e cosmologias .

comunidades ribeirinhas, comunidades rurais e indígenas, oferecem esse cuidado, recheado de trocas de afeto, de intuição e de conhecimento do corpo da mulher. Iniciando, em muitos casos, a partir da sua própria vivência e pela relação próxima com a natureza, como os chás, a lua, o clima, algumas ainda atuam como benzedeiras ou rezadeiras nas comunidades. Na fala de D. Ramira, podemos perceber tal fato:

Todos os meninos aqui me chamam de mãe, peguei quase tudo, até os meus fui eu sozinha, só Deus e eu mais ninguém. Eu fazia os chás de cravo com folha de laranja, raiz de gervão, fazia o copo e deixava feito [...] bebia de noite, aí eu bebia, bebia [...] aí ia aumentando, aumentando quando dava a dor mesmo aumentada, eu Pá (som) [...] fechava a porta ficava lá dentro sozinha. Deus e eu até o menino nascer. Eu nem gritava, não, eu tinha a criança as vezes custava despachar a placenta, aí eu chamava alguém, eu mesma cortava o umbigo. Quando eu sentava para ganhar os meninos já botava a tesoura, o novelo de linha tudo encostado [...] (ela dá um sorriso), é minha fia só foi mais derradeiro, os primeiros tinha quem oiava pra mim também (Conversa com D. Ramira, gravada em julho de 2013).

Nos relatos, as mulheres descrevem de forma muito detalhada o momento do parto. D. Ramira nos contou, de forma orgulhosa e sorridente, sobre o seu próprio parto, momento este que ela vivenciou sozinha, só ela e Deus. Contou-nos sobre a utilização dos chás no momento do partear. Nesses momentos de conversa e relato, o tempo se expande, como se quisesse acompanhar o ritmo da natureza humana no ato de partear. Os detalhes também nos ajudam a observar e perceber essa mistura de fé e coragem que a mulher precisava ter.

A velha senhora nos afirma não dar conta de precisar quantos partos realizou na comunidade, pois à noite iam chamá-la a cavalo, que ela prontamente atendia. Mas antes de atender ao chamado, ia até seu quintal ou na mata próxima a sua casa e pegava as ervas que utilizaria para ajudar as mulheres a parir. Não havia horário para chamar seus serviços.

Na síntese da pesquisa de Dias (2007), as narrativas foram utilizadas como fio condutor para a compreensão das histórias de cada parteira, servindo à composição do ritual de cuidados com a mulher durante o momento do parto. Todas elas afirmaram que se tornaram parteiras por solidariedade, diante das adversidades, como a necessidade de cuidar das mulheres da família, da vizinhança e da comunidade. Para elas, essa atividade é compreendida como um ofício, um dom dado por Deus, mesmo diante das dificuldades enfrentadas no cotidiano. Em alguns casos, elas não têm acesso aos serviços de saúde, aos insumos necessários a essa prática, e ainda enfrentam as dificuldades oferecidas pelas barreiras geográficas.

Sobre os partos difíceis, na comunidade de São Domingos- Cavalcante-GO, D. Ramira contou:

Às vezes a dor não quer aumentar, faz um chá de cravo com folha de laranjeira e dá pra beber aí esquentando a dor, aí aumenta a dor, aí aumenta a dor e quando tá sentindo muita dor assim [...] toma chá de imburana, torra a vaginha de imburana e machuca faz o chá dá pra tomar, bonia é do brechio ela lastra assim no pau e dá vargem assim que nem banana cherosa, essa aí é boa para dor... uma vez vieram me chamar de madrugada, a lua já estava lá em cima, tinha outra parteira lá na casa, mas a mulher não tava despachando a placenta, daí eu fui, cheguei lá conversei com ela, fui no quintal peguei umas ervas, fiz massagem nas costas assim, e em seguida a mulher despachou a placenta e depois falei por que não tinham me chamado antes... (Sorrisos)" (Conversa com D. Ramira, Diário de Campo, julho de 2013).

Na pesquisa de Dias (2007), em Serra Encantada, as falas enfatizavam o cuidado sensível das parteiras, as quais utilizam uma tecnologia simples e adequada, pautada no tempo, no tempo de espera do ritmo de cada parturiente. As parteiras ficam esperando, fazendo companhia, fazendo suas orações, com paciência. Às vezes não têm nem onde sentar, pois a casa é simples e elas ficam ao lado da mulher "esperando a natureza agir e os desígnios de Deus" (DIAS, 2007, p.11).

A massagem é também utilizada, em algumas regiões, como na Ilha de Marajó, em Melgaço, D. Dorca, uma parteira experiente chama de puxações, conforme estudo de Fleischer (2011). Assim, em cada lugar, observamos um modo muito singular do partear. Como no ritual em Serra Encantada, a pesquisadora descreve todos os momentos:

Pode fazer uma massagem na barriguinha, oferecer um chá pra ajudar a criança chegar, encorajar a mulher a ficar na posição de sua preferência, podendo ser de cócoras, deitada, andando, de joelhos, de quatro, segurada nas cordas, apoiada na rede, sentada no cepo, encostada na cama ou nos braços do marido ou de outra mulher de sua confiança. A criança nasce, é mais um afilhado de umbigo. O cordão é cortado, amarrado com fio de saco de algodão, espera-se a saída do resto do parto, é um momento perigoso, a mulher pode ter hemorragia. Após tudo terminado, o pai festeja soltando foguetões no terreiro da casa para anunciar a chegada da criança e dizendo à vizinhança que está tudo bem, graças a Nossa Senhora do Bom Parto. Iniciado o resguardo da mulher, a parteira mata uma galinha, prepara a comida para que ela possa recuperar as forças. Depois sai para lavar a roupa. A comadre permanece de repouso e seguindo as recomendações para não quebrar o resguardo (DIAS, 2007, p. 17).

Neste relato, podemos observar que esse é um ritual de cuidados que acolhe, encoraja, respeita, fortalece e abre fendas para a mulher encontrar seu potencial interno, sua força para vivenciar, de forma intensa, essa experiência que a coloca entre sentimentos de travessia, vida e morte, dor e alegria, solidão e companheirismo.

É igualmente observado que na expansão de tempo e de espaço se dá o ritual do parto, recheado de fé, crenças, simbologias, afetos, adversidades e festas, pois nesse momento a vida se consagra nas mãos das parteiras e na força da parturiente. Dona Ramira conta ainda sobre o momento de cortar o cordão do umbigo e que na sua comunidade eles enterram no quintal, perto da porteira; se for mulher, corta-se na altura de sete dedos, já homem corta-se na de cinco dedos.

Segundo Dias (2007), em Serra Encantada, a parteira apara a criança dizendo: “louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo”. E quem estiver presente responde: “Para sempre seja Deus louvado”. Esse momento de louvor e agradecimento está presente na prática da parteira tradicional, sempre que uma etapa do processo de nascimento acontece.

A fé em Deus está nas falas, nos gestos de D. Ramira, que lembra com muita clareza das ervas e de suas histórias de parteira e raizeira. Conta em detalhes, olhando o horizonte através de sua janela, apresenta-nos as memórias inscritas e vivas nos quintais, na mata e nas casas daquela comunidade, como no relato: “Parto eu não dô conta pra você, eu já fiz mais de 100 (risos), me apego com Deus sempre que vô, quem manda é Deus, primeiramente Deus, toda a vez tem me ajudado, graças a Deus” (Conversa com D. Ramira, Diário de Campo, julho de 2013).

Em cada canto que o olhar de Dona Ramira alcançava havia uma história, uma receita. Assim o lugar habitava sua corporeidade, como sua corporeidade habita aquele lugar, sua calma e seu sorriso refletiam o silêncio do lugar. Eu sentia os espaços e os poros do meu corpo sendo preenchidos com todas aquelas memórias, florescendo matrizes estéticas, tanto a partir de relatos quanto naquela comunidade. Sua bênção no final misturava memórias, tradição, dores, um respeito às marcas dessa mulher, de mãe, de raizeira e de parteira.

E no devir do campo vivido, as matrizes estéticas se apresentaram, lembrando-me das palavras-poemas de Dudude (2011), em seu Caderno de Anotações: A poética do movimento no espaço de fora:

Um lugar vivo

Se eu olhar para qualquer lado vejo movimento

Percebo composições

Traçado trajetos

Fundo de paisagem.

(DUDUDE, 2011, p.30)

No traçado dessa caminhada vivida nesse “lugar vivo”, as matrizes estéticas pulsavam a respeito das narrativas de vida dessa velha senhora, sua corporeidade dotada de uma composição e qualidade de movimentos, como seu tempo de falar e de caminhar. As mãos dessa senhora contavam suas histórias, o tempo de espera do partejar e a paciência da sábia parteira, um tempo que se compõe com o ritmo biológico do corpo da mulher, o trato da parteira com a parturiente no momento do parto.

Meu olhar vislumbrou essas potências de matrizes que foram posteriormente levadas para a investigação corporal alicerçada na instalação corporal, desdobramentos do processo de criação que serão abordados no capítulo posterior.

2.3.2. Dona Flor: “D. Flor só tem uma aqui no cerrado, as mulheres do cerrado são fortes”



Figura 7 - D. Flor

Fotografia: Arquivo pessoal (2016).

No final da caminhada de 2013, fui visitar, por conta própria, outra comunidade da Chapada dos Veadeiros, que fica no município de Alto Paraíso-GO, o Povoado de Moinhos, onde eu já sabia que morava D. Flor, uma parteira e raizeira conhecida no cerrado.

A cidade de Alto Paraíso de Goiás é cercada por grandes propriedades rurais, extensas plantações de soja, numerosas criações de gado. A cidade possui um potencial turístico com muitas pousadas, hotéis, lojas e restaurantes. De acordo com a pesquisadora Attuch (2006), apesar de a cidade já apresentar certa estrutura urbana, ainda há carência em áreas essenciais, como a falta de profissionais na área da saúde, ausência de transporte que ligue o núcleo urbano às comunidades rurais. Segundo a pesquisadora, o povoado de Moinhos é uma pequena comunidade prioritariamente rural, com maior concentração de afrodescendentes, ficando a doze quilômetros de terra do núcleo urbano de Alto Paraíso.

No trajeto que leva até o povoado, foi possível observar muitas palmeiras, vegetação nativa, com formações rochosas, rios e muitas cachoeiras, embora nesse cenário existam propriedades privadas que marcam sua existência pelas alterações nessas paisagens.

Na comunidade, há uma escola, um posto de saúde que não está funcionando atualmente, uma antiga igreja católica que também não está mais aberta, localizada no terreno em frente à casa de D. Flor, que atualmente se considera evangélica. Esse fato aconteceu com a maioria da população de Moinhos, que frequenta o culto da Comunidade Evangélica Projeto de Deus.

Florentina Pereira dos Santos, conhecida carinhosamente por D. Flor, mora em Moinhos. Nasceu na fazenda Santa Rita, localizada na estrada de terra que liga Alto Paraíso a Nova Roma, e foi para o povoado de Moinhos em 1968, viúva de seu Donato e mãe de treze filhos, tendo hoje muitos netos e bisnetos. Como ela mesma nos contou em uma de nossas conversas e que está registrada no meu Diário de Campo: “Nasci a 4 km daqui, sou filha de

escravos, me criei por estas terras, casei e tive meus filhos, não quero sair daqui” (Conversa com D. Flor, Diário de Campo- 2013).

Uma senhora “sabida”, com um corpo pequeno e expressivo, seu olhar forte e afetuoso possui um brilho e uma intensidade de anciã. Parteira e raizeira conhecida naquela comunidade e na região, desde a década de 90 ministra cursos, sendo muito procurada pelos pesquisadores de diversas áreas devido a seus conhecimentos de raizeira e parteira.

Conforme estudo realizado por Attuch (2006), o conhecimento e o uso de plantas para fins curativos seriam uma característica do povoado de Moinho e a participação de D. Flor foi importante, pelo seu envolvimento com as questões comunitárias e de saúde. Ela foi a primeira agente de saúde e participou de um projeto “Resgate das Tradições Populares”, iniciado em 2002, no povoado de Moinhos, tendo como produto a construção de uma “farmacinha”, como as lideranças do povoado a denominam.

A “farmacinha” é o local onde D. Flor vende suas garrafadas, xaropes, óleos, sabonetes de tingui, entre outros, estando alocada na construção de expansão da casa de D. Flor, espaço que pude conhecer no período em que convivi com a mesma. Observei também o movimento constante de pessoas que vão até lá por diversos motivos em busca dos conhecimentos de D. Flor.

A parteira e raizeira atribuiu esse conhecimento a um dom de Deus, visto que D. Flor seria habilitada a ajudar as mulheres a terem seus filhos e receberia as indicações de que ervas colher para fazer um dado remédio, cujo relato consta na pesquisa de Attuch (2006). O início de seu fazer de raizeira estaria associado a um momento excepcional em que viveu cujo dom se revelou quando ela ainda era criança. Já sua iniciação como parteira foi quando fez um dos partos de sua mãe, tendo na época 18 anos.

As pesquisas de Dias (2007) e Barroso (2009), realizadas na região da Amazônia e na Paraíba, respectivamente, encontram também a relação desses saberes e fazeres relacionados ao dom de Deus, como um ofício de

solidariedade com as mulheres do local e com as adversidades de sua comunidade.

Nos momentos que antecedem à colheita das ervas, o preparo das garrafadas e dos chás, os tratamentos de cura e o parto, D. Flor pede a Deus que conduza os trabalhos e abençoe aquele momento. Ela não faz mais uma reza de origem católica, pois agora é evangélica, mas suas orações são singulares com cantos e nomeando Deus para conduzir os momentos.

Attuch (2006) pontua que a constituição dos saberes tradicionais precisa ultrapassar a noção de prática mecânica para vislumbrar ideais construídos a partir de uma coletividade, pois é preciso considerar como cosmogonias, sistemas místicos, relações simbólicas e tradições de grupo. Woortmann (*apud* ATTUCH, 2006, p. 53) define os conhecimentos tradicionais como tipos de saber-fazer, que envolvem um conjunto de fatores variáveis, tais como “[...] experiências pessoais transcendentais, relações espirituais e religiosas, além de atividades adquiridas, práticas aprimoradas por um sujeito no contexto de uma coletividade”. Nesse sentido, D. Flor diz:

Eu já nasci com o dom de parteira, eu já nasci com o dom de erveira, eu já nasci com o dom de mãe adotiva, eu já nasci com dom de mãe leiteira, eu acho que já nasci assim. [...] Eu já tinha certas práticas assim para mexer assim com ferramenta, umas coisas assim, fazer curativo, aí eu passei por um treinamento. Eu fui para Goiânia e passei, mas eu já sabia fazer assim as coisas com o que eu tinha em casa (ATTUCH, 2006, p. 96).

Nas memórias de D. Flor, esses elementos se entrelaçam, história de vida, religiosidade, natureza, do que é visível e invisível na constituição de seus saberes e fazeres tradicionais. Ela se orgulha de seus saberes, mas também sente falta de alguém para ensinar: “Sabe por que o Brasil está indo para o buraco? Porque não estão interessados na tradição” (Conversa com D. Flor, Diário de Campo- 2014).

O depoimento de outra parteira pesquisada por Barroso (2009), D. Carmelina, do estado do Amapá, enfatiza essa questão quando diz: “Antes de existir a medicina, já existiam as parteiras, então de maneira nenhuma acho que os médicos têm o direito de tirarem o nosso direito. Eles aprenderam a prática estudando, nós somos aperfeiçoadas pela natureza divina” (BARROSO, 2009, p. 6).

Dona Flor afirmou já ter feito 315 partos e não cobra nada, pois acredita que, por ser um dom de Deus, ela não poderia cobrar. Então ela comenta:

Os médicos cobram tudo, tudo tem que ser esterilizado e os pais dos médicos investiram, gastaram para sua formação, eu não cobro, pois Deus foi quem me deu este dom, as pessoas hoje em dia só querem consumir, roupa, comida com veneno, esta sociedade não quer saber da tradição” (Conversa com D. Flor, Diário de Campo, 2014).

Ela relatou sobre seu conhecimento guiado pelos saberes e fazeres comas plantas, lembrando-se dos conhecimentos de sua avó. Conta que ia para o mato, arrancava as ervas, raízes e depois tinha uma intuição, e então ela sabia para que utilizar e como preparar. Estas duas perspectivas de saber, o conhecimento da avó e a intuição, ilustram-se novamente, desenhando uma espécie de cosmogonia que D. Flor expressa em seu ofício. Ainda enfatiza que, quando tinha a dor, sabia qual erva utilizar novamente. Afirma conhecer mais de 75 ervas que ela tem certeza de sua serventia de cura, mas comenta com muita tristeza que quase não há mais ervas no mato.

Na pesquisa de Attuch (2006), D. Flor enfatiza que a raizeira deve estar com força e saúde no momento do preparo do remédio, caso contrário a cura não dará certo. E também a pessoa que procura esse tipo de cura deve ter confiança e ir preparado para esse tratamento, criando-se um elo de confiança entre as partes.

Barroso (2009, p. 6) pontua que o preparo das garrafadas também faz parte dos saberes dessas mulheres, sendo os meios por elas utilizados para curar diversos males, como “inflamação de mulher de resguardo” e dor de cabeça. Serve também para evitar gravidez e parar hemorragia. Afirmam as

parteiras que essas garrafadas contêm misturas de ervas, folhas, casca de pau, e servem principalmente para banhar a cabeça de homens e mulheres e banho de assento específico para mulheres.

Sobre parto, ela paria sozinha, teve 15 filhos, 13 se criaram e outros dois não vingaram. Segundo palavras de D. Flor, um dos seus partos, o do seu quinto filho, primeiro filho homem, foi marcante para ela, que conta com detalhes, pois foi o único que ela errou a data do parto e veio um mês antes.

A maioria das parteiras relata ter seus filhos sozinhas, aguardando o ritmo biológico de seus corpos. Ainda aprendem o ofício de partejar em suas próprias experiências e rezam para fortalecer a fé. Gualda (*apud* DIAS, 2007) pontua que, em seu trabalho etnográfico, a natureza durante o parto pode ser definida como o próprio corpo com seus ritmos, transcendendo os seus limites e integrando-se ao ambiente expresso nas características individuais e universais. Gualda (*apud* DIAS, 2007, p. 12) afirma também que, “[...] para as mulheres, a vivência do parto é considerada a única fonte de conhecimento próprio do parto, permitindo-lhes conhecer sua natureza pela experiência vivida, sendo algo que não se ensina, vive-se”.

D. Flor lembra que esse tempo era também marcado por muitas dificuldades: “Naquele tempo tudo era difícil, não tinha nem luz” (Conversa com D. Flor, 2013). Mostra então uma tocha feita de cera de abelha que utilizava para iluminar as casas e os partos realizados à noite. De todos os partos que fez em sua vida, perdeu apenas seis bebês, por algum motivo de complicação. Faz questão de enfatizar que, atualmente, as mulheres não se cuidam mais como antes, pois tomam coca-cola, fumam, bebem. E este seria um dos motivos que ela não faz mais partos.

Sobre os partos e sua decisão de parar, ela conta ter ouvido uma voz dizendo para ela parar. Até chegou a voltar a fazer, pois havia mulheres que precisavam de seus serviços, mas a voz continuou pedindo para ela parar, então ela não fez mais partos.

D. Flor menciona: “Mesmo analfabeta, eu sou a professora de todos eles lá na UNB”. Ela se remete a muitos professores e pesquisadores que já fizeram estudos abordando os seus conhecimentos tradicionais, como o estudo *Conhecimentos tradicionais do Cerrado: sobre a memória de Dona Flor, raizeira e parteira*, de Iara Monteiro Attuch (Dissertação, UNB-2006).

Ao conhecer esta sábia senhora, com aparência franzina, delicada e vaidosa, observei também uma força no olhar, nos gestos e nas mãos precisas e fortes no trato com as ervas e as raízes, como podemos observar na figura 8 abaixo:



Figura 8 - D. Flor em um dos seus cursos sobre ervas e raízes

Fotografia: Acervo de Adi Shakti (2014).

Sua singularidade, expressa nas histórias e suas lembranças, invadiu nossas conversas, pois ela significa a cada momento sua concepção de mundo,

de mãe, mulher, líder comunitária, que vai para a mata junto com o marido no labor do cotidiano. Teve seus filhos sozinha, e sabe que tem uma força espiritual muito singular. Com isso, se faz parteira e raizeira, mulher que convive de forma sábia com as adversidades da vida.



Figura 9 - D. Flor no campo colhendo suas ervas para fazer garrafada

Fotografia: Acervo pessoal (2016).

Com uma corporeidade que expressa uma mistura de força e delicadeza, D. Flor relaciona-se com a mata de forma intensa e espiritual. Quando vai para a mata, seja para pegar cana, tingui e outras ervas, ela se transforma, sendo visceral sua interação. Sabe que esse momento é especial e faz dele um mistério, uma relação só dela com ela mesma e com as forças da natureza.

Traz nas suas identificações a luta e a resistência dos escravos, carregando no seu dom uma simbologia e uma cosmogonia da cura, da vida e da relação com a natureza. Uma trajetória marcada pelas interações interétnicas que ocorreram no povoado de Moinhos, com influências quilombolas, indígenas e dos colonizadores no nordeste goiano. No ano de 20016, a Fundação Palmares reconheceu o Povoado de Moinhos como Território Remanescente de Comunidade Quilombola¹³, fato que D. Flor, no seu processo de identificação, já se reconhecia como neta de escravizados, porém hoje ela traz a questão de ser kalunga, identidade da comunidade Kalunga¹⁴.

Assim, compreender a religiosidade de D. Flor é também um meio pelo qual conhecemos o modo de vida do povoado, dando valor “imaginário de crenças vivido, como cultura”, conforme se refere Brandão (1993, p. 21).

2. 3. 2. 1 Primeiras pistas em busca de uma poética da alteridade

No último dia de tratamento, decidi apresentar a performance “Daquilo que sou feita”, presente no videodança “Passagem” e apresentada no evento “Ginga Menina”, na UFG, em abril de 2014, que marcou o início da pesquisa sobre as mulheres do cerrado, os saberes e ritos das parteiras, raizeiras e

¹³Os remanescentes de quilombo são definidos como grupos étnico-raciais que tenham também uma trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida, e sua caracterização deve ser dada segundo critérios de autoatribuição atestada pelas próprias comunidades. A chamada comunidade remanescente de quilombo é uma categoria social relativamente recente e representa uma força social relevante no meio rural brasileiro, dando nova tradução àquilo que era conhecido como comunidades negras rurais (mais ao centro, sul e sudeste do país) e terras de preto (mais ao norte e nordeste), que também começa a penetrar no meio urbano, dando nova tradução a um leque variado de situações que vão desde antigas comunidades negras rurais atingidas pela expansão dos perímetros urbanos até bairros no entorno dos terreiros de candomblé. Disponível em: <<https://uc.socioambiental.org/territ%C3%B3rios-de-ocupa%C3%A7%C3%A3o-tradicional/territ%C3%B3rios-remanescentes-de-quilombos>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

¹⁴ Comunidades Kalunga são constituídas por remanescentes de quilombolas associados aos descendentes de negros escravizados presentes no nordeste de Goiás, nos municípios de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás. Estão inseridos no Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga, criado em 1991, pela Lei Estadual Complementar n. 11.409. Disponível em: <<http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/pagina/acervo-bibliografico>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

benzedeiros. No início, ela se mostrou um pouco resistente, mas logo o vídeo começou com a música que pronunciava as seguintes palavras:

Quase nunca vou a festa

Não vejo televisão

Não gosto de usar vermelho

Não me banho com loção

Não sei falar esperando

Conversa fiada eu não

Quando durmo sonho, sonho

quando acordo como pão

São Judas, São Benedito

São Cosme cristinho meu

A paixão é roupa velha

Que o rato da dor roeu

Passo horas só passando

Como ferro que só passa

Cachaça boa eu conheço

É pelo brilho da taça...

(Música: Divino, de Rita Ribeiro e Zeca Baleiro)

D. Flor se identificou de imediato com a música e a movimentação, ficando seus olhos atentos. E, durante o texto em que a velha contava seu ritual do parto e as ervas que utilizava para os chás, ela afirmava a todo o instante: “É isso aí mesmo, é o que eu uso, é bem assim” (Fala de D. Flor, Diário de Campo-2014).

Nesse momento, ela encheu os olhos de lágrimas e sua respiração era profunda. Senti, nesse instante, uma espécie de alinhamento entre a vida dessas mulheres, como D. Flor e D. Ramira, e a proposta artística, que busca por poéticas do cotidiano, um interesse em poetizar a existência feminina, seus lugares e seus empoderamentos marcados na corporeidade dessas mulheres.

Entre nós, muitas delas existiam, e na minha relação com D. Flor o princípio de alteridade se pronunciava, os espaços que ainda existiam em branco foram sendo preenchidos. Ela se reconhecer na proposta foi um sinal de que a alteridade poética pretendida neste trabalho foi também reconhecida pelos sujeitos da pesquisa. Chegou a dizer que já sabia de um lugar na mata, com muitas árvores, lá em Moinhos, que eu poderia dançar.

Como não faltaram lembranças, D. Flor revelou um de seus sonhos: queria ser dançarina. Dançava muito quando jovem, nos bailes, no ritmo do forró, rodopiava no ar sua delicadeza e leveza, inclusive quando estava grávida.

Seu desejo de dançar ainda permanece no brilho do olhar e nas suas expressões, onde as adversidades do cotidiano não a impedem de sonhar. Assim, nós duas desejamos um dia podermos dançar juntas, uma dança que celebrasse o compartilhamento de olhares, de memórias, de energias, um encontro de mulheres. Desejo este que se realizou em 2016, no videodança “Elas Florescem”, um desdobramento deste estudo, que será relatado no último capítulo desta tese.

Com uma canção popular (Fulô, Casa de Farinha), a qual cantamos para D. Flor nos dias em que convivemos com ela na gravação do videodança, no povoado de Moinhos, expresso as matrizes estéticas deste campo vivido, que floresceram no ato de conviver com ela e com o lugar:

Tá caindo fulô, ê, tá caindo fulô
Tá caindo fulô, ê, tá caindo fulô
Lá do céu cá na terra, ê tá caindo fulô"

E sempre que chega a hora
De partir pra outro chão
Deixo a tristeza de fora
E canto minha louvação

"Tá caindo fulô, ê, tá caindo fulô
Tá caindo fulô, ê, tá caindo fulô
Lá do céu cá na terra, ê tá caindo fulô"

Eu não vou estar aqui
Mais nunca vou me esquecer
O calor que recebi
Dou de volta pra você

"Tá caindo fulô, ê, tá caindo fulô
Tá caindo fulô, ê, tá caindo fulô
Lá do céu cá na terra, ê tá caindo fulô"

Vou me embora, vou me embora
Deixo aqui meu coração
Vou saindo em plena aurora
Deixando fulô no chão.

Fui embora, carregada de memórias, de matrizes estéticas com intensidades e texturas com cheiro de flor, com toque das mãos da velha senhora, sua intuição com as ervas e a natureza, sua postura de liderança com a comunidade, as inúmeras histórias de parto e de cura, com a sua fé. Como podemos apreciar no meu Diário de Campo, tais percepções marcadas na minha corporeidade: "Minhas mãos foram também se significando, estou sentindo elas mais porosas, mãos raízes, mãos terra, mãos sábias, estou leve,

conseguindo absorver o mundo em mim, o mundo das plantas, do sol, da argila, da terra, do afeto” (Diário de Campo, Marlini -2014).

Somente depois de passados alguns dias de minha partida do povoado de Moinhos e do convívio com D. Flor, consegui perceber algumas ambivalências que brotaram no meu corpo e que apontavam para um infinito de possibilidades de relações entre eu e ela, ela com ela mesma e eu comigo mesmo. Essa experiência eu denominei de “Elas em mim”, como uma fase da minha pesquisa, que gerou algumas questões: Curandeira-paciente, pesquisadora e objeto, anciã e neta, paciente e pesquisadora-artista, parteira e mãe, mulheres sensíveis e fortes e às vezes contraditórias, mas que foram decisivas para a busca de uma poética da alteridade.

2.3.3. Dona Sinésia: “A parteira se faz no ato de parir”



Figura 10 - Comunidade de Vão das Almas- Município de Cavalcante-Chapada dos Veadeiros- GO Fotografia: Arquivo pessoal (2014).

Dona Sinésia é uma anciã kalunga que reside na localidade de Ribeirão dos Bois, numa comunidade kalunga. Tem por volta de 80 anos. Aprendeu os saberes de parteira, ou melhor, como ela fala, aprendeu a “pegar menino” com 20 anos, quando sua tia fazia seus partos e já a ensinava os saberes no próprio parto de D. Sinésia, para que mais tarde ela pudesse ajudar outras mulheres a parir.

Eu a conheci na Romaria de Nossa Senhora de Abadia, em agosto de 2014, na comunidade Vão de Almas, que é uma comunidade tradicional quilombola, situada no território kalunga do município de Cavalcante – GO. Pude observar então uma comunidade de difícil acesso, estradas mal acabadas e sem pontes. De acordo com Rosa (2013, p. 19), esta comunidade:

Teve início há mais de duzentos anos, quando esse território do interior do Goiás foi ocupado pelos colonizadores portugueses, um tempo da verdadeira “febre do ouro”, com intensa exploração do trabalho escravo. Com a decadência das minas nessa região, os antigos escravos fugiam à procura de lugares de difícil acesso, dando origem aos quilombos isolados do resto do Brasil e favorecendo, por muitos anos, o modo de vida com forte presença de tradições e costumes tradicionais. Ilhados por rios e cercados por diversas serras, essa população resistiu ao longo dos anos.

De acordo com a Instrução Normativa n. 49, do INCRA (BRASIL, 2003), são considerados remanescentes das comunidades quilombolas os grupos étnico-raciais, segundo critérios de autodefinição, com trajetória histórica própria, dotada de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida. O fato é que esses remanescentes de escravos produziram e produzem cultura, pois seu universo simbólico é marcado pelos colonizadores e pela resistência marcada nos corpos e corporeidades que a cada geração se (re) significa para dar novos sentidos. E isso é o que chamamos de comunidade tradicional quilombola.

Dona Sinésia é mãe de seis filhos: uma mulher e cinco homens. Às vezes pensa em parar de fazer parto, porque já não tem mais força no corpo. Diz que a parteira precisa de força para auxiliar no partejar, mas a comunidade kalunga pede para ela não parar, pois, segundo a mesma, “ser parteira faz parte da cultura e da tradição kalunga (Conversa com D. Sinésia, Diário de Campo-2014).

De acordo com Godinho (2008), alguns pesquisadores, como Baiocchi (1999), consideram que a comunidade kalunga vivia isolada, já Silva (2003) admite que, quando os negros chegaram nessa terra, alguns vindo principalmente do nordeste, da Bahia, encontraram os índios, como os acroá, capepuxi, xacriabá, xavante, caiapó, karajá, ava-canoeiro, que viviam em todo o planalto goiano. “Minha bisavó era índia brava, que foi pega no laço”, fala de uma anciã citada no estudo de Godinho (2008, p.104).

Godinho (2008) também destaca que a comunidade kalunga dá uma importância aos saberes da parteira e seu fazer. O que o torna uma espécie de compromisso com as mulheres da comunidade, compromisso de uma mulher com a outra, um momento de cumplicidade, de solidariedade, de afeto, gratuidade e confiança. A respeito desse compromisso, a autora destaca: “As parteiras falam disso com muito gosto, parecem sentir prazer em poder ajudar outras mulheres a dar a luz a seus filhos” (GODINHO, 2008, p. 102).

D. Sinésia conta também que as moças e mulheres mais novas não querem mais aprender esse ofício e que muitas preferem parir nos hospitais da cidade. Porém, ainda há algumas que preferem ganhar em suas casas, ou seja, na comunidade.

Nessa fala, destacam-se muitas questões como o conflito entre os saberes e fazeres tradicionais exercidos no caso da parteira por mulheres e as políticas públicas e ações de saúde estabelecidas de forma hegemônica. Esse fato é citado em vários trabalhos e pesquisas, tais como: Santos (2007), Dias (2007), Barroso (2009) e Fleischer (2011), abordados e refletidos de diversas

perspectivas, considerando que as pesquisas são de diferentes áreas de conhecimento que olham para essas questões.

Diante dessa situação, há a coexistência entre os saberes e fazeres tradicionais e as políticas públicas e ações de saúde. Percebemos isso no relato de D. Sinésia sobre as condições das mulheres moradoras das comunidades quilombolas, que, apesar da dificuldade de acesso aos hospitais, estão preferindo ter seu parto nessas instituições. Contudo, podemos verificar, com a citação abaixo, que ainda hoje há mulheres que preferem realizar seu parto com parteiras e em suas comunidades.

Diante de conflitos e tensões relacionadas às condições estruturais que geram as regras e hierarquias que modelam e controlam o atendimento institucionalizado ao parto e o nascimento ainda existe, aquelas mulheres que se disponibilizam ao parto domiciliar como ritual e como resistência (SANTOS, 2010, p. 86).

Essa decisão de realizar os partos domiciliares no sentido do ritual é pautada nas práticas culturais familiares e sua preservação. Dubet (*apud* SANTOS, 2010) evidencia que esse fato enfatiza vários elementos, como “[...] a heterogeneidade dos princípios culturais e sociais que organizam as condutas, [...] relativa distância subjetiva que os indivíduos mantêm em relação ao sistema” (SANTOS, 2010, p. 86).

D. Sinésia contou que pegou mais de 100 meninos, todos seus netos e netas. Já deu muitos cursos sobre os saberes de parteira e disse gostar de passar seus conhecimentos e que gostaria de ensinar sua filha, mas infelizmente “*Deus já levou*” (Fala de D. Sinésia, Diário de Campo, 2014).

É possível compreender os saberes e fazeres de parteiras como uma prática relacional, pois considera aspectos subjetivos e objetivos dos sujeitos envolvidos nesse ritual de partejar, segundo Santos (2010, p. 86), “[...] como

um evento que se dá nos corpos e se ancora na multiplicidade dos sujeitos envolvidos- parteira mulher e família”. Tais saberes são enraizados e ancorados a partir da experiência de outras parteiras, presentes na família ou na comunidade.

Uma das histórias contadas por D. Sinésia foi de uma menina grávida de 12 anos que pediu sua ajuda. A menina tinha feito uma viagem muito longa e cansativa, quando chegou, sentiu muitas dores na barriga e foi ao hospital. Mas sua família soube da parteira e pediu sua ajuda, pois o médico a havia deixado com fortes dores. Quando D. Sinésia pôs as mãos na barriga da jovem, logo percebeu que o menino não era para aqueles dias. A parteira então disse que poderia lhe dar um chá, mas a família não poderia contar para ninguém, pois a moça estava no hospital. Caso contrário, “poderiam por ela no tronco”¹⁵. A velha parteira estava se referindo a um tipo de castigo aos negros escravizados no período da escravidão, que eram castigados no pau com chicote. A jovem gestante então tomou o chá e logo passaram as dores, indo para casa. Depois de alguns dias, a parteira fez o parto de um lindo menino, forte e saudável.

Nesse momento, vale destacar que, apesar de a história oficial ter algumas lacunas quanto à presença da mulher em todo o processo de escravidão, as mulheres escravizadas trazidas ao Brasil participaram da luta pela libertação e também eram submetidas ao cativo e ao trabalho de sol a sol, sendo castigadas, como lembra D. Sinésia em suas memórias.

Histórias como essas exemplificam a cumplicidade entre mulheres, entre corpos que vivenciam momentos significativos e ritualísticos permeados por sentidos e subjetividades, marcando eminentemente ser uma experiência social e uma relação profunda com a natureza, no conhecimento das plantas para as enfermidades.

¹⁵ O tronco foi outro instrumento de tortura na escravidão do Brasil. Consistia num grande retângulo de madeira dividido em duas partes entre as quais havia buracos destinados a prender a cabeça, os pulsos e os tornozelos do escravo. Preso, o escravo permanecia imóvel, indefeso aos ataques de insetos e ratos, em contato com sua urina e fezes, isolado num barracão, até o seu senhor resolver soltá-lo. Disponível em: <<http://novahistorianet.blogspot.com.br/2009/01/escravido-e-resistencia-no-brasil.html>>. Acesso em: 5 maio 2015.

e respeito. Por onde ela passa, crianças e jovens pedem sua benção e, com alegria, abençoa todos em nome de “Deus e de Nossa Senhora da Abadia”.

Essa comunidade é devota da santa e no mês de agosto eles fazem a festa a Nossa Senhora da Abadia. Nos festejos que acontecem na comunidade, D. Sinésia se reúne com as outras mulheres de diferentes gerações para organizar a festa junto com o padre e os festeiros daquele ano. O ritual da reza está entre as manifestações expressivas tradicionais da comunidade kalunga.

As rezas são parte da vida da comunidade do Vão de Almas. Estão presentes de modo transversal nas tradições festivas e em outras práticas religiosas da comunidade, tradições essas que são reveladas nas festas religiosas que acontecem durante todo o ano. São romarias, impérios, festas de santos, arremates de folias, festas de “boca da noite” e “festas do meio dia”. As rezas também estão inseridas em outras práticas religiosas, como novenas, benzimentos, casamentos na fogueira, casamentos na igreja, velórios (excelências), promessas etc (ROSA, 2013, p. 23).

O catolicismo é a base das rezas presentes nas festas religiosas do Vão de Almas, que se dividem entre os ritos das rezas e os momentos dedicados às folias e às danças. Essas festas apresentam elementos da cultura afro-brasileira, tendo como principal expressão a sussa, conforme pude observar e vivenciar na festa de Nossa Senhora de Abadia.

No início do dia, as mulheres vão até o rio Branco, próximo ao local onde é realizada a festa, para lavar as louças e roupas, levam seus filhos para fazer a higiene e banhar no rio. As mulheres transitam com agilidade e elegância corporal levando seus pratos em grandes bacias na cabeça.

As anciãs vão ao rio para se banhar com a liberdade de anos de relação com aquelas águas, deliciando-se nas águas do rio com seus seios despídos. Nesse momento, abre-se uma fenda no tempo, pois elas se relacionam de forma visceral com a natureza do lugar, com as pedras e com os outros animais que lá habitam. As velhas senhoras voltam tranquilas e lentas,

algumas com ajuda da bengala para suas casas de tijolos de adobe e teto de palha, com apenas uma porta na frente, sem janelas, mas com um banco na frente para poder receber a família e conversar um pouco.



Figura 11 - Comunidade de Vão das Almas (2014)

Fotografia: Valdir (SEMIRA).

Nas casas pequenas, elas sentam sozinhas fumando seu cigarro de palha e observando o movimento das pessoas na festa. Foi assim que conheci também D. Joana, senhora simpática que logo me recebeu em sua casa, contou suas histórias de mulher kalunga, viúva, mãe de muitos filhos e com muitos netos. Sua solidão é disfarçada pelo amor da família. A casa era pequena para o tamanho da família, composta de filhos, netos, bisnetos, noras, irmãs que não se veem durante o ano, mas na festa se reúnem para rezar, comer, beber e dançar, ou seja, celebrar o estar junto.

As mãos carregam pistas do tempo, as rugas presentes nas mãos habilidosas têm a responsabilidade de fazer as flores, bandeiras e arranjos para enfeitar a festa, os quais indicam o caminho que o cortejo, ou romaria, como eles denominam, vai realizar até a igreja.

As mulheres, junto com D. Sinésia, ficam nas tardes ensolaradas fazendo os arranjos no meio de muitas conversas, risadas e pinga com gengibre, que, segundo ela, é para “*esquentar*”. A todo momento chega uma mulher da família para auxiliar nos preparativos. Nessas coisas, só de mulheres, os homens não interferem nem chegam muito perto. Na frente das

casas, elas se encontram e vão colorindo com muitas bandeirolas a casa e a comunidade.



Figura 12 - Festa de Nossa Senhora de Abadia – Comunidade Vão das Almas (2014)

Fotografia: Arquivo pessoal.

Quando o final da tarde se anuncia, pelo pôr do sol, as anciãs, assim como D. Sinésia, se reúnem na igreja em lugar de honra, no primeiro banco, para começar a reza que é comandada por elas, anunciando que o festejo vai começar. A igreja, lotada de pessoas da comunidade e romeiros, presencia um canto recheado de lamentos, fé, devoção a Deus e aos santos da festa, um jogo melódico de solo e coro em que todos podem responder à reza proferida pelas senhoras anciãs. Essa melodia envolve as pessoas numa vibração forte, que observam e sentem uma espécie de transe, outro estado corporal, outra presença expressada na corporeidade das senhoras rezadeiras, que assim são denominadas pela comunidade.

A reza é denominada como o conjunto das expressões orais, em voz alta ou baixa, envolvendo Deus, homem, santos, plantas, animais, água, fogo, terra e simpatias, ou seja, seres vivos e não vivos, naturais e sobrenaturais. Ela é conjunto de orações rezadas nas tradições festivas e em

outros momentos religiosos, tais como: terços, novenas, casamentos, batizados na fogueira, velório, e etc. Rezam-se nos momentos solenes e nos rituais religiosos as seguintes orações: Pai Nosso, Ave Maria, Salve-rainha e os benditos (tipo de reza cantada)(ROSA, 2013, p. 23).

Nessas festividades, as rezadeiras normalmente são as mulheres mais idosas da comunidade. E esse momento representa um momento de fé, mobilizando homens e mulheres. Na igreja, são organizados os santos para rezar em frente ao altar, e todos em silêncio ouvem os primeiros palavreados proferidos pelas rezadeiras. Então, a sequência de rezas é seguida por todos os presentes, fazendo o sinal da cruz intercaladamente.

Segundo Rosa (2013), a Ladainha de Nossa Senhora rezada com traços do latim é uma das principais rezas proferidas nas festas em louvor aos santos devotos na comunidade Vão de Almas. Suas expressões apontam a certeza de um grande legado, tanto na memória quanto na tradição oral de um povo que não teve oportunidades de ler e escrever nem o seu próprio nome.

Na comunidade Vão de Almas, essa prática é considerada um ofício, sendo fácil reconhecer algumas anciãs que já praticam há muitos anos esse ritual. Os homens também participam, mas, conforme a pesquisa de Rosa (2013), de certo tempo para cá quem coordena todos os momentos de rezas são as mulheres, sendo D. Sinésia uma delas.

As rezadeiras da comunidade Vão de Almas são mulheres que ocupam espaços sociais muito importantes na comunidade. São mulheres com mais de cinquenta anos de idade, que não tiveram oportunidade de estudar e tudo que aprenderam foi com seus pais, a partir de observação e participação nos momentos das rezas (ROSA, 2013, p. 26).

No momento das rezas, preferi ficar nos bancos mais à frente, muito próximos do local onde ficavam as rezadeiras que conduziam as rezas. Todas

ficavam sentadas em volta do altar decorado com flores, recebendo santos e velas acesas. As rezas iniciam-se pelo sinal da santa cruz, em seguida o Credo, Pai Nosso, Ave Maria, Deus Salva, Virgem Santíssima, Glória ao Pai, Salve Rainha (ROSA, 2013). Essa imagem mostra o momento da romaria que acontece a missa, a visita nas casas e o início da sussa, no momento do levantamento do mastro¹⁶.

Nas casas há muita dança, as rezadeiras dançam entre as senhoras. Nesse ritmo, os festeiros continuam passando de casa em casa até chegar à casa do imperador, ou do rei e da rainha para arrematar a festa.

Terminadas as rezas é hora de dançar a sussa, dança tradicional das comunidades quilombolas kalunga. Ali mesmo, em frente ao altar, cantadores, tocadores e dançadeiras se revezam tocando instrumentos produzidos na comunidade (bruaca, caixa, viola e pandeiros) (ROSA, 2013, p. 41).

Logo após o levantamento do mastro pelos homens na frente da igreja, que acontece depois da missa, D. Sinésia e outras senhoras da comunidade dançam a sussa, dança que faz parte da tradição nas festas da comunidade kalunga. Pude perceber que essa dança começa com as senhoras mais velhas, já intituladas de susseiras das festas, que estão prontas e sabem seu papel. A dança, antigamente, conforme relato da comunidade, era dançada na festa durante muito tempo por todas as mulheres presentes.

Hoje tem um caráter mais de apresentação, visto que alguma outra mulher mais nova, ou de fora da comunidade, as romeiras, podem dançar, desde que recebam um convite para entrar na dança, uma permissão simbólica das senhoras susseiras, seja pelo olhar ou por algum gesto.

¹⁶ O levantamento do mastro faz parte das festas populares dos Kalunga cuja característica é a forte religiosidade do povo, demonstrada por meio dos festejos em homenagem aos santos de cada época. As festas são a caracterização genuína da cultura popular, em que o sagrado e o profano se misturam. As rezas e a dança da sussa, o tradicional levantamento do mastro do Divino e a mesa cheia de comidas e bebidas fazem parte da Festa do Império Kalunga, com a coroação do imperador e da rainha. Disponível em: <<http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/grupo/comunidade-do-sitio-historicokalunga#.V5PI1NIrJdg>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

Silva Júnior (2008 *apud* MOREIRA, 2013) relaciona algumas práticas culturais e saberes populares dos kalunga com costumes dos negros africanos. Esse autor explica que as danças, como a Sussa e a Curraleira, são típicas brasileiras, embora tragam algumas características da cultura africana, como o pisado, o pandeiro, as palmas, o movimento giratório e o confronto de corpos.

Na sussa, as marcas do candomblé são evidentes: as mulheres dançam girando, com vestidos coloridos, ora aproximando os corpos, ora afastando. Muitas vezes bebem enquanto dançam e o ritmo é marcado pelos cantadores e pelos instrumentos. As letras normalmente têm duplo sentido (mencionando o baixo-corporal) e as mulheres gargalham, gritam e se movimentam em uma espécie de transe (SILVA JÚNIOR *apud* MOREIRA, 2013, p.12).

Já Godinho (2008) afirma que a Sussa é uma dança típica das comunidades quilombolas, e dançada por mulheres, em louvação e agradecimento às graças alcançadas. Ela pode ser realizada nas casas, no giro da folia ou então no levantamento do mastro, seu momento importante. D. Santana ainda lembra: “Antigamente aqui nos festejos a sussa continuava noite inteira dançando, hoje é só um pouco, os mais jovens querem dançar outras músicas” (GODINHO, 2008, p.91).

Na minha vivência com a sussa, ficou marcada a busca por experiências que me provocassem poéticas da alteridade. Experiências estas corporalmente impactantes, pois comecei a me movimentar um pouco tímida e, no meu lugar no círculo que se formava para ver a dança, fui sendo contagiada pela energia produzida pelos giros e deslocamentos presentes na dança. Os movimentos precisavam ter conexão com o chão, com batidas fortes dos pés no chão e conexão com o ar, com o céu, porque o corpo tinha uma postura ereta e concentrada, desenhando espirais no ar. Quando percebi, já estava me movimentando, deslocando-me para dentro do círculo, e sendo contagiada pela destreza e força daquela dança. Minhas lembranças foram registradas no Diário de Campo:

A poeira levantava e quando me dei conta já estava interagindo com elas, pois uma susseira me olhou, este gesto funciona como uma licença simbólica para entrar naquele momento em sua dança, fomos interagindo, com giros, com cumprimentos de flexão de joelhos pegando a saia, pude sentir e ver que elas, as mais velhas, encontram-se numa concentração impressionante (Diário de Campo, Marlini, 2014).

Silva Júnior (*apud* MOREIRA, 2013) definiu essa dança como uma “espécie de transe”, na qual elas inauguram um tempo/espço diferenciado. Como algumas fecham os olhos, esse estado corporal diferenciado encanta a todos. Os músicos também entram numa sintonia com os corpos dançantes de forma a se alinhar numa energia vibrante marcada pelos pés, pelos instrumentos de percussão e pela poeira que sobe do chão. Isso a define como uma dança de chão, de poeira e giros de anciãs, que abre fendas para outro tempo e espaço.

No outro dia, tudo começa novamente, porque cedo da manhã elas se encontram no rio para começar seus afazeres domésticos, lavar, cozinhar e ainda sobra tempo para visitar as amigas na festa, ir aos batizados que são realizados durante e festa pela Igreja católica. Elas andam a todo momento enfeitadas, usando suas roupas de festa, colares, turbantes e lenços coloridos na cabeça.

Foi assim que encontrei D. Sinésia para conversar, na frente de sua casa, sobre os meninos que ela já pegou nessa vida de parteira. Com seu jeito alegre e sorridente, um pouco saudosista, nos trazia para suas narrativas, memórias diversas, não lineares. E olhando para aquela paisagem linda, ela fala de sua vida com um sorriso no rosto e uma gratidão por Nossa Senhora da Abadia. No final da conversa, faz o que todas as anciãs costumam fazer: me benzeu e abençoou nosso retorno para casa em nome de Deus e Nossa Senhora da Abadia.

A religiosidade dos kalungas apresenta-se entre homem e a divindade, entre o homem e os santos, entre o homem e as

práticas fetichistas (magia, adivinhação, amuletos, etc). Os kalungas acreditam em seres espirituais, almas ou espíritos que são elementos básicos de sua religião. Embora reservem um lugar para a divindade, o culto ao santo da família, da casa, faz parte de sua prática religiosa (BAIOCCHI,1999, p. 61).

Convivi com D. Sinésia e toda a comunidade nos cinco dias da festa, conversando com as mulheres nos diferentes momentos da festa, banhando no rio junto com elas, lavando minhas roupas e sentindo a energia das rezas, da dança e da devoção de várias D. Sinésias. Estas demonstraram uma espécie de coexistência da tradição e da modernidade cujas ambiguidades se misturam com a cor da terra, como as casas de condições precárias e as caminhonetes dos políticos que vão para fazer campanha eleitoral. Presenciei, num dos dias, uma reunião de lideranças da comunidade, pais e mães, pois estavam preocupados com o funcionamento da escola na comunidade. Era um encontro de várias lideranças que sabiam de seus direitos, só não encontravam caminhos para exigí-los.

Os benzimentos e as rezas são práticas presentes no cotidiano da comunidade kalunga, principalmente da mulher, visto que elas acreditam nas rezas e nas ervas medicinais para se protegerem das adversidades do cotidiano. Com isso, quase todas as anciãs praticam esse saber, o fazer tradicional, que é uma expressão da fé e da religiosidade dessa comunidade. Ainda existem orações e benzimentos para diferentes situações, segundo a pesquisa de Rosa (2013, p.42): “Nos benzimentos quatro elementos são essenciais: o benzedor, o benzido, o rito e a utilização dos elementos naturais”.

E assim, finalizo este campo vivido, bem como suas matrizes estéticas, com um bendito de louvor, que, segundo Rosa (2013), está presente nas festas do povoado de Vão de Almas e que pude vivenciar em 2014. São cantos religiosos para louvar os santos e os devotos. São rituais de muita fé e respeito aos santos, nos quais os devotos se organizam em fila e se põem de joelhos em frente ao altar e rezam cantando.

Bendito de Nossa Senhora d'Abadia

Receba ó Virgem nosso carinho,
A Ti queremos sempre servir,
Vossos romeiros, deste dia, (bis)
Nós consagramos para Ti.
Tu és a mais santa das mulheres,
Tu és do céu a mais bela flor,
Fazei de nós o que bem quiseres, (bis)
Escravos somos do teu amor.
Teu rosto é o sol que brilhando aquece,
As horas tristes da solidão,
E ao teu sorriso, de mãe parece, (bis)
Abrir-se em flor nosso coração
Quem poderá definir o teu encanto,
Que não há espelho do teu olhar,
Oh! Virgem mãe, da Abadia, (bis)
Cada vez mais eu te quero amar.
Vossa benção eterna, amorosa,
Viemos pedir-te com fé e amor,
Escute as preces, de teus romeiros (bis)
Que oferece teu coração.

Dessa maneira, foram deixados rastros potentes na minha corporeidade nesta experiência; mais uma vez a fé, a devoção e as adversidades do cotidiano embalaram as festas e os rituais. Essas são festas ritualizadas, que apresentam algumas potentes situações de encruzilhada, como as rezadeiras na missa, a dança da sussa e as benzeções, acontecimentos que inauguram uma espécie de transe corporal, dilatando a noção de tempo/espço.

. Tudo isso ficou enraizado na minha pele, nas minhas reflexões, e ainda está efervescente, procurando outras ressonâncias, ambiguidades. Outros paradoxos reverberaram então na trajetória do processo de criação deste estudo.

2.3.4. Caminhada Troca de Saberes: Ilha do Bananal



Figura 13 - Caminhada Troca de Saberes

Fotografia: Fernando Amazônia, Ilha do Bananal (2014).

Em julho de 2014, a caminhada “Troca de Saberes” foi realizada na Ilha do Bananal. Conforme já situei, este grupo de caminhantes se reúne uma vez por ano para caminhar em uma determinada região. O que me fez embarcar novamente nessa experiência, a qual já havia possibilitado um campo vivido no cerrado, foi conhecer uma região indígena, mulheres indígenas, seus saberes e fazeres tradicionais, trazendo outras cosmogonias para meu universo de pesquisa de campo, o que de fato aconteceu.

Conforme carta de relato dos caminhantes Egon Heck e Laila Menezes (2014), no mês de julho, adentramos a Ilha do Bananal, com a benção dos índios Javaé e Karajá. Foram 20 dias de travessia, quase 100 km de caminhada, regada com muitas trocas, riquezas, paisagens e saberes. Cada passo deixado na ilha trouxe no corpo rastros de tudo que a maior ilha fluvial do planeta pode nos dar.

A Ilha do Bananal, localizada no estado do Tocantins, é a maior ilha fluvial do mundo, com uma área de, aproximadamente, 25.000 km². A ilha é cercada de águas dos rios Araguaia e Javaés. Situa-se na divisão do Tocantins com os estados de Goiás e Mato Grosso, integrando os municípios de Pium, Caseara, Lagoa da Confusão, Formoso do Araguaia e Marianópolis do Tocantins.

Como possui uma diversidade ambiental e ainda é uma área de habitação indígena, fizemos a travessia caminhando entre a aldeia Txiuri, da etnia Javaé, até a aldeia Santa Isabel do Morro, de etnia Karajá. Houve muitas recomendações e temores com as onças, os jacarés, as piranhas. Atravessamos ilesos todos esses medos e apreensões e o que experienciamos foi uma vivência ambígua entre uma natureza rica de fauna e flora, e em outros trechos as marcas da seca, das queimadas e do gado, fonte de renda para os indígenas, dos aluguéis das terras perto das aldeias para os fazendeiros. Os Karajá continuam sofrendo com a invasão de suas terras, seja por pescadores profissionais e posseiros, seja pelos retireiros (aqueles que usam os pastos da Ilha do Bananal para colocar seus rebanhos). As imagens expressam a riqueza da fauna e da flora da Ilha do Bananal e, ao mesmo tempo, as marcas da exploração, paisagens apreciadas em cada pouso, em cada lugar que escolhíamos para passar uma noite e descansar ao longo da caminhada.



Figura 14 - Ilha do Bananal
Fotografia: Arquivo pessoal (2014).



Figura 14 - Ilha do Bananal
Fotografia: Fernando Amazônia (2014).

Os Jawaé e os Karajá são povos guerreiros e resistentes que nos acolheram com alegria e sabedoria. As redes eram atadas na beira do rio ou da estrada, as barracas embaixo de frondosas mangueiras ou vegetação do cerrado. Ao adentrarmos na ilha, as pegadas foram sendo registradas no chão de terra e nossas histórias se misturavam com aquela realidade que ora nos brindavam com muitos pássaros e seus cantos, ora nos pediam socorro, pelas queimadas, poucas árvores e animais.

A Ilha do Bananal é berço de povos indígenas, como os Jawaé e os Karajá. Há mais de dois séculos se iniciou um processo de contatos e invasões por parte dos interesses nos recursos naturais e belezas da ilha. Porém, a invasão maior se deu a partir de meados do século XX, com a marcha para o Brasil Central. A partir de então, interesses turísticos e expansão da pecuária se estabeleceram na ilha. Apesar de ser declarada como Parque Nacional e dois terços serem declarados como terra indígena a partir da década de 80, as invasões estimuladas por políticos e o latifúndio fizeram com que mais de 20 mil pessoas ocupassem a ilha, chegando a ter mais de 100 mil cabeças de gado (Relatório dos Caminhantes- Egon Heck e Laila Menezes - 2014).

2. 3. 4. 1 Aldeia Santa Isabel do Morro: o encontro com índias Karajá

A intérprete:

Mydjideru “*Uma voz de amizade*”

As parceiras:

Uanaru- “*Trabalha só com a mão mesmo*” e

Dorewaru- “*A força e a coragem que vem das mãos, do barro que dá vida, que dá forma*”.

Meu encontro com Mydjideru, uma índia de 41 anos, na chegada do grupo na Aldeia Santa Isabel do Morro, conduziu minhas vivências e meus encontros naquele lugar. Ela, de forma muito generosa, acabou fazendo a mediação como intérprete nos momentos de trocas com os índios e índias mais velhos que não falavam português.

A língua materna Karajá apresenta uma diferença entre a fala feminina, a das crianças e a masculina. Essa diferenciação entre a fala é feita através de alguns fonemas e expressões específicas para cada gênero, expressando a forte divisão entre os papéis masculino e feminino (RODRIGUES, 1993; LIMA, 2004).

Os Karajá são considerados como pertencentes ao tronco linguístico Macro-Jê [...] Apesar da longa convivência com a sociedade nacional, os Karajá preservam muitos de seus costumes tradicionais como a língua nativa, as bonecas de cerâmica, pescarias familiares, rituais, cestaria e pinturas corporais como os característicos dois círculos na face (LIMA FILHO *apud* BARUZZO, 2002, p. 1).

Naquela aldeia, todos aprendem a língua materna. Conheci muitas senhoras, ou seja, as *Senadu*, que significa velha em karajá, que não quiseram aprender a língua portuguesa e também não gostam da aproximação com os não índios.

As duas parteiras que conheci na aldeia eram parentes desta senhora, a Mydjideru, que me permitiu entrar nesse contexto recheado de cosmogonias diferentes para mim, de memórias e corporeidades intensas, marcadas no corpo por tinta de jenipapo, artesanatos e danças.

Segundo Teixeira (1983), os artesanatos dos Karajá, como ilustra a imagem a abaixo, é uma arte plumária, como pude observar muito exuberante, com diversos adornos de caráter estético/religioso, manufaturados com o emprego de material florístico diverso (palhas, cascas, sementes etc.) e plumas de inúmeras aves, dentre as quais cabeça seca (*Mycteria americana*), jaburu (*Jabiru mycteria*), colhereiro (*Ajaia ajaia*), pato do mato (*Cairina moschata*),

arara canindé (*Ara araua*), arara vermelha (*Ara macao*) e papagaio (*Amazona amazônica*).



Figura 15 - Índias Karajá e seus artesanatos

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).

Os principais utensílios e adornos produzidos pelas mulheres da aldeia são vendidos na cidade de São Félix do Araguaia, do lado esquerdo da margem do rio Araguaia. Nos dias em que passamos lá, elas vinham até a escola da aldeia, onde estávamos acampados, em busca de muitas vendas: cestas de tamanhos e funções diversas, redes, esteiras, máscaras rituais, cocares, cintos, saiotos, braceletes, brincos, colares, pulseiras e maracás.

Mydjideru relatou sobre as danças e festas realizadas na aldeia, sendo a principal festividade ritual dessa etnia a Festa dos Aruanãs ou Dança dos Aruanãs, que se constitui de uma mistura entre atividades místicas e alimentares, onde são realizadas danças, cânticos, brincadeiras e refeições especiais. Como a dança é masculina, eles dançam, geralmente em duplas, vestidos com uma roupa feita à base de palha tingida com jenipapo e urucum e

adornada com penas diversas. Dançam representando diferentes seres antropomorfos mágicos (Aruanãs, Worysy e Latèni), que têm personificações próprias, através de canções e ritmos bem característicos para cada uma das categorias desses seres espirituais, eventos também pesquisados e relatados por Salera Júnior e Franklim (2009).

A primeira parteira chamada Uanaruque, é tia da nossa intérprete, uma senhora (*Senadu*) de corpo pequeno e franzino que tinha por volta de 80 anos. Observamos que lá os mais velhos não têm a precisão de sua idade. Porém, a velha índia tinha força para cortar cana no quintal de sua casa e foi assim que ela nos recebeu sem olhar para nós, pois ela não gostava de aproximação nem de falar com os não índios. Mesmo assim concordou em conversar com um grupo de mulheres, quatro caminhantes, eu era uma delas.

Sentamos numa esteira no quintal de sua casa, ao nosso redor havia um urubu, papagaio, galinhas; ao lado, sua filha fazia uma esteira e algumas crianças brincando ao redor. Sua casa sem porta era de palha e sem divisões e dentro havia um fogão a gás e era o que podíamos ver de onde estávamos no quintal.

Assim, o grupo de mulheres sentadas numa esteira e a anciã atenta a sua sobrinha Mydjideru, que lhe fazia algumas perguntas para iniciarmos a conversa. Mydjideru nos traduzia a fala da velha senhora de como ela “pegava menino”:

Aí ela pega no pé da barriga, vai pegando aí quando para a dor ela para de pegar, quando a dor continua ela volta a pegar a barriga [...] quando o menino está querendo sair mesmo ela aperta aqui, (e mostra na barriga o lugar que aperta). A mulher pega aqui nela, (mostra por trás de seu pescoço) [...] risos, ajudando ela a criança sai...ela já fez muitos partos, ela já fez da minha filha quando ela já estava assim fraquinha, eu chamei ela e ela disse que não sabia se ia dar conta (Mydjideru-intérprete, 2014, Diário de Campo).

O ato de “pegar menino”, como se refere a parteira ao ato de partejar, enfatiza a função de quem auxilia a mulher a dar à luz, de “aparar” a criança. Significa, antes de qualquer coisa, contribuir para o nascimento de um novo ser, estabelecendo com ele um vínculo social determinado, um ato de cumplicidade e confiança entre corpos (FERREIRA, 2010), como observei nas narrativas das mulheres no campo vivido.

Uanaru aprendeu esses saberes de parteira com a sua prima. Ela sabe se a criança está na posição errada com a sabedoria do toque das mãos, que vai acertando a posição do bebê até ele nascer. No momento da nossa conversa, os galos cantavam e o pôr do sol na ilha foi um espetáculo de cores, texturas e sons. Mydjideru disse então: “Ela fez o parto lá em casa mesmo, só pegou nela e ajudou e logo a criança nasceu, ela é parteira desde que era nova”.

Ela também nos contou sobre os partos difíceis, estando o bebê atravessado em um deles:

Só com toque na barriga consertou a posição e a criança nasceu ela achou que não ia conseguir, mas conseguiu. O parto durou três dias, a mulher buchuda sofrendo, quase morreu, o pai dela não deixou ir ao hospital na cidade, queria que a parteira da aldeia fizesse o parto, a velha parteira ficava com ela direto de noite e de dia, sempre perto dela com a mão na barriga da mulher, no quarto dia ela conseguiu ter a criança. Quando o bebê nasce ela o deixa pra mãe cuidar, ela só ajuda a nascer, e depois ela vai embora. Não usa chás, trabalha só com a mão mesmo (Mydjideru– intérprete, 2014).

Quando perguntada sobre os seus partos, a anciã disse ter ganhado sozinha, pois não queria ninguém perto dela: “Sozinha mesmo ela trabalha, ela teve quatro filhos”(Mydjideru - intérprete). A tese de Ferreira (2010) retrata os discursos oficiais e vozes indígenas sobre gestação e parto no Alto Juruá e a emergência da medicina tradicional indígena no contexto de uma política pública. Em sua pesquisa de campo, ela destacou que

O evento de parto entre os povos indígenas do Alto Juruá não interrompe a rotina familiar e nem mobiliza recursos especiais, a não ser quando ocorrem complicações. A mulher dá à luz sozinha ou ajudada por outras mulheres mais experientes. O papel dessas mulheres que ajudam, em muitos casos, é mais social – o ato de receber a criança ou de cortar o umbigo gera uma relação especial entre a criança e a pessoa que faz o parto, por exemplo – do que profissional (FERREIRA, 2010, p. 136).

Nossa amiga e intérprete Mydjideru, ao longo da conversa, também fala sobre suas experiências de mãe e de mulher, conta acompanhar as parteiras, confessa que deseja aprender para ajudar as mulheres da aldeia que não querem ir para o hospital.

O relatório do Projeto “Valorização e Adequação dos Sistemas de Parto Tradicionais das Etnias Indígenas do Acre e do sul do Amazonas”, de 2007, do Instituto de Pesquisa e Documentação Etnográfica-Olhar Etnográfico, descreve que, em linhas gerais, podemos encontrar algumas características comuns nos partos.

Em alguns casos, o parto é praticamente “invisível”: a mulher dá à luz sozinha, ou apenas com a ajuda de um parente próximo quando o parto apresenta alguma dificuldade. Em certos casos, o parto acontece na casa da parturiente e, em outros, na floresta, em alguma estrutura previamente preparada para esse propósito, mas de qualquer modo de forma imperceptível para os vizinhos, que muitas vezes apenas chegam ter conhecimento do nascimento de uma nova criança na aldeia depois que o parto aconteceu. Durante o parto, as mulheres evitam qualquer mostra de dor (OLHAR ETNOGRÁFICO, 2007, p. 142).

Essa citação se aproxima das narrativas das parteiras que conhecemos na Ilha do Bananal, da etnia Karajá. Nos dados descritos pelo Instituto de Pesquisa e Documentação Etnográfica - Olhar Etnográfico, no relatório de 2007, a figura da parteira começou a aparecer recentemente entre os povos indígenas. O caso dos Apurinã não é diferente. Dona Corina se expressa dessa forma:

Eu já estou com cinco crianças que eu pego, eu fazer que nem a história, eu pegava criança é porque nós antigamente ninguém usava parteira certo, né? A parteira era aquela que estava na hora quando a mulher estava sofrendo, se chegou a ocasião de eu pegar criança, eu consegui pegar, todos os partos que eu fiz, todos os cinco, nenhum teve atrapalho. Teve parto normal, por isso que de hoje para frente eu vou enfrentar ser uma parteira mesmo que seja da minha comunidade- 4ª Reunião, Aldeia Nova Vista, etnia Apurinã (OLHAR ETNOGRÁFICO, 2007, p. 75).

As duas índias, Mydjideru e sua tia Uanaru, também nos contaram das perdas de filhos que tiveram a parteira, da perda de um filho que nasceu e morreu depois de um dia, sem saber o porquê, pois ele estava bem. Mydjideru também nos relata sobre sua perda, que nesse caso o bebê já nasceu morto, acrescentando ainda ter sido um parto muito difícil, que não foi feito por sua tia parteira. Então ela disse: “Eu tinha medo de operar, tinha medo de doutor e enfermeira, prefiro ficar na aldeia mesmo”.

Conforme o relatório do Olhar Etnográfico (2007) existe um discurso unânime entre as participantes indígenas sobre as vantagens do parto na aldeia comparado ao parto no hospital, com caráter desumanizado, destacando aqui as questões singulares que envolvem a cosmogonia indígena de cada etnia, fato que não é levado em consideração no parto realizado no hospital, que obedece a protocolos hegemônicos da área da saúde. Desse modo, o que vem sendo observado é que está aumentando o número de mulheres indígenas que escolhem dar à luz no hospital, apresentando-se como uma contradição entre o discurso e o comportamento, fato destacado pelo relatório, a partir de uma fala de D. Angélica, traduzido por Aderaldo, na 6ª reunião, aldeia Kaiapucá: “Elas têm vergonha das partes íntimas delas. Elas não gostam de ganhar nenê na frente de todo mundo, e menos ganhar nenê deitadas. Sempre elas querem ganhar em pé. Então essas são as desvantagens na cidade” (OLHAR ETNOGRÁFICO, 2007, p. 147).

As duas índias Karajá afirmaram preferir parir na aldeia do que no hospital: “Ela não gosta, tem uns que opera, corta lá, chama não sei o nome?”

(Mydjideru - intérprete). Contam ainda que atualmente algumas moças vão para o hospital.

Mydjideru é uma acompanhante das parteiras no momento em que as mesmas vão pegar os meninos. O Relatório do Olhar Etnográfico (2007) esclarece que, nas etnias pesquisadas, existe certa hierarquia entre a parteira e sua acompanhante, devido, geralmente, à idade e à sabedoria. Observamos isso também na etnia Karajá. Contudo, a “acompanhante” não é apenas uma forma de suporte para a parteira, mas um momento de transmissão de conhecimentos sobre o parto.

Eu estava sozinha em casa e o moço veio e me disse “titia, a Lena está sofrendo”. Meu Deus, não tinha ninguém. “Meu filho, não sou parteira não, só assim, eu assisto junto com a mãe, seguro a mulher, faço massagem”. “Embora lá, a senhora assiste junto com a vovó”. Só Deus e ela e eu. Eu me tremia como uma vara verde. (Se encomenda a Deus). Eu peguei o umbigo dela, amarrei, cortei com a tesoura, peguei um paninho, enrolei, amarrei, ajeitei a mulher, fiz a comida dela, peguei um paninho que a mamãe pega, fiz um buraco, enterrei o umbigo, o pai dela sumiu. Primeiro menino sozinha. Fiquei muito preocupada (OLHAR ETNOGRÁFICO, 2007, p.80).

Minha mãe era parteira, onde ela me levava, onde chamavam ela, ela me levava. Quando a mulher estava para ganhar nenê eu segurava por trás e ela pegava, esquentava água para dar para ela beber para sair o resto que nós chama “companheiro”. Aí fui aprendendo (OLHAR ETNOGRÁFICO, 2007, p. 83).

Quando foi perguntado se Uanaru gostava deste ofício de parteira, ela afirma gostar com um sorriso discreto: “Ela gostava muito, mas agora ela perdeu a força dela, ela fica só olhando e assim mesmo ela ajuda” (Intérprete, 2014). Disse também que ninguém da família aprendeu, nem a filha mais nova.

Como atualmente a velha parteira Uanaru não faz mais parto, Mydjideru nos diz: “Tem outra senhora mais nova, que mora logo ali na frente, ela que agora tá fazendo os partos das mulheres que estão com dor, é só chamar que

ela vai, eu já fiz com ela”. A outra parteira se chama Dorewaru, que nós conhecemos no dia seguinte.

O que mais marcou esse primeiro encontro foi vivenciar de perto esse povo, como as velhas parteiras que preferem não manter contato com o não índio. Fato que deflagra mais uma vez uma trajetória de colonização e massacres que esse povo sofreu e vem sofrendo. Porém, a velha índia, apesar de ter o costume da não aproximação, no final de nossa longa conversa, num cenário lindo, de um pôr do sol na Ilha do Bananal, onde as nuvens avermelhadas e rosadas iluminavam nosso horizonte acompanhado da magia das cores, começou a nos olhar e abrir brechas de interação, através de um sorriso, um olhar, pegar acanhado em nossas mãos. No final fomos presenteados com um abraço.

Em outro dia pela manhã, nossa amiga Mydjideru nos levou à casa da outra anciã para conhecer e conversar com ela. Parteira que ainda fazia partos na aldeia aprendeu com a sogra de Mydjideru e com a outra tia mais velha. “Ela mesmo que fez de suas netas e das filhas e de outras mulheres que chama ela” (Fala da intérprete, 2014- Diário de Campo).

Segundo dados presentes em pesquisas etnográficas feitas sobre sociedades indígenas, o parto era um evento que não necessariamente implicava na intervenção de um especialista. Havia alguns casos em que a mulher dava à luz sozinha na mata, ou contava com a ajuda de alguma parenta mais velha e de mais experiência, como a mãe ou a avó. Mesmo atualmente o conceito de parteira ainda é usado corriqueiramente entre algumas populações indígenas (OLHAR ETNOGRÁFICO, 2007).

Esta imagem expressa o encontro de mulheres, que, numa manhã ensolarada na Ilha do Bananal, conversam, uma conversa com os olhos e o sorriso, uma espécie de permissão para cruzarmos a vida e a cultura uma da outra, um processo rumo à alteridade. Deste momento, escrevi algumas palavras no Diário de Campo, que socializo logo abaixo:



Figura16 - Índias Mydjideru e a parteira Dorewaru e Marlina

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).

Encontro de mulheres

Feito de corpos e de sombras

Sombras de árvores e mulheres

Sombras rizomáticas

Sombras em conexão

Ser feminino

Risos tímidos

Cores e sabores

Troca de olhares

Cumplicidade ampliada

Afetos e afetações

Alteridade vivida

Elas em mim...

(Marlini Lima, Diário de campo, 2014).

No fluxo da convivência com nossa amiga intérprete, Dorewaru também me contou sua história de vida. Ela teve cinco filhos, que ganhou com a tia dela que era parteira, pois sua mãe faleceu e sua tia a criou. Ela nos contou que sua neta tinha parido há poucos dias atrás de nossa visita. Como a criança saiu com as pernas primeiro, foi um parto muito difícil: “Aí ela pegou na barriga devagar, pensou que não ia conseguir e conseguiu, saiu primeiro a perna, ela ficou com medo, o cordão não estava enrolado, mas o parto demorou muito tempo” (Mydjideru - intérprete, 2014).

A parteira também não usa chá, “[...] ela trabalha só com as mãos, só pegando assim na barriga dela” (Mydjideru – intérprete, 2014). Sobre a posição que a mulher fica no momento do parto é a mesma descrita pela outra parteira: a mulher fica de cócoras e segura no pescoço da parteira.

Conta-nos ainda não ter ensinado às suas filhas este saber: “Antes nascia aqui, agora vai lá pra São Félix, mas tem algumas que preferem ficar aqui, este momento só as mulheres, homem não pode ficar no parto. É um momento só de mulheres”(Mydjideru – intérprete, 2014). Quando perguntada se ela gostava de ser parteira:

Ela diz que sim, tem medo de alguma mulher perder o filho, e aí ela ajuda, ela faz de graça mesmo, não recebe nada, assim mesmo ela ajuda, ela gosta de ajudar. Quando a mulher pari ela pega o bebê, banha e entrega pra mãe, corta o cordão umbilical com tesoura, antigamente era cortado com taboca, depois amarra com corda e pronto (Mydjideru – intérprete, 2014).

Outras narrativas igualmente descrevem com detalhes como foi a iniciação de algumas mulheres indígenas nesse ofício, ou seja, nesse saber, relato encontrado no relatório do Olhar Etnográfico, de 2007. D. Alice, na 6ª Reunião, na Aldeia Kaiapucá, conta que

Depois que peguei a minha menina, passou tempo, depois eu peguei a minha sobrinha. Passou dois dias de sofrimento, eu não sabia o que fazer. Eu cuidei dela. A minha mãe disse: “Filha, tu tens que cuidar dessa tua nora”, ela não queria ir ao hospital, no hospital faz vergonha, disse, eu cuidei, cuidei, cuidei até que ela sentiu que a criança ia nascer, mas não crescia, não espocava. Eu não estava aguentando mais, eu queria levar para o hospital, mas ela não queria. Eu não tinha feito curso. Minha mãe disse: “não tem medo não, cuida de tua nora, eu já estou velha e não tenho mais força”. Eu peguei uma sacolinha e amarrei aqui (em cima da barriga), mas não queria porque não tinha espocado ainda. Aí eu fui lá, eu senti duro e eu espoquei. “Agora eu vou ajudar e tu vai botar força”. Nós não ganha deitado, nós ganha desse jeito (ajoelhado, com as pernas separadas). Tu tem que ficar assim e abrir perna bem. Eu segurei ela, e ela botou força, ela teve a nenezinha, eu cortei com tesoura. Na hora que nós pega nenê, nós não dá banho logo não, os outros dizem que dá banho, eu pego, eu embrulho e eu deixo. No outro dia de manhãzinha, eu dou banho. Aí eu cuidei da minha nora. “Tu não pode comer nada reimoso, tu tem que passar dieta” (OLHAR ETNOGRÁFICO, 2007, p. 87).

Assim as histórias, impregnadas de sentimentos, ora de coragem, ora de medo ou de confiança, expressam-se corporalmente. Ferreira (2010, p. 150) diz que: “As lembranças das experiências de parto acessadas na fala dos indígenas são conhecimentos inscritos no corpo, suporte sobre o qual se desenvolvem os saberes sobre o gestar e o parir”.

Sobre a força e a coragem de conduzir o parto, a parteira Dorewaru afirma que vem dela mesmo, não reza no momento do parto e conta com sua coragem. Quanto a essa coragem, presenciamos sua filha pedir ajuda para a mãe, pois seu neto estava passando mal, tinha desmaiado em casa, havia bebido demais. Esse era um problema de toda a comunidade, a questão do alcoolismo. De forma geral, abatia a comunidade, visto que eram jovens, homens, mulheres. Assim, a anciã saiu rapidamente para ajudar sua filha e neto naquele momento.

As mesmas mãos que tocam de forma precisa e sábia a barriga das mulheres e que pegam os meninos com todo o zelo do primeiro banho também

têm a sabedoria de mexer com o barro. Dorewaru faz e ensina a fazer as bonecas de cerâmica, asritxòkò, que são patrimônio da humanidade.

No outro dia em que voltamos a visitá-la, ela nos convidou para entrar na sua casa e ver como eram feitas essas bonecas. Confeccionadas a partir de técnicas antigas, transmitidas por mulheres mais velhas, as bonecas de cerâmica ritxòkò expressam os aspectos da identidade Karajá, da aldeia indígena localizada na região central do país. Expressam e contam através de suas formas e posições os fazeres, e a vida cotidiana das mulheres, como o parto, a colheita, a mãe com seus filhos, ou seja, o cotidiano dessa aldeia e dos sujeitos que o significam, como demonstra as figuras 17, 18:.



Figura17 - Dorewaru faz e ensina fazer as bonecas ritxòkò

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).



Figura 18 - Artesanatos realizados pelas índias da etnia Karajá

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).

2. 3. 4. 2 Instantes de alinhamento poético



Figura 19 Sarau cultural na Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).

Esta imagem acima registra um dos momentos da última noite na Ilha do Bananal em que fizemos um sarau cultural. Cada caminhante e alguns indígenas fizeram apresentações culturais, sendo esse momento realizado na escola da aldeia onde estávamos acampados. Foi uma noite ao redor da fogueira. Os indígenas, somente os homens, apresentaram muitas de suas danças, mas, antes, cada um deles nos explicava seu significado e alguns nos convidavam para dançar juntos, outros não.

No nosso grupo, alguns caminhantes declamaram poemas, outros cantaram e tocaram instrumentos. Eu apresentei o processo do trabalho desta pesquisa, que no momento se chamava “Daquilo que sou feita”. Na verdade, essa vontade veio sendo cultivada ao longo dos 22 dias de caminhada, porque as dinâmicas de grupo e os momentos vivenciados foram intensos, recheados de experiências estéticas vivenciadas de forma coletiva e individual, dilatando minhas percepções, sensações e criações.

Nesse contexto potente e veiculador de emoções e turbulências, o corpo aguça as sensações do caminho, como uma espécie de alimento e combustão dos sentidos. Ao longo do caminho, uma clareira de criações abria-se a cada instante, a cada paisagem, a cada parada para o corpo descansar ao lado da estrada. Imbuída dessa energia, senti que precisava apresentar a pesquisa corporal que já vinha fazendo sobre as mulheres do cerrado na ilha e para aquelas mulheres e homens, índias e índios (Diário de Campo, Marlini, 2014).

Assim, com a energia singular daquele lugar, com a fogueira, e embalada com as canções indígenas que havia antecedido minha apresentação, dancei acompanhada por dois caminhantes que foram ingressando ao longo do caminho na proposta dessa apresentação, trazendo para a cena o toque do berimbau, a capoeira angola e algumas canções criadas no trajeto, momento ilustrado na figura abaixo.



Figura20 - Cena: “Daquilo que sou feita”- Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal-TO

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).

Essa apresentação foi um acontecimento, um momento de conexão, como uma espécie de “rastros de mim, trajetórias de nós...”. Momento que expressou a generosidade daquelas mulheres que me permitiram adentrar no universo da parteira indígena e do parto, do fogo e da cura. Por alguns instantes, estivemos fortemente sintonizadas, conforme fala de Antônio Alencar, um líder da caminhada, que, ao assistir àquela apresentação, disse: “Houve uma espécie de alinhamento de você com elas”, onde nossas histórias se fundiram em forma de arte, de uma poética da alteridade, quem sabe?

Rastros que se potencializaram pelo princípio da alteridade e se desvelaram no fazer arte cujo alinhamento se deu a partir de algumas percepções com o ser feminino, das costuras, linhas, agulhas e traços, vivenciados na oficina realizada com as mulheres indígenas, na troca de olhares e banhos de rio compartilhados.

2. 3. 4. 3 Oficina: Corpos, afetos e memórias

Esta oficina foi desenvolvida na Caminhada Trocas de Saberes (2014), nas aldeias Tiuri e Santa Isabel do Morro, na Ilha do Bananal. Na primeira aldeia, não encontrei nenhuma parteira, ou anciã, porque tivemos dificuldade de sair da escola onde estávamos acampados, mas a oficina foi realizada com uma índia e as mulheres que estavam participando da caminhada. Já na aldeia Santa Isabel, a participação foi significativa, com muitas mulheres, crianças. Também a participação da nossa amiga e intérprete Mydjideru foi importante, porque, como já mencionei, tivemos dificuldade na comunicação com as índias mais velhas devido à língua materna.

A oficina teve como objetivos: Construir um espaço criativo e afetivo para troca de experiências a respeito da saúde da mulher, dos saberes tradicionais sobre o parto; Reconhecer a realidade do local sobre as formas naturais de cuidados femininos na gestação, no parto e nascimento na região, através dos relatos das mulheres-mães, parteiras e raizeiras; Trabalhar dinâmicas que possibilitassem despertar memórias, afetos e conhecimentos a partir do corpo, da expressão corporal e da relação entre corpo e natureza; Construir um estandarte, com pinturas, recortes em tecidos, fuxicos, entre outras possibilidades, com as mulheres sintetizando suas narrativas, os conhecimentos tradicionais e as necessidades expressadas durante a oficina cujo material foi doado para a escola da comunidade onde foi realizada.



Figura 21 – Oficina na aldeia Tiuri, Ilha do Bananal

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).

A metodologia da oficina foi constituída a partir de momentos distribuídos em quatro dias de vivências:

1- Vivência: Diagnóstico situacional - (re) conhecimento das questões sobre a saúde da mulher a partir das histórias das mulheres indígenas, questões norteadoras:

- Quem somos nós? Ser feminino, ser mulher indígena? Ser mãe? Ser parteira? Ser corpo e natureza?
- Quais os principais problemas sobre a saúde da mulher naquela aldeia? Suas principais dúvidas quanto ao parto?
- Qual a relação que elas têm com seu corpo, construção de suas subjetividades (menina, moça, mulher, mãe, anciã)?

2- Vivência: Trocando conhecimentos sobre ser mulher e o parto, questões norteadoras:

- Como é a realidade dos cuidados com as gestantes, abortos e os partos na aldeia?
- Compreender a lógica do sistema de saúde indígena a respeito do parto.
- Existem parteiras na aldeia? Já existiu?

- Reconhecer como se constitui o ritual do parto natural na aldeia. Quais chás elas utilizam no parto? E para questões do aparelho reprodutor feminino?



Figura 22 - Oficina na Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).



Figura 23 – Oficina na Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).

3- Vivência: construindo significados para o ser mulher indígena e o partear, cuidados femininos

- Através da dinâmica da boneca de pano com vários cordões umbilicais e com várias histórias para contar para nossas crianças, as mulheres contam suas histórias de parto.

- Construir um estandarte para presentear a escola com fuxicos, rendas e botões, dentro dele palavras que sintetizaram a oficina, a mulher, o parto e suas relações com a natureza.

- Momento criativo: as mãos que contam e falam, costuram, curam, afagam e dão a vida.

Estas imagens a seguir são o registro das oficinas, alguns momentos da construção do estandarte, feito pela avó e sua netinha e por outras mulheres da aldeia e por caminhantes.



Figura 24 – Oficina na Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).



Figura24 – Oficina na Aldeia Santa Isabel- Ilha do Bananal

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).

Encerro esse mundo vivido, rodeado de água doce, dos rios que circundam a Ilha do Bananal e umedecem a terra vermelha, que vira a argila para os indígenas fazerem seus artesanatos, que dá água para beber e alimentar os animais e os mesmos possibilitam a feitura dos artesanatos de plumas. Essa relação orgânica entre homem e natureza demonstra uma circularidade das questões da natureza com a cosmogonia vivida daquela aldeia. Nos dias em que passei naquele lugar, vivi as experiências estéticas,, que podem ser resumidas pelas palavras que as indígenas escreveram no estandarte feito por elas na oficina, como ilustra a figura abaixo: mãe (nadi), nascer (rukare), filha (wiriare), mamar (bitoke) e avó (lahi), as quais sintetizavam os dias e as vivências. Elas foram escritas em português e na língua materna da etnia Karajá.



Figura 25 - Estandarte construído na oficina

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).



Figura 26 - Estandarte que ficou na Aldeia Tiuri - Ilha do Bananal

Fotografia: Arquivo pessoal (2014).

As matrizes estéticas surgiram também das mãos que pegam meninos, amassam e modelam o barro para fazer suas bonecas, expressando seus fazeres e saberes cotidianos, corporalmente modelados em barro, em vida, em corporeidades pintadas com jenipapo, como ilustra esta imagem, que expressa o momento do parto, como pode ser visualizado na foto seguinte.



Figura 27 - Bonecas de cerâmica Ritxòkò- Museu em São Félix do Araguaia

Fotografia: Arquivo pessoal (2014)

ENTRE RAÍZES, CORPOS E FÉ :
POETNOGRAFIAS DANÇADAS



CAPÍTULO III

ENTRE RAÍZES, CORPOS E FÉ: POETNOGRAFIAS DANÇADAS

Na busca por tonalidades e texturas poéticas para o corpo dançar, seguindo os rastros do campo vivido da minha corporeidade dançante e dos elementos e caminhos já desvelados pelo Núcleo Coletivo 22, o processo de criação e composição desta pesquisa foi ganhando contornos e imagens de quatro árvores que se encontravam, entrecruzavam e interconectavam formando uma encruzilhada. São árvores que têm suas raízes fincadas na terra e que lançam, ao mesmo tempo, seus galhos e raízes, finos e retorcidos, para o céu, lembrando braços e dedos de mãos rugosas e sabidas. É, pois, uma imagem que lembra uma árvore rizomática, que depois de um período de pesquisa configurou-se como o norte para se pensar a cartografia inventiva estruturada no desenvolvimento do processo de criação, que será descrito e apresentado posteriormente.

Então, neste capítulo, os contornos desta imagem serão descritos e analisados à luz de alguns lugares, como a fala das fazedoras, ou seja, das parteiras, raizeiras e benzedeiças do cerrado, o arcabouço teórico elegido neste estudo e as experiências no campo vivido e na práxis artística.

Assim, num fluxo dinâmico e poético, apresento reflexões numa perspectiva de trajetória, algumas noções conceituais encontradas e abordadas no estudo acerca do corpo em cena, o caminho percorrido pela pesquisa no

que se refere ao processo de criação e composição. Apresento também alguns elementos/dispositivos e matrizes de movimentos que compõem a obra *Entre raízes, corpos e fé*, investigados nos laboratórios.

No rastro desta trajetória, foram sendo desenhados momentos do trabalho que se iniciaram antes do ingresso no doutorado, nos primeiros laboratórios junto ao Núcleo, no ano de 2012. Depois vieram os primeiros impulsos criativos com proposições que iam somando e transformando os momentos da pesquisa de campo com a investigação corporal. Mas a imagem de uma velha senhora, sem dúvida, foi o início de tudo. Introduzi matrizes estéticas e depois matrizes de movimento importantes para o trabalho, que foram decisivas para o desenho da composição da cartografia inventiva, as quais serão apresentadas posteriormente.

No caminhar da velha senhora, ou seja, do processo de criação, outras velhas me habitavam, tantas outras se desvelaram durante a trajetória de criação. Assim floresceram trabalhos que denominei, no subtítulo deste texto, de proposições poéticas, como: *A Velha*, *Daquilo que sou feita*, *Elas em mim*, trajetórias que confluíram para a composição do ensaio-ritual *Entre raízes, corpos e fé*, parindo também o videodança *Elas florescem*.

3.1 TRAVESSIAS: DO CAMPO VIVIDO ÀS POETNOGRAFIAS DANÇADAS

Sou uma parte de tudo aquilo que encontrei...

Ortega Y Gasset

3.1.1 Um olhar para a travessia

O diálogo entre o campo da arte com outros campos das ciências humanas, como a Antropologia, a Sociologia e os Estudos Culturais, vem nos.

auxiliando na compreensão da apreensão do fenômeno pesquisado e de suas possibilidades no modo de interpretá-lo e suas possíveis reverberações

Também suscita a importância de considerarmos as metamorfoses do olhar etnográfico para as expressões culturais na contemporaneidade, chegando até as discussões sobre etnografia pós-colonial, voltada para as vozes subalternas (CARVALHO, 2001).

A etnografia pós-colonial situa nosso campo de pesquisa, ou seja, os saberes tradicionais das mulheres do cerrado como uma voz subalterna, uma voz de um nativo que, nas circunstâncias de uma pesquisa etnográfica autoritária, pautada na centralidade do olhar do pesquisador, o colocavam na posição de subalternidade, de silêncio. Nesses desafios para superar essa postura, o que se destaca é o deslocamento de posicionalidade, do lócus de enunciação, aspecto destacado por Stuart Hall (1996).

Homi Bhabha chama atenção para o quanto é precária a autoridade cultural a que estão submetidos os subalternos, dito de outra maneira, os sujeitos coloniais. E, nesse sentido, destaca a importância de considerar o processo de hibridização da cultura, que ele chama de terceiro lugar, de um contradiscurso, um lugar crítico heterogêneo e confuso que chamamos de teoria pós-colonial (CARVALHO, 2001). Assim se rebate a representação que se pretende hegemônica, reconhecendo o outro como diferente e suas condições históricas e políticas de construção da alteridade, que são submetidas aos mecanismos coloniais de subalternidade.

E é nesse contexto teórico-crítico que podemos aproximar as questões que pautam, contornam e atravessam os temas abordados neste escrito, como corpo e saberes tradicionais e processo de criação.

Essas questões ganham contornos e atravessamentos pela perspectiva pós-colonial, amparadas também pelo pensamento das epistemologias do sul, de Boaventura de Souza Santos. Acredito ser necessário propor um diálogo a respeito da postura do artista-pesquisador, que vai criativamente reinventar seu

objeto de pesquisa a partir da experiência do sensível vivido no campo, no lócus de sua pesquisa e ou das matrizes estéticas apreendidas no campovivido. E essa apreensão se dá via experiência do sensível. Reflexões, nessa direção, já foram apresentadas, em outro escrito, como:

O olhar do artista-pesquisador para a cultura popular, mesmo que respaldado por procedimentos da pesquisa antropológica, é nortado pelo princípio do “saber sensível”, isto é, por questões de ordem estética, sejam elas técnicas, poéticas e/ou simbólicas (SILVA; LIMA, 2014, p.2).

Essa postura reserva para o pesquisador em arte alguns desafios e disputas teóricas e até mesmo ideológicas, pois está situada no campo dos saberes acadêmicos. E, diante disso, buscam-se abordagens metodológicas que nos possibilitam estabelecer uma relação outra entre o artista-pesquisador e o seu objeto de pesquisa.., A noção de campo vivido, dialoga diretamente com a perspectiva de mundo vivido.

Aproximações estas que trazem para cena o entendimento desenvolvido por Bião (2011) sobre a opção da etnocenologia pelo campo estético nos seus estudos, assim compreendido simultaneamente no âmbito da experiência e da expressão sensorial. Entre as noções epistemológicas de referência para a pesquisa em etnocenologia está o reconhecimento da alteridade, identificações, diversidade e pluralidade. Por outro lado, o autor também reconhece que “[...] a capacidade humana [reflete] a realidade e sobre ela, de modo consciente, experimentando e exprimindo sensibilidade, sensorialidade, opções de prazer, beleza, desejo e conforto” (BIÃO, 2011, p.114).

E, na esteira das reivindicações dessa sensorialidade do corpo na pesquisa etnográfica, encontram-se os estudos de Stoller (1989, 1997), nos quais defendem os sentidos como fundamentais para vivência da experiência e

apresenta a noção de uma “epistemologia dos sentidos”, em estudos com sociedades tradicionais. Ressalta ainda a importância dos elementos nãovisíveis, como o cheiro, o tato, a textura, a audição e a sensação. Para Stoller (apud BÁRBARA, 2002, p.61), “[...] o corpo é um corpo que ‘sabe’ pois a aprendizagem se dá através dele”.

Diante desses rastros e ruídos enunciados pela aproximação destas reflexões, este estudo introduz sua descrição e análise do campo vivido na perspectiva do corpo em cena, entendendo o campo vivido como o início do processo de criação. Assumindo minha postura como sujeito, pesquisadora e artista, que disserta dançando nesta tese, sua práxis implica na construção de uma trajetória que liga sujeitos e objetos, buscando uma poética comprometida com a alteridade.

Nesta caminhada que vem buscando o anti-etnocentrismo, na contextualização do objeto e na valorização da alteridade e das diferenças, assim como em outras maneiras de ser e estar no campo de pesquisa, encontramos contribuições profícuas da etnocologia até chegarmos ao que denominamos de poenografias.

A etnocologia nos apresentou um campo fértil de possibilidades de reflexão e de diálogos com outras áreas, como a etnografia e a antropologia, assim como apresenta uma relação de discussão no âmbito das Artes do Espetáculo, do Teatro e da Dança. Para este estudo em específico, as principais contribuições da etnocologia giram em torno de seu olhar estético frente a uma expressão como um todo. Para Amoroso (2010), esta abordagem estética está condicionada a cada metodologia utilizada na pesquisa. Diante disso, vale destacar a relação entre alteridade e estética apresentada por Bião (1996, p. 15):

Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não

há relação, sem cotidiano não há extracotidiano e sem coletivo não há pessoa.

Entre outras questões apontadas pela etnocenologia, destaco a preocupação da mesma quanto à forma de explicar os preconceitos ou as simpatias e as antipatias do pesquisador no campo de pesquisa, ou seja: Como romper com os próprios tabus? Amoroso (2010) destaca a importância da experiência e da vivência com o objeto da pesquisa, e o processo reflexivo a respeito da mesma, o tempo de duração e a relação construída entre os pesquisadores e o seu objeto, enfatizando mais uma vez o entorno das experiências estéticas experimentadas pelo pesquisador. Amoroso (2010, p. 3-4) ainda ressalta:

Neste sentido a etnocenologia traz um olhar particular e estético com relação às formas de expressão culturais. Não se trata de descrever elementos estéticos do ponto de vista externo àquele objeto de pesquisa. Trata-se de um aprendizado adquirido através da pesquisa de campo, da vivência, das entrevistas, das interações, que são métodos pré-requisitos para a qualidade de leitura estética.

Outro elemento que surge dos estudos acerca da etnocenologia, assumindo um papel importante na construção da noção de poenografia, é a discussão sobre matrizes estéticas proposta por Bião (2011). Este autor compreende como uma matriz do campo estético, da sensorialidade, as quais só são válidas como objeto de pesquisa. Nesse sentido, considera a reconstrução constante e a dinâmica da tradição.

A noção de poenografia é, igualmente, inspirada em teorias e práticas da etnopoética, a relação entre xamanismo e a performance, o ritual e a performance. A etnopoética é, pois, uma disciplina no terreno contemporâneo que abre novos espaços de pesquisa e novas questões cuja compreensão socioantropológica se aproxima e se articula com a perspectiva da

sensibilização estética. Ela ainda reconhece, no tratamento dos materiais do campo, o aspecto subjetivo do pesquisador, ou seja, propõe uma postura diante do pesquisador e do objeto, reconhecendo os fatores estéticos, performativos e criativos.

Adaptando alguns elementos propostos nos estudos a respeito do conceito de etnopoética para o contexto e noções que vêm sendo estudadas por Silva (2010), como a instalação corporal, a experiência da encruzilhada, o corpo limiar, chegamos ao entendimento de poetnografia compreendido como fragmentos dramáticos frutos de um processo investigativo que tem a encruzilhada presente na experiência com o campo vivido, como mola propulsora do processo de criação. A poetnografia apresenta-se, pois, nas inúmeras possibilidades e complexidades de jogo entre essas noções, e dessa dinâmica se constroem, ou se evocam, matrizes (pontos de encontros) tecidas entre portas de entrada e saídas desta investigação corporal.

Nessa perspectiva, as poetnografias seriam essa complexidade de elementos que orienta o corpo a criar, ou melhor, a poetnografar matrizes de movimento construídas no jogo descrito acima, no efeito “croché”¹⁷. No entanto, essa seria apenas uma perspectiva de construção de poetnografias que poderia ser investigada a partir de outros procedimentos metodológicos que se alimentam da pesquisa de campo como mola propulsora do processo de criação. Como já foi apontado em outros estudos, Silva e Lima (2014, p. 167) afirmam que “As poetnografias dançadas são, então, pedaços de realidades reinventados que trazem em seu seio identificações encontradas em manifestações da cultura popular e em performances que se abrem em meio ao cotidiano”.

¹⁷ “croché”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/croch%C3%A9> [consultado em 12-10-2016]. Refere-se ao trabalho manual que constrói uma malha ou espécie de renda feita com uma agulha de bico terminado em gancho. Porém no estudo ela é utilizada, a partir d metodologia proposta por Lima (2012) a metáfora do croché, é utilizada como dispositivo de criação de partituras de movimento.

É justamente no âmbito da experiência estética no campo vivido, ou seja, no acontecimento do corpo, que este estudo se debruça, articulando de forma dialógica e criativa as relações entre a alteridade e as matrizes estéticas extraídas dos saberes e práticas tradicionais das mulheres do cerrado, para assim propormos o entendimento de poenografias dançadas.

Neste estudo, a trama se costura e se desvela nos contornos das estradas de terra e nos corpos. Buscou-se, entre outros desafios, entender como se dá o processo de apropriação dos estados corporais e das matrizes estéticas traduzidas a partir da minha experiência no campo vivido, nas fendas das potenciais encruzilhadas vislumbradas no campo vivido e no processo de criação.

Na trama, destaca-se a importância da relação que pode ser estabelecida entre as experiências no campo vivido e o restante do processo de criação, ampliando suas possibilidades de saberes sensíveis e agregando todos os sentidos perceptíveis, como sons, imagens, cores, texturas, sabores, olhares, entre outros. Acredita-se que estes fiquem impregnados no corpo do artista-pesquisador que, ao visitar essas memórias, arranca de si próprio poenografias.

No processo de construção de investigação das poenografias deste estudo, encontram-se as matrizes estéticas vividas no campo que foram desveladas na instalação corporal. Essa relação traz também a experiência da encruzilhada vivida no campo, considerando o corpo como reservatório de memória e afetos que restauram as matrizes estéticas e que tornam, neste estudo, motivações dançantes, ou seja, é na experiência da encruzilhada, na perspectiva do campo vivido, que se encontra a mola propulsora para a criação, para poenografar o corpo dançante.

No convívio que tive com as mulheres do cerrado, emergiram questões nas quais as corporeidades dessas mulheres compuseram fontes importantes no processo para encontrar o estado corporal da velha/árvore, assim como outras motivações dançantes. Entre os estudos poéticos que constituíram os

impulsos criativos deste estudo, destaco narrativa poética, da Velha do Cerrado, de Malty (2010), a qual expressa metáforas evidenciando matrizes estéticas que eu encontrei no campo vivido.

No caminho das águas, uma árvore velha

Observa a velha senhora.

Elas são do mesmo tamanho.

Elas têm a mesma,

Tudo tem seu tempo de amanhecer.

Se é broto, ao mesmo tempo é mãe;

Se é mãe, ao mesmo tempo é deus;

Se é deus, ao mesmo tempo é chuva.

No coração das árvores tem uma flor.

Na flor da velha, um coração

Velha do Cerrado. (MALTY, 2010, p. 23)

E assim, várias velhas, velhas árvores do cerrado, foram povoando minha corporeidade com texturas, temperaturas e afeto. Esses corpos foram criando raízes, foram se misturando na terra como sensações, e como braços que se entrelaçaram com a ancestralidade e se alimentavam e interagem para sua sobrevivência no presente. Este poema anuncia também uma corporeidade presente no processo de investigação corporal deste estudo, uma corporeidade que parte do lugar da encruzilhada, de um entre-lugar.

Essas percepções foram aguçadas e potencializadas durante as trocas entre mim e as parteiras, raizeiras e benzedeiras que conheci no cerrado. Dito de outro modo, entre corpos, iluminados e aquecidos pelo calor da fogueira e dos chás, que se transformaram em poéticas, ou melhor, em poetnografias dançadas.

É como se dessa metáfora da velha e da árvore presente no poema e vivenciada no campo vivido, metaforicamente surgissem raízes e brotassem filhos, ou seja, brotassem matrizes estéticas que se (des) enraizaram, que

alimentaram poeticamente a pesquisa corporal durante a instalação corporal. Isso se deu com imagens como mãos e galhos que ora se fincaram na terra, ora apontaram para o céu e se (re) significaram a cada momento, a cada chuva, vento e sol.

Tais imagens suscitadas pelo poema, como as mãos e os dedos da velha e os galhos das árvores, os brotos e os filhos da velha e das árvores, vão ao encontro da noção de (des) enraizamento, uma espécie de mudança de perspectiva, ângulos diferentes para o corpo se movimentar, e olhar o outro e o mundo, compondo matrizes de movimento no trabalho.

Neste fluxo, descrevo como as matrizes estéticas mediaram os processos de, investigação corporal, e de compreensão conjuntamente com as referências teóricas e poéticas adotadas neste estudo. A matriz estética das mãos como raízes, que procuram o chão e se direcionam ao mesmo tempo para o céu, esteve presente na descrição dos saberes das parteiras, da benzeção e das raizeiras. Imagens que se materializaram em movimentações presentes no trabalho, como as mãos que rezam, colhem as ervas e que pegam os bebês, como ilustra as fotografias a seguir:



Figura-28 - D. Flor no campo encontrando suas ervas . Fotografia: Arquivo pessoal (2016).



Figura 29 – Ensaio-ritual: Entre raízes, corpos e fé - II Mostra Núcleo Coletivo 22 (2015)

Fotografia: Kimberly Kudo.



Figura 30 - D. Flor no campo encontrando suas ervas

Fotografia: Arquivo pessoal (2016).

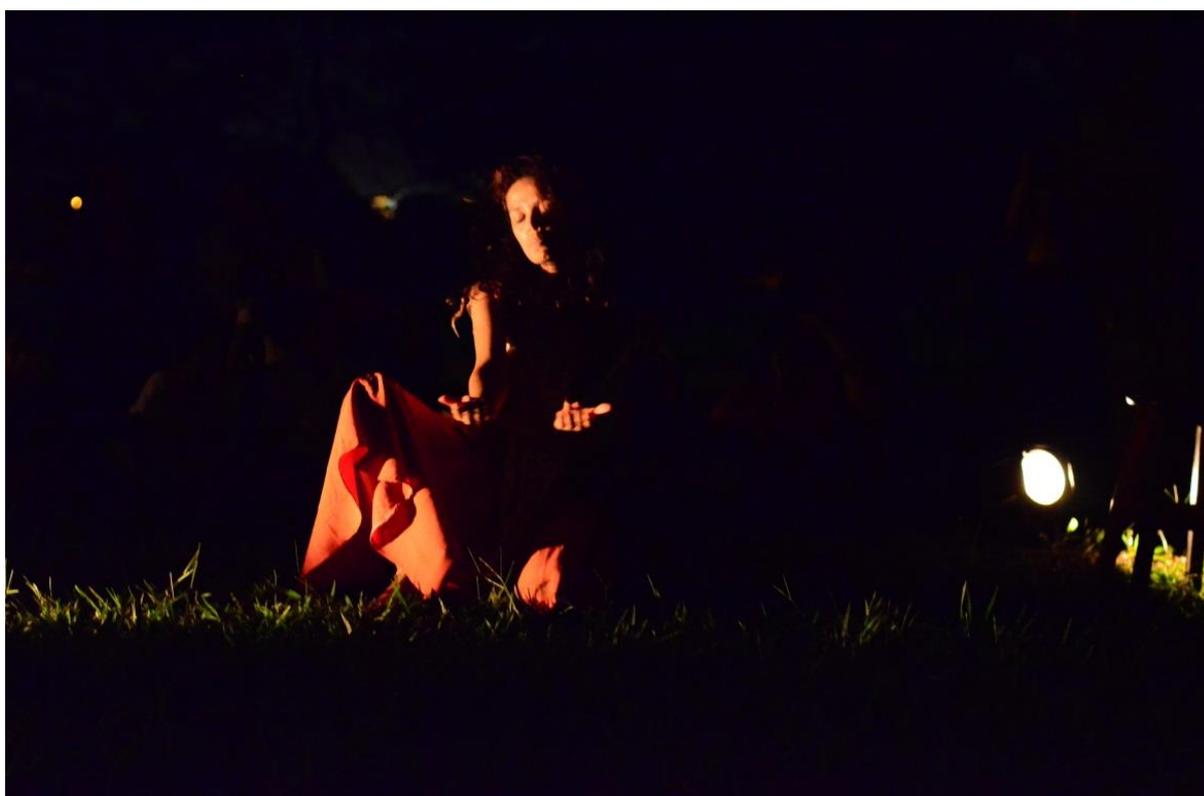


Figura 31 – Ensaio-ritual: Entre raízes, corpos e fé - II Mostra Núcleo Coletivo 22 (2015),

Fotografia: Kimberly Kudo.



Figura 32 - D. Flor no campo encontrando suas ervas (2016)

Fotografia: Arquivo pessoal.

As mãos e o olhar de D. Flor ao encontrar suas ervas e as mãos das parteiras indígenas ilustradas nas imagens dialogam com as cenas do trabalho “Entre raízes, corpos fé”, assim como o relato de uma delas que diz: “[...] ela trabalha só com as mãos, só pegando assim na barriga dela” (Mydjideru – intérprete, 2014).



Figura 33 - Índias Mydjideru e a parteira Dorewaru (2014)

Fotografia: Arquivo pessoal.

Esses corpos (des) enraizados, paradoxalmente, nascem e parem a cultura de um lugar. Dessa relação de interdependência constroem-se corporalmente seus saberes e fazeres, misturando passado, presente e futuro expressados no olhar da velha senhora do cerrado, que parece dialogar com as plantas. Os significados constituídos pela relação entre corpos são compreendidos por esses como ofícios, como dádiva de Deus, da bênção de Deus. Por outro lado, demonstram, porém, a precariedade da saúde pública e a atenção de políticas públicas nessas regiões em relação à saúde das comunidades ribeirinhas, rurais.

Esses significados partem igualmente da compreensão de um corpo que se expressa em sua totalidade e reconhece suas limitações, se enraíza na terra vermelha que lhe deu alimento e se embrenha na mata. Expressam como D. Flor constrói cosmogonias e crenças, recheadas de fé, intuição, mistérios, rezas e curas. Constroem diálogos porosos e dilatados entre a racionalidade e

a espiritualidade, em que o sagrado e o profano coabitam e se inter-relacionam. Corpo construído nas adversidades e nos paradoxos do cotidiano vivido, ou seja, do mundo vivido.

Tais reflexões se aproximam e dialogam com a compreensão sobre corporeidade proposta por Araújo (2008), que desenvolve uma profícua meditação¹⁸ enfatizando a corporeidade, a qual seria o “[...] estofado do corpo biocultural constituído, de forma orgânica e simbólica, onde o corpo que respira, sente, pulsa, irradia, dança e celebra, que projeta o elã vital e que constela as intensidades do existir na pregnância de seu *pathos*”(ARAÚJO, 2008, p. 21).

Neste caso específico se relaciona com a corporeidade da velha do cerrado descrita no poema, que irradia suas crenças, seus fazeres ordinários e seus rituais, impregnando de sentido no corpo seus fazeres no e do cerrado, que a todo instante pulsam em seus fazeres, como na caminhada de D. Flor na mata e na beira da estrada para pegar suas ervas e fazer suas garrafadas e chá, compondo assim uma narrativa poética com o poema de Malty (2010):

A velha põe sua flor nos cabelos
e sai embelezando o caminho.

E o coração da árvore brotou todo dentro dela.

Velha do Cerrado (MALTY, 2010, p.23).

¹⁸Segundo Araújo (2008, p. 17), “o vocábulo meditação, como expressão de um pensamento encarnado, com radicalidade, procura ruminar e interrogar com afinco, buscando penetrar na nervura dos fenômenos; que busca problematizar e com-preender a polifonia dos Sentidos do existir.



Figura 34- D. Flor no campo encontrando suas ervas (2016)

Fotografia: Arquivo pessoal.

O campo vivido foi sendo desvelado no momento em que as experiências vividas nele, portanto carregadas com minha corporeidade, compuseram-se com as anotações no diário de campo. Desse modo, ao longo do tempo isso foi alimentando as chamas da fogueira criativa no processo de instalação corporal e de criação.

Neste caso, a fogueira representou também uma matriz estética, porque trouxe a mutação da madeira em brasas, aquecendo um corpo que rastejava e procurava a terra, os cheiros das ervas, as rugosidades das velhas/árvores, o cheiro das ervas, que ganhavam qualidade de movimento no calor da fogueira. Movimentações carregadas dessas matrizes estéticas apresentam-se na poenografia dançada, como ilustra estas fotografias a seguir:



Figura 35 – Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2015) - Marlini Lima

Fotografia: Kimberly Kudo.



Figura 36 - Gravação do videodança “Elas Florescem” - Povoado de Moinhos (2016)

Fotografia: Caio Souza.

Na tessitura dessas reflexões, destaco uma relação entre as velhas árvores do cerrado e as parteiras, raizeiras e benzedadeiras, fundamentalmente compreendendo-as como corpos que habitam e significam o cerrado.

Nesse diálogo potente de aproximações entre corpo, cultura e natureza, compreende-se a metáfora da velha/árvore do cerrado, conforme mencionado anteriormente, como um estado corporal importante neste estudo. Metaforicamente, esse corpo pode ser, ao mesmo tempo, as velhas parteiras, benzedadeiras e raizeiras do cerrado, que renascem das queimadas e se (des) enraízam na terra ampliando sua existência. Elas sabem os segredos das plantas e das benzeções que curam e se relacionam com as águas dos rios, tendo, na sua relação com a natureza, sua fonte de sobrevivência, de relações sociais, de prazer, de arte e de vida.

Reflexões que ganharam espessura, contornos e in-tensidades¹⁹ a partir das anotações realizadas por mim e Claudia Barreto, artista que participou do processo de criação:

Cada olhar que cruzou com o meu, cada benção que recebi, cada história que escutei, começando pela do motorista que nos levou, um senhor antigo conhecido da comunidade, do padre que lá estava para realizar as missas da festa, das crianças que brinquei nas manhãs quentes, das susseiras que dancei ficaram enraizados na minha pele, nas minhas reflexões que ainda estão efervescentes procurando outras ressonâncias, ambiguidades, outros paradoxos devem reverberar na trajetória do processo de criação deste estudo (Diário de Campo, Marlini Lima, 2014).

Procurando fortalecer minhas relações entre natureza e cultura me abastecia de matrizes estéticas das árvores a todo tempo... desejava também estreitar a relação com as parteiras, procurei saber a respeito das que viviam na região, descobri que na cidade, Lizarda, ainda vive dona César, referência de parteira, contemporânea de minha avó, realizadora de alguns partos de meus familiares. Fui ter com ela. (Diário de Campo, Claudia Barreto, 2015).

¹⁹In-tensidades: noção utilizada por Araújo (2008, p. 17) como expressão que traduz a presença de um movimento tensorial interno, inerente aos fenômenos humanos, à própria dinâmica do existir humano, do nosso ser-sendo-no mundo.

Na travessia em busca das relações tecidas, vale destacar outra reflexão, como os apelos da comunidade para as velhas senhoras continuarem exercendo seus saberes e fazeres tradicionais, mas que entram em conflito com o corpo frágil de algumas delas, com os conhecimentos da medicina moderna, com os preconceitos e outros hábitos adquiridos pela dinâmica da contemporaneidade. Aqui isso é mais uma polaridade (força/fragilidade) que foi explorada no trabalho de pesquisa corporal do corpo em cena e também encontrada nas árvores do cerrado, que em tempos mudam sua forma de existência.

Outra matriz estética foi a presença de uma corporeidade que se expressa na fé, de um corpo que benze com a mão, dá a benção, reza, escuta vozes e canta ladainhas. É, pois, corpo que tem fé, matriz estética que deu contornos às movimentações em cena, como se visualiza na fotografia abaixo (intérprete- Claudia Barreto):



Figura 37 – Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2015)

Fotografia: Kimberly Kudo.



Figura-38 - Gravação do videodança “Elas Florescem”- Povoado de Moinhos (2016)

Fotografia: Caio Souza.

Tais características estiveram, de alguma maneira, presentes em todas as mulheres com as quais eu convivi. Entre os vários momentos com elas, floresceram elementos das culturas tradicionais, como as festas constituídas de momentos sagrados e profanos, onde houve presença do ritual, como, por exemplo, a reza e a dança, a fogueira e a água benta da missa na comunidade Kalunga. Como outros exemplos, cito o artesanato, as festas e os partos na etnia Karajá.

No transcurso da investigação, encontra-se a matriz estética da força e a exaustão corporal no momento do parto, a postura dos partos e a organização óssea nesse processo, como também a relação corporal entre a parteira e a parturiente. A movimentação das mãos nesse acontecimento constituiu importantes matrizes estéticas para esta pesquisa. Isso pode ser observado em algumas cenas do trabalho artístico em um dos ensaios-rituais realizado na II Mostra do Coletivo 22, em maio de 2015, apresentado na figuras abaixo (fig. 42-intérpretes- Marlini e Renata e fig.43 – intérpretes –Marlini e Claudia):



Figura-39 – Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2015)

Fotografia: Kimberly Kudo.

No relatório citado pelo Instituto de Pesquisa e Documentação Etnográfica- Olhar Etnográfico, chama atenção o processo de “modelagem” corporal que acontece ao longo da vida de uma adolescente indígena, com a intenção de produzir um corpo capaz de realizar tarefas como parir, entre outras tarefas do cotidiano, como carregar água, lenha ou os produtos da roça. E ainda chamam atenção certos rituais realizados na ocasião da primeira

menstruação das jovens, que contribuem para fortalecer o corpo. “Ter um corpo forte e preparado é fundamental às mulheres na hora do parto” (OLHAR ETNOGRÁFICO, 2007, p.115). As imagens abaixo demonstram no trabalho a cena que trata destas relações no momento do parto:



Figura 40 – Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” - Claudia Barreto e Marlini Lima (2015)

Fotografia: Kimberly Kudo.



Figura 41 – Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” - Comunidade de Moinhos, Alto Paraíso-GO - Claudia Barreto e Marlini Lima (2016). Fotografia: Caio Souza.

E, neste fluxo investigativo, a poética da alteridade foi sendo constituída na urdidura do ato de poenografar, partindo da compreensão de que o corpo se define pela capacidade de transformação e não de tradução do outro, caminhando em direção à alteridade, mas não sem estranhamentos.

Destaco esta postura porque acredito na importância de não negar o estranhamento, pois o desafio está em se desarmar de seus preconceitos e tentar olhar para o outro no exercício de compreendê-lo e de se abrir para o mundo, como defende também Petronílio (2009), de “ser com o outro”, como um exercício de alteridade por parte do pesquisador que experimenta um processo de educação de si, na escuta do outro.

Para isso, a noção de (des) localizar-se e (des)enraizamento, abordado neste estudo, é fundamental. Pois o desafio proposto é não cair na armadilha do etnocentrismo, da superficialidade e dos estereótipos, e sim contextualizar

caminhando em direção ao outro, como uma condição para o processo de leitura do mundo.

As vozes que ecoam na corporeidade das velhas senhoras também se transformaram pelo olhar em matrizes estéticas, desenhando em seus gestos e voz arrastada as formas orgânicas e simbólicas de lembranças, relatadas nas conversas que tive com essas senhoras, assim como descrevi e registrei no Diário de Campo:

Dona Flor mora em Moinhos, uma comunidade de Alto Paraíso, na Chapada dos Veadeiros, nasceu na fazenda Santa Rita, localizada na estrada de terra que liga Alto Paraíso à Nova Roma, foi para o povoado de Moinhos em 1968, viúva de seu Donato e mãe de treze filhos, tem muitos netos e bisnetos. “Nasci a 4 km daqui, sou filha de escravos, me criei por estas terras, casei e tive meus filhos, não quero sair daqui” (Diário de Campo, Marlini Lima, conversa com D. Flor- 2013).

Destarte, este estudo prepõe uma postura poética que investiga uma poietnografia do corpo dançante, que se aproxima da perspectiva de Santos (2008) no que se refere à intenção de resistir ao poder colonizador, fomentando um olhar para as margens, para outras fontes de pesquisa, para o lado invisível da linha abissal. Estes são elementos presentes em poemas escritos no meu Diário de Campo, durante as trajetórias do estudo, que exemplificam tal reflexão:

Meu corpo se organiza na terra, meus ossos se misturavam com ela
 Minhas dores me levam ao chão,
 Corpos invisíveis que gritam de dor
 Envoltos pela terra seca da pobreza
 Meus braços e pernas se transformam em raízes
 Procuo a outra
 Procuo a outra dentro e fora de mim
 Minhas forças transcendem em energia vital, minha respiração conduz meu corpo.

(Diário de Campo – Marlini Lima, 2014).

Nessa perspectiva, o corpo potencialmente inaugura outro modo de ser, outro modo de se conhecer, e ler o mundo, propósito este perseguido pela instalação corporal, pela busca de um estado corporal, pela sua inteireza, orientada pelo princípio da dialética, ou seja, um corpo território e ao mesmo tempo (des) territorializado de certezas e de repertórios de movimento.

As vivências significativas se atualizaram a cada momento, a cada nova festa, a cada história de parto em momentos que marcaram a trajetória. As manifestações ritualísticas, de acordo com Néspoli (*apud* SILVA, 2012, p.59), são caracterizadas pela “expansão do corpo, que sobrepõe aos elementos cristalizados no cotidiano as forças da criação, atualizando o universo de experiência dos participantes através da manipulação do corpo e dos elementos estéticos e simbólicos”.

Assim, no âmago das tonalidades do criar, ou melhor, do poenografar, como uma tentativa de traduzir, expressar, como Araújo (2008, p.18) denomina de “[...] espanto originário do vivido/vivente, de explicar seus sentidos nascentes”. Este fenômeno abarca o campo vivido e as descobertas no processo de instalação corporal. Florescem corpos e cosmogonias, misturando elementos que se interpenetraram um no outro e revelando suas ambiguidades, paradoxos, curvaturas e indeterminações.

O foco desta reflexão mira o estado corporal movente da velha/árvore que esparrama suas raízes pela terra e oxigena aquele lugar com seu fluxo de troca, com suas sabedorias, e se estabelece no processo dinâmico das práticas sociais. Ganhando contornos e significados, a metáfora das raízes rizomáticas de uma velha árvore que se mistura com outras e se recria na forma de uma existência expressa em polifonias e ambiguidades do ser humano em seus “modos de estar sendo no mundo” (ARAÚJO, 2008, p. 71).

Nas travessias que percorri durante o estudo, busquei, acima de tudo, experiências estéticas, as quais desvelaram-se em matrizes estéticas pela minha corporeidade, pelos meus estranhamentos, provocados pela

possibilidade de (des) localizações, pela relação que estabelecia com o contexto e pela potência e força dos acontecimentos.

3.2.2 Laboratórios: entre hortelãs e in-tensidades

Início este momento descrevendo e refletindo a partir do ponto de vista da práxis artística, sobre os laboratórios, bem como os dispositivos que potencializaram o processo de investigação e criação que atravessaram o estudo de 2013 até 2016. Considero assim todos os momentos como as idas para sala de dança, como as vivências ao redor da fogueira, ensaios abertos, apresentações e ensaios-rituais, noção que será explorada posteriormente nesta tese.

O ato de tomar chá de hortelã em cada encontro, digo, em cada laboratório, por parte das artistas simbolizou uma das entradas de acesso às matrizes estéticas, que posteriormente entram também na cena, no lugar/momento do cotidiano, onde as mulheres conversam e tomam chá.

O cheiro das folhas de hortelã na sala, amassadas com as mãos durante os laboratórios, na instalação corporal também, foi um dispositivo de investigação de movimentação que conduziu as in-tensidades do processo, revelando fluxos tensoriais na dinamização de energia, na troca e na contaminação de movimentos entre as artistas. Isso dialoga com a compreensão de in-tensidade, de Araújo (2008, p.17-18), que a concebe “Como a expressão de potencialidades que fazem germinar dando impulso e ritmo ao existir, ao coexistir, e que compele aos processos de transformação e de renovação constantes [...], partejamentos que vivificam e renovam”. São figuras que ilustram nossos laboratórios, desvelando matrizes das mãos raízes.



Figura 42 - Laboratórios- Claudia Barreto

Fotografia: Arquivo pessoal (2015)

Assim, partejamos, em nossos corpos, outras corporeidades possíveis ao longo destes anos, corpos que conheceram possibilidades de se relacionarem com o chão, com a terra, capoeira, a roda de samba, jongo e o tambor de crioula²⁰. Com a negativa da capoeira angola, o quadril ganhou peso e uma dinâmica de circularidade, da umbigada, do batuque, aguçando a sensualidade das contrações do parto; meu tronco e braços se transformaram em cachoeira²¹, como ilustra a figura abaixo:

²⁰ Vale destacar que a capoeira, o samba de roda, tambor de crioula e o jongo foram manifestações investigadas e vivenciadas pelo Núcleo Coletivo 22, que, de alguma forma, fizeram parte desses anos de preparação corporal das intérpretes.

²¹ Cachoeira: referência a um procedimento presente na instalação corporal de Renata de Lima Silva (2012, p. 132): “Em oposição ao fio de náilon está a cachoeira nos ombros. A água corrente e forte da cachoeira cai pelos ombros, passando pelas escápulas, braços, antebraços e mãos, escorrendo pelos dedos. Ao passar pelas escápulas, a água da cachoeira alivia o esterno (relaxa)”.



Figura 43 – Laboratórios- Claudia Barreto e Marlina Lima

Fotografia: Arquivo pessoal (2015).

Os elementos estudados por Silva (2012), e já mencionados no capítulo anterior, constituem a estrutura metodológica de preparação corporal e criação utilizada e desenvolvida junto ao Núcleo Coletivo 22, direcionando a trajetória deste estudo, como a noção de jogo, lugares/momento, ginga pessoal, dinâmica do crochê. E ainda outras noções que foram sendo encontradas, fundamentalmente experienciadas e articuladas com conceituações já desenvolvidas no campo da criação em arte e em dança, como a noção de poenografia e cartografia inventiva.

A organicidade sugerida pelos estudos de Silva (2012) apresenta uma série de noções, que foi sendo dilatada devido à singularidade do trabalho de criação deste estudo, através do processo de instalação corporal. Noções

estas que dialogam e se inter-relacionam com a noção de corpo limiar e de encruzilhadas. Conforme Silva (2012, p. 157):

Na encruzilhada, o corpo limiar se instaura não apenas mediante um repertório corporal do brincante, mas à medida que a *paideia* e *ludus* se atritam. Contudo, a encruzilhada não garante por si só a existência do corpo limiar, pois este é também um estado que se alcança e, sobretudo, que se busca.

Essa trajetória de busca do corpo limiar se aproxima da noção de corpo em estado de dis-posição. Ou seja, na busca por uma atitude de não resistir aos desafios do devir, o corpo procura a superação das posturas defensivas para o exercício da criação e da atuação, as quais este estudo se propõe a desvelar/experienciar e compreender.

Pensar no estado poético do corpo em criação permite adentrar em outras encruzilhadas possíveis e seus recônditos mais variados, de produção de energia, de forças vibrantes geradas e manifestadas no corpo. Nessa relação de circularidade e in-tensidades, a potência dessa noção de estado poético dialoga também com o corpo limiar proposta por Silva (2012).

No transcurso deste processo de criação, nos laboratórios e vivências ao redor da fogueira e nas inúmeras apresentações do trabalho, os fluxos do estado poético desvelaram o estado da velha/árvore estimulado pelas “motivações dançantes”, ou seja, pelas matrizes estéticas construídas a partir do princípio da alteridade, dos fluxos das transformações e da vivência no campo vivido e da pesquisa corporal. Isso se deu como contaminação da criação conduzida por uma espécie de dispositivo que acionava “o outro em mim e eu no outro”, desenhando no corpo/espço a poetnografia deste trabalho.

Nesse momento, pontua-se uma relação estabelecida no âmbito da *poiese*, na esfera do fazer, entre a noção de estado corporal e estado poético que gera as matrizes de movimento a partir das motivações dançantes, as quais estabelecem uma relação de interdependência, no exercício de pensar e ampliar o estado poético de criação.

E nesse fluxo pendular da experiência, no qual entra o jogo na ordem da *paidia* e do *ludus*²², surge a compreensão dessas duas instâncias como complementares, não apenas como um meio, mas como um fim na construção da dramaturgia do trabalho.

Segundo Silva (2012), essa noção transita entre o caos e a ordem, ou a turbulência e a coerência. Porém, apesar de a metáfora do jogo de dentro e de fora conseguir descrever um dos elementos utilizados no processo de criação neste trabalho, a intencionalidade é ampliar tal relação com o intuito de potencializar o entendimento de tempo e espaço dessa investigação corporal. Esta tem o jogo e os lugares/momentos como um dos dispositivos de criação, como, por exemplo, a cena de três intérpretes ao redor da fogueira cujo jogo e fogueira conduzem à construção do movimento e sua qualidade, vistos na figura abaixo, com as intérpretes Marlina, Claudia e Lorena:

²²O entendimento de Silva (2012) a respeito desses conceitos parte da definição de Callois (1990), ao definir *paidia* como sendo do domínio absoluto de diversão, turbulência, improvisado e despreocupada expansão, já o *ludus* como um segundo componente do jogo, aquele em que a “exuberância imprensada” é disciplina. Para Silva (2012, p. 93-95), a relação estabelecida pela *paidia* e o *ludus* nos rituais, como a capoeira e os sambas de umbigada, por exemplo, se dá pela entrega e pelo envolvimento potencial do brincante estimulado ou mesmo propiciado pela estrutura do evento, a saber: a musicalidade, as relações de jogo e as matrizes corporais.



Figura 44 – Ensaio-Ritual “Entre raízes, corpos e fé”(2015) Fotografia: Diego Zanotti

Conforme Greiner (2005, p. 81), alguns estudos destacam as “relações entre o dentro e o fora”, ao longo da década de 1930, e as pesquisas que analisaram o “corpo em si”, após a Segunda Guerra Mundial, destacando:

Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações (GREINER, 2005, p. 81).

Para essa autora, é preciso partir do princípio de que a cultura se constitui no fluxo entre o individual e o coletivo, entre o dentro e o fora, sendo que é no corpo que esse fluxo opera.

No caso específico do processo criativo do trabalho “Entre raízes, corpos e fé”, o “jogo de fora” não se constitui somente posterior ao primeiro momento, ou seja, ao “jogo de dentro”, mas eles acontecem, sim, de forma coexistente,

obedecendo ao princípio de um par dialético, sendo a própria fruição do movimento, o acontecimento de reinventar a cada cadência rítmica, a cada cadência do real (OLIVEIRA, 2007).

No movimentar do corpo se encontram a turbulência e a ordem, de forma que ele próprio se organiza e transita por esses estados, e ao mesmo tempo se alimenta da presença do outro, um corpo *autopoiético* que produz suas curvas, texturas, seus movimentos.

Tal perspectiva dialoga também com o conceito de si-mesmo, de Damásio (*apud* GREINER, 2005). Para essa autora, Damásio propõe considerar, como eixo da noção de “si-mesmo”, a estrutura do corpo e a identidade singular da ação. Isso potencialmente seria a capacidade de gerar uma coleção de imagens que auxilia o organismo a responder às necessidades do momento, ou seja, “a singularidade de um corpo está ligada à identidade das suas ações em um ambiente e fluxo incessante de imagens que não apenas o identificam em relação aos demais seres vivos, mas o tornam apto a sobreviver” (GREINER, 2005, p. 80).

Esse viés auxilia o entendimento da construção de uma dramaturgia corporal para a cena, orientada pelo princípio de se organizar no momento do acontecimento, o que é o caso de algumas cenas que constituem os quatro lugares/momentos deste trabalho cujo presente carrega a história e aponta para o futuro, mas se organiza a cada instante criando novos nexos de sentido.

Aproxima-se dos estudos de Silva (2010), que também aborda a questão da relação entre o interno e o externo, bem como seus limites, cuja tensão entre os mesmos lança um desafio para o corpo, quando o mesmo se propõe a buscar uma consciência corporal e a conectividade com o outro.

O limite do interno e o externo é, a princípio, a fina camada da epiderme, que funcionaria como uma fronteira permeável. O dentro e o fora, instaurados por uma consciência-percepção, tensionam-se, atritam-se, gerando uma força potencial que se materializa na forma de

movimento, estando o corpo estendido pelas ferramentas da instalação. De onde o movimento poético acontece no espaço e através dele, em pleno domínio do atuante (SILVA, 2010, p.145).

Apesar de descrever essas considerações a respeito das relações que o corpo estabelece entre si e o meio, será mantida, também, a compreensão proposta por Silva (2010) quanto ao “jogo de fora”, como um processo de organização e composição de um “olhar de fora”. Isso pode ser compreendido pelo ponto de vista do diretor, postura esta que aconteceu sistematicamente nos laboratórios de criação, a partir do olhar da diretora de cena²³ e de alguns ensaios abertos.

O processo de instalação corporal, neste estudo, contribuiu para apresentar e refletir possíveis ampliações desses procedimentos dentro do contexto desta pesquisa, como a inserção de motivações dançantes dialogando com os movimentos primários e secundários presentes na instalação, assim como a importância da investigação da ginga pessoal.

Nesse horizonte de entendimento, o papel da ginga pessoal, presente no processo de instalação, ganha contornos importantes para essa relação entre campo vivido e criação, sendo esta análise explorada em estudos realizados durante o processo de pesquisa, como consta:

Neste caso, a ginga da capoeira pode ser utilizada como uma motivação temática. Ela não é o lugar que se quer chegar, em termos de forma, e nem o lugar de onde se parte. Ela é o meio do caminho entre o corpo diferenciado e a memória do campo vivido e, ainda, da poenografia dançada - que se constrói na reconfiguração da própria ginga(SILVA; LIMA, 2014, p.13).

Já as motivações dançantes, descritas anteriormente, foram estruturadas e pensadas a partir das matrizes estéticas já de forma organizada, no sentido de eleger algumas dessas matrizes para conduzir, ou seja, para

²³Renata de Lima Silva.

servir como dispositivos de criação dentro dos exercícios secundários da instalação. Segundo Silva (2010), esta segunda parte da instalação guarda essa particularidade da inserção de outros exercícios ou elementos potencializadores e fomentadores da capacidade criativa e simbólica do corpo.

Assim, os exercícios primários da instalação produziam o estado da velha/árvore já nos exercícios secundários da instalação, sendo acrescentado o que denominei de motivações dançantes, como: a cabaça com as ervas, as rezas, as fotos das parteiras e raizeiras, bonecas ritxòkò, canções, chá de hortelã, histórias de nossas mães e avós, histórias contadas pelas velhas senhoras do campo vivido.

Dessa forma, as dinâmicas de movimentos que já são estimuladas nos exercícios secundários, e que têm como função consolidar o trabalho dos exercícios primários, misturam-se e potencializam-se através das motivações dançantes, que eram introduzidas de formas variadas e diversificadas no trabalho, seja como imagens espalhadas na sala, a canção utilizada no exercício, ou por falas e/ou histórias narradas por uma das intérpretes, seja pelo cheiro e objetos, como a cabaça ou a boneca ritxòkò, ou pelo toque corporal. Isso pode ser observado no Diário de Campo:

Os chás que tomávamos, as ervas e seus cheiros, a leitura demantra do parto, as rezas, as memórias e fotos das parteiras, benzedeiras e raizeiras, a cabaça, o artesanato com as bonecas de cerâmica ritxòkò, a dança da sussa e as nossas memórias, estavam presentes nos laboratórios de criação conduzindo e afetando a instalação, inaugurando a cada encontro outras fendas e dinâmicas pautadas na alteridade (Diário de Campo, Marlini Lima-2014).

Outro dispositivo relevante utilizado nos laboratórios foram, desde os diálogos, nossos inventários pessoais²⁴, promovendo o (re)conhecimento de

²⁴Durante o processo de criação, algumas artistas contribuíram e participaram da pesquisa até chegar ao seu formato final. Porém, a artista que acompanhou a pesquisa durante três anos foi Claudia Barreto, a

tantas velhas que existem em nós, nossas avós, nossas bisavós, suas histórias e nossas lembranças acionadas a partir das motivações dançantes.

Nossas narrativas foram, a cada encontro, sendo desveladas e nossas trajetórias marcadas em nossas corporeidades. Foram encontros intensos e com cheiro de hortelã, como se apresentam em nossos diários de campo:

Uma de minhas bisavós materna, ou seja, a mãe de meu avô, era índia, morava no Rio Grande do Sul- Brasil, (possivelmente de alguma das etnias indígenas que habitavam o sul do Brasil como os guaranis mbyá, os kaingangs e os carijós). Minhas memórias de infância, quando ia visitar minha bisavó, ou posso dizer alguns ruídos dela, me fazem lembrar momentos como alguns finais de tarde um pouco antes do sol, as mães levavam seus filhos para D. Amélia benzer contra quebranto. Com suas rezas e fé, a velha senhora de olhar manso e delicado tirava a brasa do fogo e com uma caneca com água fazia o ritual da benzeção, direcionando-se para o pôr do sol. Fazia suas orações com voz quase arrastada. No seu fogão, as brasas estavam sempre prontas para o ritual, depois as crianças saíam brincando pelo arvoredo no quintal da casa (Diário de Campo- Marlini Lima, 2012).

Tinha aproximadamente 13 anos quando disse que poderia trazer as crianças que eu as benzeria. Benzia fazendo o sinal da cruz na testa e peito da criança com um raminho de erva doce ou arruda (ervinhas de fazer chá). A criança ficava de frente para quem benzia ou no colo da mãe...rezava! A oração era mental, podia ser também pai-nosso e ave-maria, pedia a Deus que sarasse a criança da enfermidade. Olhando nos olhos da criança. Parece até que tô até vendo os olhinhos delas olhando nos meus (Inventário Pessoal- Maria Messias-mãe de Claudia Barreto, em 31/10/2014).

E desta urdidura tecida à base de chá de hortelã e in-tensidades através da experiência da instalação corporal, foram se desenhando, em nossos corpos e no espaço externo, os lugares/momentos, noção também já desenvolvida pelos estudos de Renata de Lima Silva (2012). Mas, neste

qual me referi neste momento, pois nós duas fomos as que trabalharam com o inventário pessoal de forma mais efetiva.

trabalho, procurei compreender e aprofundar a relação de espaço e tempo do corpo em cena e a questão da possibilidade de fecundar outros lugares por onde possamos habitar e poetizar com corpo em cena, inaugurando novos lugares para o artista e para o público, discussão abordada na noção de ensaio-ritual, que posteriormente será realizada neste capítulo.

Segundo Paulo Cunha Silva (1999, p. 27), a perspectiva do lugar do corpo, “Além de estar no lugar, o corpo é um lugar”, um corpo em movimento que transgride a cada segundo o seu lugar, e o transforma em outros lugares, passando a ser um outro lugar, potencializando as dimensões e os sentidos do lugar. Partindo dessa compreensão, o autor ainda pontua que o corpo em movimento é um corpo cartografante, um corpo que desenha mapas a partir de seu percurso. E este, ao se movimentar, desvela os lugares por onde passou, estabelecendo essa relação entre corpo e lugar.

Neste momento do estudo, adotei esse entendimento de corpo e lugar como uma possibilidade dialética de uma cartografia dos lugares e do ser. Ser um lugar deste corpo, situado também numa relação com o espaço, surge a noção adotada neste estudo de lugar/momento, baseando-se também na asserção de Michel de Certeau sobre o espaço como “um lugar praticado”. Certeau (*apud* SILVA, 1999) acrescenta ainda a questão de o corpo estar disponível para esta relação de experiência, quando o mesmo transita entre ser ele mesmo e outro, atravessando seu território, o seu lugar. Nesse sentido, Silva (1999, p. 28) destaca que: “Praticando o lugar, ou seja, criando espaço, o corpo motor institui-se, simultaneamente, como um agente e um objeto de conhecimento”.

O autor ainda afirma que há uma infinidade de paisagens e horizontes possíveis, passando de si a outro, promovendo uma espécie de cruzamentos de outros, reflexão que dialoga com a noção de encruzilhada, de Silva (2012) e Martins (2002), e com a práxis que vem sendo instalada neste estudo. Nesse fluxo dialético, abre-se uma possibilidade de aprofundar este elemento do lugar/momento como uma espécie de cartografia inventiva desenhada no e pelo corpo.

O entendimento de cartografia surge, neste trabalho, no momento em que os lugares/momentos já estavam se consolidando como um “lugar praticado”, um lugar com uma ambiguidade potente no processo de criação, como menciona Silva (1999, p. 31), em que “Olhar para o corpo a partir do lugar, e para o lugar a partir do corpo”. Esta ambiguidade foi permitindo à pesquisa decantar experiências, tecer enlaces, gerando territórios de significados. Porém, isso nos instigava também a encontrar contornos reflexivos e poéticos, pois o trabalho apresentava-se nos limites do corpo no campo das sensações e da composição da cena.

Foi nesse momento que me deparei com a possibilidade de pensar a cartografia como um caminho possível para conduzir o processo de composição e de criação dos lugares/momentos que estavam ganhando contornos e pulsando por um território de sentidos, mais dilatados e interconectados. Desse modo, foram necessárias algumas contribuições conceituais da cartografia para pensar o que denominei de cartografia inventiva.

Árvores não desenhavam entre si uma centralidade, pelo contrário, porque suas raízes tinham ramificações para todos os lados, um tipo de raiz móvel, que se movimenta num fluxo que não tem início nem fim. Assim se apresentam figuras rizomáticas, de maneira transversal, ligando os quatro lugares/momentos num fluxo sem centralidade, pelo contrário, ora a centralidade era no corpo, ora no lugar/momento, ora era atravessada pelos outros lugares/momentos, ora pela fogueira que irradiava outras possibilidades de centro.

Dessa forma, elementos como o sentido poético da cartografia, sua intencionalidade de acompanhamento de percursos, aplicação em processos de produção, conexões de rede ou rizomas, como mencionam Borin e Hernandez (*apud* OLIVEIRA;PARAÍSO, 2012), são algumas das pistas conceituais que corroboraram a compreensão da noção de cartografia neste estudo.

Oliveira e Paraíso (2012, p.168), ao destacarem que a “A cartografia é, ao mesmo tempo, ciência e arte, registro e enunciado, referência e composição, descrição e criação, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação”, contribuíram para se pensar um caminhar a ser experimentado não como método, mas como uma atitude cartográfica.

Esta imagem potencializou outras noções da cartografia destacadas por Rolnik (1989, p. 68), quando a mesma descreve a prática do cartógrafo:

Ele se utiliza de um “composto híbrido”, feito do seu olho, é claro, mas também, e simultaneamente, de seu corpo vibrátil, pois o que quer é aprender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estacando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido.

Essa autora destaca outra pista importante para este trabalho, a expectativa de que o cartógrafo mergulhe nas intensidades do presente para “dar língua para afetos que pedem passagem” (ROLNIK, 2007, p. 23). Essa atitude aproxima-se da postura já descrita pelos estados de disposição e pelo estado poético do corpo criante, que, neste estudo, é fruto de uma preparação corporal, ou então de um processo-ritual. Porém, no caso da cartografia, a autora assinala que esta deve ser conquistada através da prática continuada no campo de pesquisa.

Mairesse (*apud* ROMAGNOLI, 2009) escreve que a cartografia age como um dispositivo, no encontro do pesquisador com seu “objeto. E, nesse encontro, diversas forças estão presentes, o que “Desencadeia um processo de desterritorialização no campo da ciência, para inaugurar uma nova forma de produzir o conhecimento, um modo que envolve a criação, a arte, a implicação do autor, artista, pesquisador, cartógrafo” (*Ibidem*, p. 5). Articulando com este estudo, tal pista vai ao encontro com a noção de desterritorialização, o qual já foi apontado como uma questão tanto no campo vivido quanto no processo de investigação, criação e composição do estudo.

Nesse fluxo de experiências, os corpos em estado poético, que habitam e produzem os lugares/momentos, vão ganhando contornos, ritmos, tons, luzes, cores, temperatura, volume. Isso enaltece a contribuição da cartografia, que a torna a própria expressão do percurso: mapas, danças, desenhos, inaugurando um fluxo de experiências e de processualidade na criação e na composição.

Tais pistas contribuíram de forma significativa para pensar o momento de composição, guardando as devidas diferenciações sobre a perspectiva de um método cartográfico, pensando-o como dispositivo para composição em dança, no campo da arte, e particularmente para este trabalho, que tinha como caminho composicional os lugares/momentos. O encontro com algumas pistas foi fundamental para a perspectiva da práxis e da produção de conhecimento, que considero coexistirem no ato de criação e de composição em dança, sobretudo quando Oliveira e Paraíso (2012) enfatizam o processo de desterritorialização da cartografia. Sendo assim, este nos possibilita uma metodologia, uma atitude inventiva, surgindo daí o que denominei de cartografia inventiva.

Na busca incessante e questionadora sobre uma poética da alteridade, esse processo inaugurou um estatuto indiferenciado entre o sujeito e o objeto, dando destaque ao “tu”, que resulta do fato de o “eu” ter ousado atravessar o “ele”, e trazê-lo para o convívio (SILVA, 1999). Ou então, como menciona Guattari (*apud* SILVA, 1999), “não somente eu é um outro, mas ele é também uma multiplicidade de modalidades de alteridade” (SILVA, 1999, p. 42).

Ressalto a preciosidade dessa reflexão e sua contribuição para a práxis artística perseguida neste estudo, ou seja, um corpo que busca uma poética da alteridade no processo de investigação e criação. E mais do que dialogar, esta reflexão aponta para a sensação de “outrar-se”²⁵, é se ver e inventar para e pelos outros, considerando os corpos em cena, ou seja, os artistas e o público.

²⁵ Verbo do poeta Fernando Pessoa.

Um pensamento movente fundamental para esta discussão parte da reflexão proposta por Paulo Cunha Silva (1999), no seu livro *O Lugar do Corpo: elementos para uma cartografia fractal*, o qual trata da recuperação do sujeito no processo de conhecimento, apontando a necessidade de dissolver contornos rígidos de modelos, e propor um diálogo entre objetividade *versus* subjetividade.

O autor chama nossa atenção no sentido de ultrapassar a atitude de uma eterna discussão, sendo importante que se admita a necessidade de explorar novos territórios para a reflexão, a partir de uma relação de cumplicidade com o sujeito que experimenta. Isso porque “O sujeito do conhecimento constrói-se a si no próprio ato de conhecer. Serve-se do outro para edificar” (SILVA, 1999, p. 41).

A experimentação dos lugares/momentos durante os laboratórios possibilitou a visualização de um mapa que, a princípio, não tinha uma porta de entrada. Assim poderíamos começar em qualquer um dos lugares/momentos.

Neste estudo, os lugares/momentos referem-se ao espaço real e simbólico, onde acontecem as matrizes de movimento. Real, porque configuram os espaços físicos designados na sala (e na cena) onde a movimentação acontece. Simbólico, porque se referem ao corpo em estado poético, expressando as quatro árvores que surgem de uma espécie de hibridismos das motivações dançantes e das matrizes de movimento que foram sendo desveladas ao longo da investigação corporal. Os lugares/momentos, desenhados na cartografia, são: lugar/momento da reza, lugar/momento do cotidiano, lugar /momento das raízes, lugar/momento do parto.

Já a dinâmica do crochê, que neste trabalho especificamente se refere simbólica e conceitualmente à ida até a fogueira, cuja intencionalidade era de o corpo ganhar outras qualidades de movimentos e outras sequências, simbolizava uma espécie de costura das matrizes de movimento e do exercício da alteridade poética instalada nos corpos.

Desenvolvida por Silva (2012), a metáfora da linha de “crochê” tem como função simbólica acionar e potencializar novas matrizes de movimentos, pois a autora considera que, quando se solta a linha para então voltar e dar o laço, as torções da linha vão formando outras possibilidades de movimentos.

O dispositivo da linha de “crochê” operava como um impulso para uma experiência de sair da matriz de movimentação que estava sendo realizada para perceber a energia do momento e a instalação das imagens daqueles movimentos e assim voltar novamente para a matriz de movimentação.

As passagens de um lugar/momento para outro, nas quais utilizamos, como matriz estética, mais uma vez a metáfora do fogo. Isso porque o corpo se alimenta da força da fogueira e dos lugares para conduzir esta passagem e inaugurar-se novamente em outro lugar/momento, aproximando-se aqui de um corpo *autopoiético*.

Essas passagens, ao longo dos quatro anos de pesquisa, foram sendo (re) desenhadas e ganhando novas in-tensidades e texturas, na medida em que outras artistas entravam no trabalho. Como exemplo, cito a pesquisa com apitos e outros materiais com sons de pássaros e da natureza, que entraram na última concepção do trabalho e que conduziu a passagem do cotidiano para o lugar/momento do parto.

Outro elemento que ganhou força no processo de criação foi a relação corpo/voz nos cantos, orações e diálogos. Isso foi sendo experimentado nos laboratórios, assinalando a importância de aprofundarmos a discussão sobre a noção de corpo/voz, seja como potência na cena da dança, seja como dispositivo de composição e criação.

Os laboratórios de criação desvelaram “[...] tantas velhas, velha minha, outras tantas nos habitaram” (MALTY, 2010, p.23). Partindo de narrativas, cosmogonias e mitos, nós experimentamos motivações dançantes de tantas velhas possíveis que nosso corpo criou e habitou, um corpo vivido e endossado pelo aguçamento das intensidades das percepções, em que a dinâmica da voz arrastada e sábia das velhas do cerrado narrava suas rezas, feitiços e seus

tratados com Deus. Estes, traduzidos no trabalho pelas músicas e pela batida do tambor, anunciavam um trabalho que evidenciava um potencial para pensar uma transposição do corpo em sons, em voz, anunciando um estado de dissolução de fronteira, como destaca Storolli (2009, p. 8):

A reflexão sobre as relações entre corpo e voz aponta para um estado de dissolução de fronteiras e a vivência deste processo experimental revela-se como possibilidade de ocupação das zonas de fronteira - entre as diversas linguagens artísticas, entre o eu e o outro - constituindo-se assim como uma experiência de comunhão.

A respeito do estudo acerca da ação-físico-vocal e do trabalho do ator e dançarino, temos algumas contribuições fundamentais para este estudo, no teatro, com Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, em perspectiva que guardam suas particularidades. Porém, estes utilizam a complexidade entre voz, corpo e movimento, contribuindo para a ampliação da percepção da totalidade do corpo na cena, que estabelece relações entre técnica e organicidade corporal-vocal, e/ou no caso da dança-teatro, no processo de criação e composição.

Burnier (2001) afirma que Grotowski contribuiu para a constatação da organicidade que alimenta a ação, a qual, segundo o autor, tem a ver com “a capacidade de encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, do potencial do corpo humano, de uma corrente quase biológica de impulsos”, que parte do interno e reverbera numa ação precisa (GROTOWSKI *apud* BURNIER, 2001, p. 52). Nesse sentido, o que este trabalho busca é a força da intenção para acionar os movimentos corpóreo-vocais das palavras faladas ou cantadas, a partir dos sentidos fomentados, neste estudo em específico, pela própria instalação corporal.

Já para Barba (1994, p. 84), o ator-dançarino deve produzir uma qualidade de energia que desperte a vida do espectador, visto que “em nível perceptivo parece que o ator trabalha com o corpo e com a voz. Na verdade, trabalha sobre algo invisível, a energia”. Assim, este autor pesquisou também f

formas expressivas não condicionadas por hábitos automáticos advindos do cotidiano. Com relação à voz, considera que esta deve se dilatar para transformar-se em voz-em-arte, em estado cênico. A voz do ator, ao invés de “[...] produzir as cadências e entonações do falar cotidiano”, deve ser “[...] uma voz emotivo-sensorial que potencialize a situação dramática” (BARBA *apud* MARTINS, 2005, p. 7).

Diante dessas contribuições, no percurso deste estudo, foram realizados alguns laboratórios específicos de voz-corpo, com a artista Jordana Dolores, que é também integrante do Núcleo Coletivo 22. Como tais relações se apresentavam dentro da instalação, utilizamos exercícios de canto, e outros, dos quais partimos das falas (narrativas vindas das conversas com as senhoras no campo) para a investigação de células de movimento e, também, o contrário, utilizando células de movimento já estabelecidas para trabalhar com as falas, a partir da ação e do fluxo de energia da movimentação.

Como já mencionada a pesquisa das canções, as músicas utilizadas nos laboratórios foram de suma importância, pois as canções-poemas, que conduziram a instalação, eram predominantemente da pesquisa realizada a partir do CD “Alumeia - o cerrado que a velha canta”. Esta pesquisa teve como principais linhas orientadoras a antropológica e a etnomusicológica, que salvaguardaram os valores culturais e a identidade dos povos do cerrado, buscando reviver e preservar as raízes culturais do bioma Cerrado. Essa pesquisa foi idealizada por Larissa Malty, com coordenação de Andréa Luísa Teixeira e Altair Salles.

Dialogando com o modo como utilizamos esta pesquisa nos laboratórios, encontramos as reflexões de Robart (*apud* MARTINS, 2014, p. 5), que descreve seu trabalho com os cantos rituais de tradição, os quais surgem como um potencial caminho para o despertar da consciência do corpo. E, por meio desses saberes, que liga intenção e ação, pensamento e emoção, palavras, ritmos e sons, aprende-se sobre a inter-relação entre estes elementos, como enfatiza: “Em seguida, é possível sentir que é a música que te canta” ou mesmo “tudo vive, tudo canta e tudo dança” (ROBART *apud* MARTINS, 2014,

p. 5). De fato, este autor, em seus estudos acerca desse tema, apresenta igualmente reflexões que se aproximaram das intencionalidades metodológicas do presente processo de criação, como ela abaixo descreve:

A escuta da sabedoria interna, da intuição, das sensações, dos sentidos e das percepções ampliam os impulsos criativos para a arte poética do movimento da ação da palavra. Escutar pelo corpo, escutar dentro de si, abre espaços para a percepção sobre as sensações das vibrações contidas nas palavras, provocando o ir além de conceituações fixas destas, conectando-as às energias profundas que cada vibração emana, da poesia contida em cada som, do espaço que ocorre entre as palavras, dos silêncios no movimento, no compartilhar da comunicação. O processo de criação por meio da pesquisa das dramaturgias do corpo prevê, então, o incentivo a uma criação que surja de soluções colhidas na personalidade e sabedoria de cada corporeidade (MARTINS, 2009, p. 6).

Assim, as poenografias vão sendo desenhadas no corpo, pelo calor da fogueira e na potência da encruzilhada. E os nossos corpos foram ganhando novos contornos no processo de investigação corporal, como a combustão da madeira em brasa. Fomos então transformando o material da sensibilização para alcançar o que chamamos de um estado corporal da velha/árvore, aproximando da ginga pessoal, desenvolvida por Silva (2012) e que foi utilizada no momento da finalização da instalação corporal.

Velhas também eram as árvores [...] velhas árvores e as matrizes de movimento se aproximavam da articulação entre forma, poética e técnica de maneira que o treino a partir dos exercícios primários de expansão e recolhimento da instalação corporal contribuam para o processo de ampliar tais matrizes, onde essas árvores enraizadas, retorcidas e imponentes metaforizavam o corpo envelhecido (Claudia Barreto, Diário de Campo, 2014).

Durante o percurso, encontramos, a partir do corpo instalado, contaminado pelo estado poético de criação, como observamos no Diário de Campo e logo em seguida na fotografia do trabalho “Entre raízes, corpos e fé”:

[...] com os pés enraizados, conectados pelo fio de náilon com o céu, com a energia e fluxo das águas da cachoeira caindo pelos ombros e a seta que anunciava o peso e a força do quadril da velha/árvore, este corpo estava pronto para encontrar outras curvas, outras matrizes de movimento que iriam desenhar a noção de cartografia inventiva (Diário de Campo, Marlini Lima, 2014).



Figura 45 – Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2015).

Fotografia: Kimberly Kudo.

O processo de criação, alicerçado pelos dispositivos e noções conceituais descritas ao longo do texto, como o estado da velha/árvore, o jogo, os lugares/momentos, as motivações dançantes, as passagens e a relação corpo/voz, possibilitou visualizar caminhos para composição que apontassem para um equilíbrio dinâmico de uma estrutura a partir da singularidade dos corpos, assim como os singulariza a partir da estrutura. Aproxima-se assim do Paradigma de Exu, desenvolvido por Oliveira (2007), que se expressa na forma de uma filosofia do paradoxo. Em certa medida, podem-se encontrar tais princípios na minha descrição feita no Diário de Campo, em 2014.

Eu já estava afetada por todos os lugares/momentos experienciados, sentia em mim tantas velhas que percorreram cada dobra do meu corpo, cada mão-raízes, como uma potência de movimentação, nosso olhar se encontrou que me chamou atenção a interagir com ela, a promover “ela em mim” , e nesta energia fomos nos movimentando e indo para o centro, ela era agora uma velha/árvore me chamando para compor outros galhos, outras vozes, outras mãos, nosso encontro no meio foi intenso, me sentia uma velha benzedeira com poder nas mãos e na fé, nas contorções dos braços, os galhos se misturavam com a benzeção e as velhas sábias terminaram este trabalho entrelaçadas e enraizadas uma na outra (Diário de Campo - Marlina Lima, 07/10/2014).

De fato, é precioso caminhar entre as raízes que se entrelaçam e formam relações paradoxais e potencialmente poéticas. Criar curvas e voltas em torno do corpo estabelecido pela velocidade e pela intencionalidade, de fato, pode causar vertigem. “E Exu é o mestre da vertigem”. Para Oliveira (2007, p. 130): “Exu, aquele que viola todos os códigos, é o mantenedor, por excelência, do código. É assim que o paradigma Exu se expressa na forma de uma filosofia do paradoxo”.

No horizonte deste estudo, destaco a importância de pensar na metáfora da velha/árvore, que, na investigação corporal, deu origem ao estado da velha/árvore, pois a mesma agregou simbologias-síntese da pesquisa e reuniu a matriz estética de um corpo enraizado em várias direções, onde as raízes ora se fincam na terra, ora se lançam no ar e na água, expressando a voz das velhas do cerrado, como a fala de D. Flor: “[...] ali nasci, cresci e casei, não quero sair daqui”.

A metáfora expressa também as velhas índias que nunca saíram da Ilha do Bananal e, ao mesmo tempo, povoam o imaginário de outros corpos que ali tiveram. E, nesse fluxo dinâmico, as raízes da velha/árvore transitam pelas duas imagens, ou seja, entre o corpo velho, com rugas nas sábias mãos, que benzem e curam e que pegam meninos, e com as marcas do tempo dos velhos galhos retorcidos das árvores do cerrado que, depois das queimadas, ressurgem das cinzas e voltam a florescer e dar frutos.

Algumas dinâmicas na realização dos laboratórios foram fomentando o compartilhamento e afetações do outro, assim matrizes de movimento minhas foram fazendo parte do repertório de Claudia e vice-versa. Entre as matrizes de movimentos, surgiram os pés e mãos-raízes, as mãos-fé, mãos que pegam os bebês, o tronco retorcido, os braços labaredas de fogo, os equilíbrios de galhos secos, movimentos-raízes junto ao chão, movimentos de contrações do parto, caminhada pelo deslocamento do quadril no partejar e na sussa.

A cartografia inventiva surge então do encontro e das experiências do campo vivido, que nos presenteou com uma narrativa permeada por questões da cultura afro-brasileira e indígena. Esse encontro foi desenhado pelas motivações dançantes que iluminavam com imagens e sensações os lugares/momentos, formando uma encruzilhada aquecida pela fogueira, a qual, na cartografia, encontrava-se numa encruzilhada, num ponto de interseção, onde as quatro árvores, digo, os quatro lugares/momentos, se cruzavam, lugar que irradiava tensões e as potencializava paradoxalmente.

3.2.3. Capoeira Angola como preparação corporal

No ano de 2014, iniciei minha experiência com a capoeira angola, visto que, na proposta de preparação corporal do Núcleo Coletivo 22, esta e outras manifestações da cultura popular, como os sambas de umbigada (samba de roda, tambor de crioula, jongo e batuque), são consideradas como uma possibilidade de aquisição de um instrumental para o processo de criação. Estes estão presentes na organicidade da proposta, como, por exemplo, na ginga pessoal, movimentos importantes na instalação corporal e ainda nos exercícios primários e secundários e nas dinâmicas coreográficas. Eu e Renata de Lima Silva acreditamos que seria fundamental eu passar por uma experiência que contemplasse todo o contexto ritualístico da capoeira, como a roda, os treinos e as relações que se estabelecem nessa prática corporal.

Nessa direção, Renata de Lima Silva apresenta alguns argumentos para pensar a preparação do artista cênico na contemporaneidade, como sua característica híbrida, sendo possível pensar a contribuição da capoeira para

essa dinâmica. Porém, da mesma forma é importante que ela seja experienciada em seu lugar, compreendendo sua potência artística que emana do corpo na capoeira (SILVA, 2012). Para a autora:

A potência artística do corpo na capoeira se inscreve na performance ritualística da roda, à medida que cria uma tessitura de tensões, polaridades, “axé” e identidade cultural. No entanto, a percepção dessas nuances que se apresentam nas entrelinhas do jogo de ataque e defesa dependem, para o jogador, de uma técnica aprimorada no treinamento e, para o observador, para além de uma questão de gosto e identificação pessoal, de uma sensibilidade apurada para se compreender e apreender da roda de capoeira o fenômeno estético que não se enquadra nos paradigmas culturais expostos e definidos por uma epistemologia hegemônica (SILVA, 2012, p.13).

Envolvida na potência das tessituras presentes na prática da Capoeira Angola, minha incursão como corpo na capoeira provocou muitas questões, expressas no suor das mãos, no desafio de ver o mundo de cabeça para baixo e na descoberta da singularidade da ginga. Aprofundava, a cada treino, minha relação com o chão, minhas raízes se faziam presentes e dialogavam com o Aú e o Rabo de Arraia²⁶. Minha corporeidade foi inaugurando outra relação com o peso do corpo, com o tronco, com a capoeira e com a vida. Aproximo, nesse momento, do depoimento de Oliveira (2007, p. 171) sobre sua experiência com a capoeira, quando seu mestre comentou após um jogo: “a Angola é entrega!” Para Oliveira (2007), a prática da capoeira exige uma desconstrução que leva tempo e exige entrega. Compactuo com ele essas observações, pois foram sensações também vividas por mim a cada treino e a cada roda.

Enfatizo a contribuição dessa vivência com a capoeira para minha pesquisa, a sua potência e todo o seu universo ainda não desbravado por mim. Na verdade, nem sei se é possível compreendê-lo em sua totalidade. Porém,

²⁶Aú é o movimento de inversão em que o corpo gira sobre si mesmo apoiado nos braços fazendo um giro de 360°, muito parecido com a estrela que as crianças brincam (OLIVEIRA, 2007, p. 170).

Rabo de Arraia: golpe semelhante à meia-lua de compasso, porém no estilo da capoeira de Angola. Tecnicamente são o mesmo golpe, sendo um a variação do outro. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Golpes_de_capoeira>. Acesso em: 15 fev. 2015.

destaco a relação intensa entre o jogo, o corpo e o ritual através dos cantos, do batuque e do som do berimbau, entre outras inúmeras simbologias presentes na roda.

Minha corporeidade começa a sentir esta “fruição de devires” (OLIVEIRA, 2007, p. 179) presente no jogo, em que as subjetividades estão em diálogo com o coletivo, com a energia produzida na roda, porque a capoeira é um jogo de sedução do Outro. Assim como a arte, a capoeira precisa do outro. Conforme este autor, tal perspectiva inaugura uma ética da alteridade.

Portanto, ela inaugura uma ética da alteridade, uma vez que está pautada num jogo de sedução onde a ética é uma estética, já que os seus movimentos estéticos congregam forte sentido ético. As inversões frequentes da capoeira não são meras inversões corporais, mas expressão de um outro modo de ser, pois, como venho insistindo, a cultura se movimenta no corpo (OLIVEIRA, 2007, p. 180).

Nesse movimento da cultura no corpo, posso afirmar, como corpo em processo de investigação e criação que busca experiências de encruzilhada, que a capoeira angola é uma postura de alteridade localizada na encruzilhada, sendo “[...] um lugar de interseções, um entre-lugar, por onde passam as noções de passado e futuro, sagrado e cotidiano-onde habita o corpo limiar” (SILVA, 2012, p. 91).

Oliveira (2007) também relaciona as encruzilhadas com uma pluralidade de caminhos que se bifurcam e se encontram formando as encruzilhadas, considerando a cosmovisão africana em território e condições brasileiras. O mesmo ressalta que foi preciso transitar entre a construção e a desconstrução, entre o equilíbrio e o desequilíbrio. No cerne dessas relações, Oliveira (2007, p. 176) ainda afirma que: “A capoeira angola não tem um método. Se o tem é o da desconstrução. Constrói-se para destruir e destrói-se para construir. Ela desconstrói até mesmo suas próprias referências e seu aprendizado é, na verdade, uma desconstrução de si”.

Faço destas reflexões minhas palavras, visto que, já na introdução deste trabalho, anunciei que passei por um processo de dilaceramento, no qual minha corporeidade foi provocada por outras forças, surgindo assim outros desejos. E entrar na roda de capoeira me exigiu, para além de habilidade física, destreza, sendo preciso encontrar o mito, o ritual, as energias geradas na roda. Meu corpo ficou cada vez mais encantado com essa atitude frente ao mundo, como uma possibilidade de me expressar, de olhar para a arte, para a educação, para o mundo. Questões também destacadas por Oliveira (2007, p. 178):

É preciso enamorar-se pela capoeira. É preciso sentir. É preciso aprender a lidar com o mundo de outra maneira que não aquela que nos circunda habitualmente. É preciso ver o mundo de ponta cabeça. Precisa-se desconstruir o corpo que se tem e o corpo das representações que carregamos. É preciso re-ver a cultura que lhe tece a pele; necessário mergulhar naquilo que lhe é mais seu e despojar-se disso como uma serpente que troca de pele, ou como a ave que troca de penas. Doravante viver sem pele ou plumas. Ou melhor, viver com muitas.

Destaco a relação com a noção de (des) enraizar-se apresentada em capítulos anteriores, pois foi um processo necessário para mim, o exercício de autoconhecimento, de perceber os excessos, as couraças e rastros que me constituem. Foi necessário revitalizar algumas raízes, podar outras, sem esquecer que algum dia elas me constituíram e deixaram marcas, como, por exemplo, minha formação em balé clássico.

Assim, entrelaçar e descobrir novas terras, novas raízes, inverter a ordem, a organização corporal e pensar a partir de outros mitos, outras imagens, arriscando-me para além de uma pirueta, foram processos necessários e aos poucos desvelados. Meu corpo encontrou outras curvas, dialogou com outros ângulos para ver o mundo. Em síntese, destaco essas relações trazidas pela capoeira, as quais influenciaram e permearam este processo de criação.

3.3 PROPOSIÇÕES POÉTICAS

Há quatro anos venho experienciando um intenso e transformador processo de investigação corporal e criação que tem, entre suas raízes, as vivências no Núcleo Coletivo 22. As vivências foram intensas e dilacerantes, disparando algumas questões sobre minha corporeidade, sobretudo as noções de corpo e processos de formação em dança. Em suma, surgiu a potência de pensar em processos de identificações a partir da criação em dança.

Durante o caminhar deste estudo, surgiram inquietações, turbulências: como pensar a produção artística na contemporaneidade dialogando a respeito da apropriação e pesquisa das manifestações da cultura tradicional? Quais os dissensos e armadilhas que podemos encontrar, ou então quais as potências poéticas? Que corpo pode se aventurar neste diálogo com as manifestações da cultura tradicional e, por último, como viver estas manifestações, como pesquisadora, sem esvaziá-las de suas significações, tensões e contradições?

No fluxo singular fomentado por essas questões, deparei-me, em pleno contato, com o trabalho do Núcleo Coletivo 22 cujos encontros eram coordenados por Renata Lima. Desde as primeiras aproximações com a proposta metodológica de Renata, ou seja, com a prática da instalação corporal, algumas imagens e questões já circundavam os encontros, como a gestação e o parto, a partir da cabaça, da orixá Ewá²⁷ e da minha história pessoal. Considero esse momento como um dos impulsos criativos desta trajetória.

²⁷Euá é uma deusa da lagoa, é a irmã mais nova de Oxum e é quase tão bela quanto a irmã. Euá rege o que é intocado e, por consequência, os segredos. Segundo uma de suas lendas, Euá transformou-se num rio cristalino, de água potável, para que seus filhos se livrassem da morte pela sede. Assim como Oxumarê, Euá também rege as transformações, pois é considerada sua fêmea e, por essa razão, o acompanha sempre em sua jornada no ciclo das águas. Euá é a cor branca oculta do Arco-íris. Ela está ligada às mutações dos vegetais e animais; ela está ligada às mudanças e transformações, sejam bruscas ou lentas. Euá é o desabrochar de um botão de rosa, é uma lagarta que se transforma em borboleta, é a água que vira gelo e o gelo que vira água. Euá é a beleza contida naquilo que tem vida, é o som que encanta, é a alegria, é a transformação do mal para o bem, enfim Euá é a vida. Disponível em: <<http://obakeloje.webs.com/irokooxumareeu.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

Dessa vivência, algumas ressonâncias ecoaram no trabalho “Entre raízes, corpos e fé”, como a simbologia do parto, da cabaça como ventre, da água da placenta, do nascimento e sua relação com a natureza também presente no orixá trabalhado. Partindo desta proposição de pesquisa corporal, surgiu uma célula de movimentação experienciada por mim e por Renata, que já trazia, na sua intencionalidade, alguns elementos que acompanharam o processo de criação, como a caixa e o canto das Caixeiros do Divino Espírito Santo e o fogo, que neste momento era uma vela.

Já em dezembro de 2012, aconteceu o processo de criação do videodança “Passagem”, trabalho fruto do Programa “Corpopular: interseções culturais”, que teve o apoio do Ministério da Educação por meio do edital Proext 2011-MEC/SESu.

Esse trabalho envolveu todos os participantes do Núcleo Coletivo 22, os integrantes de São Paulo e de Goiânia, e foi marcado pela relação dos corpos atravessados e embrenhados pela cultura popular e pelo cerrado. Minha pesquisa se encontrava presente nesta relação marcada pelo meu interesse acerca das mulheres do cerrado e seus saberes de parteiras, raizeiras e benzedadeiras. Assim, começo a investigar a cena da “Velha”, que traz, nos seus elementos cênicos, aspectos presentes no meu inventário pessoal, e ainda o considero um dos momentos fundantes deste processo de criação. Esta foto ilustra algumas formas de movimentação que acompanharam e se fizeram presentes no trabalho durante o processo de criação, que já apresentava as torções da velha/árvore.



Figura 46 - Cena da “Velha”, no videodança “Passagem” (2012)

Fotografia: Shay Reis.

Como já mencionei na introdução do estudo, venho de uma família de mulheres, pois tenho cinco irmãs. Minha mãe foi e é uma figura que sempre me demonstrou uma possibilidade de ser silenciosa e forte, ambiguidades que coexistem em sua corporeidade, seus saberes do cotidiano, colorindo minha casa, minhas roupas, minha vida.

A possibilidade de revisitar minhas memórias me levou até o parto de minha mãe, meu nascimento foi conduzido por parteiras da cidade (D.Alicinha e D. Tininha), naquela época as parteiras tinham acesso ao hospital, e podiam acompanhar a parturiente no momento do parto. Minha mãe teve suas quatro filhas de parto natural, em suas memórias rastros de afetos, de momentos que misturavam vida e sofrimento de um cotidiano silenciado (Diário de Campo – Marlini Lima-2012).

No percurso, alguns ruídos dessa memória foram colaborando para elencar os elementos cênicos para a cena da Velha. No videodança “Passagem”, a brasa surge na simbologia da fogueira, do fogo, da transformação. Da reza surgem os cantos e lamentos das caixeiras do Divino Espírito Santo²⁸. Essa cena teve a participação de duas integrantes do Núcleo Coletivo 22, que atuam no Coletivo de São Paulo e que já têm uma trajetória com a música e o canto, viabilizando para a cena esses elementos.

Durante esse período, outras pistas para dramaturgia corporal surgiram, sendo gerado então o estado da árvore/velha. A cena foi gravada em um uma mata, como um dos fortes símbolos de resistência do cerrado. A árvore nos trouxe possibilidades de pesquisar e propor uma cartografia inventiva, que, aos poucos, foi sendo desvelada e estruturada, desenhada no corpo e no espaço.

²⁸Entre os elementos mais importantes da festa do Divino estão as *caixeiras*, senhoras devotas que cantam e tocam caixa acompanhando todas as etapas da cerimônia. As caixeiras de São Luís são, em geral, mulheres negras, com mais de cinquenta anos, que moram em bairros periféricos da cidade. É sua responsabilidade não só conhecer perfeitamente todos os detalhes do ritual e do repertório musical da festa, que é vasto e variado, mas também possuir o dom do improvisado para poder responder a qualquer situação imprevista. As caixeiras do Divino são portadoras de uma rica tradição que se expressa nas cantigas que pontuam cada uma das etapas da festa.

Disponível

em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Festa_do_Esp%C3%ADrito_Santo_no_Maranh%C3%A3o>. Acesso em: 12/05/2016.



Figura 47 - Videodança “Passagem”(2013). Fotografia: Shay Reis.

A cena da “Velha” no videodança, como ilustra a figura acima, trouxe três “Velhas” mulheres, que, com suas orações, lamentos e movimentação, inauguraram na mata uma encruzilhada, tendo como elemento de interseção a fogueira. As velhas senhoras anunciavam, com um semblante misterioso e um canto forte de lamento e oração, um momento de nascimento, nascimento de uma trajetória de corpos entregues à procura de estados para si e para o outro.

Instalava-se, nesse momento, um campo de escuta apurado, vislumbres de um devir, já anunciando uma cartografia singular na incompletude dos seus trajetos, na busca pela experiência do sensível e da singularidade.

Também o inesperado, os estranhamentos e as possíveis interseções afloraram com a imersão no campo vivido, ou melhor, na pesquisa de campo durante os anos de 2013 e 2014. Por ter vivido e compartilhado o cotidiano delas, consegui visualizar as fendas e as encruzilhadas (momentos de cura,

reza, parto, entre outros rituais), experiências que permitiram viver e encontrar “os outros em mim”, uma espécie de vivência da alteridade, uma (re) criação de mim. Na tessitura desse momento, surgia uma cartografia inventada no diálogo entre o campo e o fazer artístico, na potência de um corpo limiar nas encruzilhadas.

O campo de pesquisa, que antes tinha um significado metodológico, ganha contornos vivos, texturas, desconfiças, vegetação, afetos, saberes corporificados por: Dona Ramira, Dona Flor, Wanaru, Dorewaru, D. Sinésia. Esses encontros constituíram-se como o mundo vivido, de Merleau-Ponty (1999), como um lugar de relações e significações cujos sujeitos foram afetados nos momentos de encruzilhadas, momentos de profundo alinhamento entre os corpos, tempos e espaços, entre seus fazeres e saberes. Mais uma vez a noção de alteridade vem ao encontro da minha experiência com essas mulheres.

Com “Elas em mim”, considero um momento de transição importante da pesquisa, momento marcado pela intensidade do mundo vivido. O primeiro contato com o olhar de D. Ramira, em 2013, permitiu-me existir nesse universo das parteiras e raizeiras; meu corpo sentiu a presença do corpo dela em mim” (Diário de Campo, Marlini, 2013). No cerne dessa experiência, aproximo dos pares de noções apresentadas por Bião (1999, p. 367) com a intenção de auxiliar o campo epistemológico para pensar a etnocenologia, como: Alteridade/identidade, multicultural/dinâmica cultural, tradição/contemporaneidade e performance/fenômenos espetaculares.

Nesse momento, a questão da alteridade e a dos deslocamentos dos processos de identificação são noções que se apresentam de forma intensa nesta pesquisa e nessas itinerâncias poéticas do mundo vivido e de criação, como elementos fundamentais para reflexão e transição destas itinerâncias.

Outra afirmação fundante para pensar esse momento é a afirmação de Bião (1996) de que, sem alteridade, não há estética, sendo esta capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. “Não se sente o

que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa” (BIÃO, 1996, p. 15).

Nessa direção, minha corporeidade impregnada pelas experiências de campo, na cena da velha, ganhou outros momentos, outros contornos e outras artistas do Núcleo Coletivo 22. Já no ano de 2014, dando continuidade à investigação corporal nos laboratórios, surge o desejo de compor com as narrativas contadas pelas parteiras, raizeiras e benzedeadas, pois acreditava que elas guardavam uma poética interessante para aquele momento da investigação, dialogando e compondo com as matrizes de movimento já pesquisadas. Assim, convidei a artista Lorena Fontes para criarmos a proposição poética “Daquilo que sou feita”.



Figura 48 – Apresentação: “Daquilo que sou feita”, evento Ginga Menina- FEFD-UFG, 2014

Fotografia: Arquivo pessoal.



Figura 49 – Apresentação: “Daquilo que sou feita”, evento Ginga Menina- FEFD-UFG, 2014

Fotografia: Arquivo pessoal de Lorena Fonte e Marlini Lima.

“Daquilo que sou feita”²⁹ reuniu a cena da velha, do videodança “Passagem”, agregando o novo momento de investigação, delineado pelas memórias das narrativas das velhas do cerrado. Frutos da pesquisa de campo, elementos como a fogueira, as caixeiras do Divino Espírito Santo e o espaço ao ar livre, escolhidos a partir da presença de árvores se mantiveram na cena.

²⁹ Este trabalho foi apresentado em alguns eventos e momentos, como:

- Disciplinas do Programa de Artes - UNB: Tópicos em Poéticas Contemporâneas 1, Cenas Contemporâneas, Tópicos Especiais em Artes Cênicas e Graça Veloso, e na disciplina do programa da FAV/UFG: Visualidades Populares;
- Nos eventos: Mexido de Dança, realizado pelo CDPDan/IDA- Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia, 2013;
- Ginga Menina, evento realizado pelo Núcleo Coletivo 22, através do projeto Corpopular, em 2014;
- Encontro de professores da Rede Estadual de Goiás, em 2013.

Isso garantiu a possibilidade de escolher um local para inaugurar e potencializar novamente os lugares/momentos, desenhando outros elementos e matrizes de movimento que constituíram a trajetória da pesquisa.

No ano de 2014 e 2015, aconteceu a entrada de outra artista-pesquisadora no Núcleo Coletivo 22, Claudia Barreto, que já tinha participado da montagem do videodança “Passagem”, em outra cena do trabalho. Sua chegada ao processo de criação deste estudo me exigiu uma reorientação à condução dos trabalhos de corpo para sua inserção. Contudo, enriqueceu a proposta a partir de sua experiência corporal do seu inventário pessoal, e também pela forma com que foi se apropriando do campo vivido por mim, de sua corporeidade dançante e de suas buscas pessoais relacionadas ao universo dos saberes e fazeres tradicionais das mulheres do cerrado.

Comecei o trabalho solicitando para Claudia fazer seu inventário pessoal, porque ela já havia acompanhado meu processo de criação para cena do videodança e para outras apresentações em eventos anteriores. Tinha então uma noção do tema que cercava a investigação e, por já ser integrante do grupo, também tinha contato com a instalação corporal proposta pelo Núcleo.

Naquele momento, o trabalho teve como trajetória o que denominei de processo de sensibilização, buscando não só um mergulho de Claudia no universo dessas mulheres, mas também na poética já desvelada pelas proposições anteriores. Porém, com sua entrada, comecei a traçar novas trajetórias no processo de sensibilização e afetações no sentido de potencializar o encontro de dois corpos na investigação de movimentos. Foi nesse momento que o lugar/momento do parto ganhou novas texturas, com a relação de dois corpos, que ora procura o auxílio da parteira, ora é parida. A imagem abaixo traz algumas posições que chegamos nesse processo de investigação presente na cena do lugar/momento do parto:



Figura 50 – Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2016)- Comunidade de Moinhos, Alto Paraíso-GO (Cláudia Barreto e Marlina Lima). Fotografia: Caio Souza.

Também foi nesse período que a cartografia inventiva se desenhou com os quatro lugares/momentos, onde as duas pesquisadoras teceram suas identificações e movimentações. Dentro de cada lugar/momento, essas questões serão posteriormente exploradas no texto a seguir, o qual descreve a última configuração do trabalho que nesse momento já se intitulava “Entre raízes, corpos e fé”.

A pesquisa musical também foi sendo estudada e desvelada pela artista e diretora de cena deste trabalho, Renata de Lima Silva, devido às duas artistas que atuaram nas proposições anteriores (2012, 2014) serem de São Paulo. De alguma forma, seria dificultada a continuidade da pesquisa musical e sonora mais próxima da investigação corporal que estava em andamento na pesquisa de Goiânia.

Esse fato fomentou a entrada de Renata no trabalho como intérprete. Assim, éramos três mulheres explorando e significando a cartografia inventiva que estava a cada encontro ganhando novas texturas e horizontes poéticos, como, por exemplo, a pesquisa de sons e percussão ao longo da cena, mostrada nas fotos a seguir, realizadas na II Mostra do Núcleo Coletivo 22, em abril de 2015, na Faculdade de Educação Física e Dança da UFG.



Figura 51 – Ensaio-ritual: “Entre raízes, corpos e fé” (2015), com Marlini de Lima e Renata Lima

Fotografia: Kimberly Kudo.

Desse modo, o estudo sobre a limiaridade entre o ritual e o cotidiano permitiu chegar à noção de ensaio-ritual, que configurou como um encontro ritualístico. Embora este mantivesse algumas simbologias e lugares/momentos do trabalho, como a fogueira, o chá, a cabaça e as ervas, o acontecimento se abriu para a presença das pessoas que não necessária ou diretamente faziam parte do estudo, o público. O encontro foi realizado à noite, em um lugar com

árvores, terra, grama e fogueira, acontecendo como uma espécie de celebração, que começa à medida que vai envolvendo a todos e termina com cantoria e batuque ao redor da fogueira.

Na intencionalidade de pensar a noção de ensaio-ritual, está também o intuito de propor outras poéticas com relação ao espaço da cena, compreendendo-a como uma maneira de viver e pensar o mundo. Dessa forma, o ensaio ritual é abordado a partir do entendimento da micropolítica, de Foucault, propondo assim outros espaços e modos de recepção para arte, que nos possibilite outras relações para além da ideia de espetáculo. O ensaio-ritual, neste estudo, é elaborado como um encontro ritualístico, como uma espécie de fendas que se abrem no campo da dança, para explorar o trânsito entre o ritual e o cotidiano e o quanto esse fluxo pode ser rico para a construção do corpo cênico e para a dramaturgia do trabalho em dança.

O formato de ensaio-ritual tem como intenção inaugurar lugares/momentos que mantêm elementos e organizações presentes nas confraternizações e festas comunitárias e nos rituais presentes nos saberes e fazeres das culturas tradicionais, dialogando com uma dramaturgia de cena em dança, que explora a complexidade da pesquisa corporal e do jogo. Vale também salientar que essa configuração propõe outros lugares de recepção e de participação do público, que merecem ser analisados diante da perspectiva da micropolítica.

Durante o ano de 2015, o ensaio-ritual foi realizado em abril, na II Mostra do Núcleo Coletivo 22, na Faculdade de Educação Física e Dança - FEFD-UFG. E, no segundo semestre de 2015, no evento intitulado Balacubaco, organizado pelo Núcleo Coletivo 22. Nesse momento, já estavam na proposição do trabalho as cinco intérpretes, Lorena Fonte, Renata Lima, Flavia Honorato, Claudia Barreto e eu.

Durante o percurso do estudo e das proposições da pesquisa já apresentadas neste escrito, outros integrantes também auxiliaram na pesquisa musical, como Diego Amaral e Vinicius Bolivar, assim como na questão vocal com trabalhos e vivências de corpo e voz, com Jordana Dolores.

Isto posto, a inserção das cinco mulheres na versão do “Entre raízes, corpos e fé” vem para consolidar o trabalho e as pesquisas que foram sendo desenvolvidas e amadurecidas. Esta última configuração dramatúrgica, a qual será apresentada no texto a seguir, ampliou a pesquisa musical e a de percussão do trabalho, com Lorena, Flavia e Renata e ainda eu e Claudía, como mostra a figura abaixo:



Figura 52 - Evento: Balacubaco - Ensaio-ritual “Entre raízes, corpos e fé”, dezembro de 2015. Fotografia: Diego Zanotti.



Figura 53 - Evento: Balacubaco– Ensaio-ritual “Entre raízes, corpos e fé”, dezembro de 2015

Fotografia: Diego Zanotti.

Em 2016, entre as comemorações dos 15 anos do Núcleo Coletivo 22, os integrantes do núcleo Goiânia foram para São Paulo realizar uma série de atividades e visitas a locais que marcaram a trajetória de Renata Lima e, por conseguinte, do Núcleo. Entre as atividades, apresentamos o “Entre raízes, corpos e fé”, na forma de ensaio aberto para os integrantes do Balé Folclórico de São Paulo - Abaçai, e também realizamos o ensaio-ritual na Festado Bumba-meu-boi³⁰, realizada no Morro do Querosene (Vila Pirajussara)- São

³⁰ A festa do Bumba-meu-boi é uma dança de origem desconhecida, embora seja evidente a forte influência indígena e africana nessa manifestação, presente em muitos estados do Brasil, e principal ciclo festivo de São Luiz do Maranhão. No Maranhão, esta dança se divide de acordo com os três sotaques (ritmos) existentes: Sotaque de matraca (ou da ilha) – encontrados na baixada ou na Ilha de São Luís; sotaque de zabumba – encontrados na baixada; sotaque de orquestra – do sertão do Maranhão. Cada sotaque exerce influências distintas na dança, indumentária e música da manifestação. O Grupo Cupuaçu prioriza, em seu trabalho, o sotaque de matraca. Em ciclos e rituais bem demarcados (nascimento, batizado e morte), é uma manifestação em que as comunidades integram tempo, espaço e natureza, recheada de personagens reais e fantásticos, cômicos e sagrados. Situa assim a vida individual em harmonia com o todo, em ritos significativos para o grupo e para o coletivo que o acompanha.

Paulo, organizada pelo Grupo Cupuaçu – Centro de Estudos de Danças Populares Brasileiras, que tem como idealizador e mestre Tião Carvalho.

No decorrer de 2015, houve a aprovação, no Edital de Lei Municipal de Incentivo à Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia-GO, do projeto “Florescem parteiras, raizeiras e benzedeadas do cerrado”, que reverberou deste estudo, o qual teve como objetivos: Realizar uma pesquisa artística voltada à montagem do videodança, que busca um processo de criação a partir de um diálogo que transite entre a cena da dança, o ritual e o cotidiano das mulheres do cerrado e seus saberes e fazeres tradicionais; Possibilitar trânsitos criativos, no formato de oficinas, com o intuito de pensar numa obra artística (videodança), cujos espaços de acontecimentos de arte/dança dialoguem de forma mais estreita com o cotidiano das comunidades rurais e da cidade; Divulgar este trabalho com intenção de salvaguardar e preservar o patrimônio cultural imaterial, nesse caso os saberes tradicionais das mulheres do cerrado (parteiras, raizeiras e benzedeadas), e ainda formação de público.

As ações do projeto foram desenvolvidas no ano de 2016, entre os meses de abril a setembro, na comunidade de Moinhos, no município de Alto Paraíso- GO, comunidade onde mora D. Flor, uma das parteiras e raizeiras que convivi durante a pesquisa e ainda convivo. Foram realizadas duas oficinas, uma destinada às mulheres e outra às crianças, que aconteceram no mês de abril, na Escola Vila Verde, como ilustra as fotos a seguir:



Figura 54 - Oficina com as mulheres-Escola Vila Verde (2016). Fotografia: Arquivo pessoal.



Figura 55 - Oficina com as crianças- Escola Vila Verde (2016). Fotografia: Arquivo pessoal.

Já a gravação do videodança, intitulado “Elas florescem” (em anexo) aconteceu no mês de julho, quando também realizamos mais um ensaio-ritual do “Entre raízes, corpos e fé” para a comunidade. Acontecimento este que será descrito no texto a seguir.

No transcurso desta trajetória poética, o estudo foi afetado por muitas corporeidades, mundos vividos, muitas descobertas instigadas pelos nossos corpos; muitas intencionalidades poéticas foram sendo desveladas pela potência do encontro, acionadas por uma estrutura metodológica, com fendas para o cotidiano, fendas para a produção de uma inteireza corporal, para a experiência da encruzilhada, um corpo que aciona o estado da velha/árvore e se deixa enveredar pelo fazer artístico.

Assim, esta poenografia dançada, a partir dessas referências poéticas e estéticas, se fez compor na perspectiva de uma cartografia inventiva, na forma de ensaio-ritual “Entre raízes, corpos e fé”. Sem perder de vista a impossibilidade de abarcar a experiência em si, pretendo, de forma dialógica, poética e reflexiva, escrever as memórias que saem pelos poros da minha pele em forma de palavras e com cheiro de hortelã. Estas tecem relações e conexões partindo do meu existir na cena, na urdidura tecida entre o mundo vivido, a pesquisa corporal e a cena, e ainda algumas abordagens teóricas apresentadas neste estudo.

3.4. ENTRE RAÍZES, CORPOS E FÉ

3.4.1 O ensaio-ritual: a preparação

A realização do ensaio-ritual requereu uma preparação que vai ao encontro de sua intencionalidade, ou seja, procurou-se instalar uma série de elementos, ações, estados que proporcionaram chegar até o momento de acontecê-lo. Iniciando com a preocupação de encontrar a lenha para a construção da fogueira e o local do evento, este precisou apresentar condições

para a existência da fogueira, ter árvores e terra, como também ser acessível às pessoas.

O ato de colher as ervas para fazer o chá (hortelã e alecrim), que foram colhidas de forma ritualística, pedindo licença e benção para as forças da natureza, entrou no lugar/momento do cotidiano. Já a feitura do chá perseguiu a vivência de um ato solitário e misterioso, conectado com as ervas, com o calor da água, com a mistura e energia do fazer. Em uma conexão entre corpo, cheiros e temperatura, esse ato de fazer o chá realizei-o sempre sozinha.

A preparação dos objetos que compõem o ensaio-ritual e a relação com o local onde foi realizado passa também por outra atividade silenciosa e ritualística de pedir licença ao orixá da mata para a realização do mesmo, oferecendo-lhe uma moeda no meio da mata, próximo ou ao redor do local escolhido para o trabalho.

O público é conduzido a fazer um círculo em volta da fogueira, com as pessoas sentadas no chão, esteiras, bancos e/ou cadeiras. No final desse processo de preparação dos lugares/momentos, estes foram preparados pelas cinco intérpretes e simbolizados para os primeiros contornos à cartografia inventiva. Esta desenha os quatro lugares/momentos que se misturaram e absorveram a paisagem do lugar, ou seja, das árvores, da terra, do verde, compondo com os objetos da cena.

Considero que vivenciar esses momentos tenha sido um processo que, potencialmente, desencadeou a instalação de um corpo em estado de disposição, tanto para os intérpretes como para o público que acompanhou a construção, como o ato de acender a fogueira, por exemplo.

3.4. 2 Os objetos cênicos

Alguns dos lugares/momentos ganharam sentido com objetos que iriam compor com os corpos, sendo eles:

- **Lugar/momento do cotidiano:** uma esteira, bancos, as xícaras, bule de chá, instrumentos de percussão (caixa) e sopro (apitos) entre outros, os gravetos para alimentar a fogueira;
- **Lugar/momento da reza:** um banco de madeira;
- **Lugar/momento da raizeira:** uma cabaça com as ervas, geralmente hortelã e alecrim;
- **Lugar/momento do parto:** um vazio que ganha sentido pelo encontro dos corpos em movimento, tendo, como motivação dançante, as histórias de partos, o partejar, a cumplicidade dos corpos que se misturam entre parteira, feto e parturiente.

Os lugares/momentos vão criando sentido, contornos de uma cartografia inventiva desenhada também pelos corpos em cena já no estado da velha/árvore e pela encruzilhada potencializada pelo encontro e interseção dos quatro caminhos que cruzam a fogueira.

A cartografia se instala e começa o fluxo desenhado por uma sequência, que representa uma possibilidade de experimentar a pesquisa, pois até então o trajeto vivido na cartografia possuía este fluxo. Porém, conceitualmente adotando a imagem de árvores com raízes rizomáticas e considerando também o processo de pesquisa dos lugares/momentos que foram conquistando sua independência e, ao mesmo tempo, estabelecendo sua inter-relação com os demais, a dramaturgia do trabalho foi ganhando este fluxo, embora se admite e se deseja que estas inter-relações, conexões, pudessem futuramente ganhar outras linhas, outros fluxos de início e fim. A partir desse momento, entro no fluxo atual, do “Entre raízes, corpo e fé”:

3. 4. 3 O ensaio-ritual

A noite chega, às vezes a lua aparece. Somente depois que o sol se põe inicia o ensaio-ritual, a fogueira já estava montada, pronta para ser acesa. Nesse momento, fomos chegando de forma silenciosa entre o público e nos

colocando em cena; as cinco mulheres-intérpretes³¹ iniciaram em lugares diferentes, três sentaram na esteira e providenciaram o chá, outra sentou no banco logo ao lado da esteira, a quinta sentou no chão junto à cabaça com ervas e ficou macerando-as para o preparo do chá, estabelecendo uma relação entre a mata e as ervas. Esta organização no âmbito espacial e corporal teve a intencionalidade de acionar o lugar/momento do cotidiano.

O lugar/momento do cotidiano foi feito das coisas vistas e experienciadas no mundo vivido das velhas senhoras, no ato de conversar, de tomar o chá, de ouvir os pássaros e o barulho da mata, do macerar as ervas para o chá, da reza solitária, um lamento, uma devoção. Essas corporeidades expressam a fé, a sabedoria das ervas e da cumplicidade entre essas mulheres do cerrado, que, mesmo morando distantes, se assemelham por esses elementos que constituem seu cotidiano, ou seja, de uma vida no campo.

Na cena, esse momento se valeu da noção de estética do cotidiano, de um universo do sensível, que embeleza e constitui as subjetividades, matrizes estéticas que nascem das coisas comuns, nas cores das roupas, da casa, do lenço no cabelo, nasce do ritmo do florescer das plantas, da barriga de uma grávida, do toque da parteira. Na cena, estas ganham intensidade e intencionalidade, quero dizer, um comportamento artístico, instalando um sentido espacial e estético pelo ato de produzir o lugar/momento.

E, assim, as mulheres-intérpretes tomam chá, trocam sorrisos, ajeitam o cabelo e o vestido, vão até a fogueira ver se precisam colocar mais lenha. Essas ações são frutos do momento e da relação entre elas, um lugar/momento que considera o imprevisto. Considero este como uma porta de entrada para o trabalho, um lugar que permite estar dentro e fora da cena, como raízes que se embrenham na terra e se conectam com um universo de saberes e fazeres, com mistérios, com o devir dos outros lugares/momentos que se desenham nesta cartografia inventiva.

³¹Utilizarei a expressão de mulheres- intérpretes por acreditar e firmar os lugares ocupados nesse processo de criação e no ensaio-ritual de uma corporeidade que leva para cena o mundo vivido, permitindo atravessamentos num corpo instalado, um corpo preparado para a cena.

Passado um tempo, uma delas saiu e começou a rezar, uma reza interna, um sussurro. Naquele instante se acionou o estado da velha/árvore nos corpos, anunciando a primeira passagem, conduzida ao som de apitos e outros instrumentos que lembravam o som de pássaros e da mata.

Esses sons conduziram a movimentação da mulher-intérprete que estava sentada no banco com sua reza interna e solitária. Ela levantou e conduziu sua movimentação a partir dos ossos, acionando os pés enraizados, o peso do quadril, movimentos lentos e circulares. Seu olhar direcionou seu movimento para outro lugar da cena, iniciando então o processo de habitar e significar o lugar/momento do parto.

A qualidade de movimentação pesquisada nesta cena teve como fonte a matriz estética do peso dos ossos de uma parteira sábia. Esta sabe que outras mulheres precisam dela e de sua força e delicadeza, de seus fazeres e saberes. Assim ela vai ao encontro deixando seu rastro.

A intérprete seguiu então seu caminhar deixando um rastro marcado pelo movimento dos ossos, agora aquecidos pelo calor da fogueira e embalados pelo cantar dos pássaros e barulhos da mata. Ela estava pronta para encontrar a outra mulher-intérprete, estabelecendo uma linha, uma raiz que ligava os dois corpos e a fogueira. Essa linha foi explorada para a construção e diálogo da movimentação entre as duas intérpretes.

O lugar/momento do parto: Uma das intérpretes, que estava sentada na esteira junto das outras duas, iniciou sua movimentação. Como sua caminhada foi guiada pelo ventre, o quadril conduziu seus movimentos e se projetou para a frente, uma movimentação feita para ajudar nas contrações na hora do parto. Essa postura, que auxilia no ato de expulsar a placenta, também foi pesquisada e recriada no corpo da mulher-intérprete. Sua movimentação foi para o chão, seu olhar ora se projetou para frente avistando a outra, ora se lançou para trás, conectando com as outras intérpretes sentadas na esteira.

As matrizes estéticas e a motivação dançante para a construção desse momento surgiram do parto, de sua ritualística, sua estrutura e ritmo fisiológico

e da relação entre parturiente e parteira. As matrizes estéticas trazem a fertilidade da mãe-terra e da mulher, o ventre fértil que gera outras vidas, o legado das ancestrais, o rastejar de qualquer animal próximo a parir, o olhar que pede ajuda para outra mulher inaugurando o tempo do partejar na cena.

E, no encontro desses dois corpos, surge uma espécie de metamorfose de corpos, as duas viram um só corpo com contornos, torções e suspensões. Seus corpos agora são cúmplice de um parto e de muitas histórias em uma situação de encruzilhada; um corpo agarrado ao outro. Por alguns instantes elas são parteira e parturiente, mãe e filho, árvore e raiz, vida e morte.

Um corpo que pare e que auxilia no parto é potencializado pelas histórias dessas mulheres, pelas dores, aperreios, pela mão cúmplice da parteira, corpo que pare ligado por uma linha imaginária, que atravessa as labaredas da fogueira e se liga às mulheres-intérpretes que guiam de longe com seus cantos e tambores a cena. Esse momento procura resgatar todos esses elementos em dois corpos que se cruzam e se alimentam com as histórias pesquisadas e descritas abaixo:

[...]meus meninos nasceram sozinhos [...] quando chegava a hora, eu sabia o que fazer, me ajeitava na posição, ficava de cócoras segurada na rede ou ajoelhada e nem meu marido via quando o menino nascia (DIAS, 2007, p. 5).

Agora eu vou ajudar e tu vai botar força”. Nós não ganha deitado, nós ganha desse jeito (ajoelhada, com as pernas separadas).Tu tem que ficar assim e abrir bem a perna. Eu segurei ela, e ela botou força, ela teve a nenezinha, eu cortei com tesoura(OLHAR ETNOGRÁFICO, 2007, p.118).

[...] ela trabalha só com as mãos, só pegando assim na barriga dela (Fala- Mydjideru- intérprete, Diário de Campo-2014).

Na cena, uma das mulheres-intérpretes tem, nos braços, a outra. Ela conta: “Tá vendo estes meninos aqui, peguei quase tudo, tudo me chamam de mãe, peguei sozinha, só eu e Deus e mais ninguém” (fala de Dona Ramira, Comunidade de São Domingos, 2013).

A pesquisa corporal, que embalou esta cena, ora partiu do corpo que se conecta com a respiração, com as contrações, torções e pés enraizados para dar força no momento da expulsão do bebê, com a força do corpo da outra que, de cócoras, segura em seu pescoço para tirar força da mão cúmplice. Também teve as imagens de uma velha árvore de tronco firme com galhos fortes. E assim a intérprete instalou um corpo exausto, porém empoderado pelo seu ventre.

Outros elementos dentro da instalação corporal auxiliaram para encontrar a movimentação desse momento, considerando a respiração como responsável pelos fluxos da energia vital, o que deu a possibilidade, como trabalho cênico, de compreender a ampliação da percepção de totalidade que envolve o corpo na cena e singularmente neste trabalho.

A passagem desse lugar/momento foi marcada pelas matrizes estéticas das árvores que se misturaram em dois corpos, tornando um corpo só, um tronco com casca grossa, rugosidades que anunciam sua velha idade, que carrega muitos corpos e dele nasce outras raízes. Outras mulheres ao redor da fogueira desenham e transitam e anunciam, ao som do vento, mais uma passagem. Outras conexões foram estabelecidas, pois o corpo se preparou para novos lugares/momentos, conduzidas pelo sopro do vento, pelas memórias das velhas árvores e das ancestrais.

Ao som forte da caixa, que lembra batidas de coração e da cantoria das outras três intérpretes, os outros lugares/momentos vão sendo desenhados pelos corpos das duas intérpretes, sendo dois lugares acionados, inaugurados. A permissão foi guiada pelo som do vento (este produzido por um instrumento criado a partir de um cano plástico) e da cantoria das mulheres- intérpretes que habitam o lugar/momento do cotidiano.

Os lugares/momentos da fé e das raízes coabitam imagens de velhas senhoras ao redor da fogueira, ora sentadas para esquentar o corpo em uma noite fria, ora macerando suas ervas, suas lembranças de cura, partos e rezas. A fogueira, nesse momento, trouxe a possibilidade de transformação, de

energia que se dissipa e se concentra nas labaredas e nas encruzilhadas do mundo vivido. Trouxe nas mãos que se multiplicam em corporeidades sensíveis à natureza, as vicissitudes e os afetos da vida, sendo mãos que rezam, plantam, tocam e curam.

E, à luz da fogueira e das matrizes estéticas descritas acima, a cena seguiu seu fluxo cartográfico, com três intérpretes sentadas na esteira e no banco, ainda no lugar/momento do cotidiano e inter-relacionando com os outros lugares/momentos. As mesmas se encontravam corporalmente, em estado de disposição para a cena, para acolher os improvisos possíveis com os acontecimentos do momento dentro e fora da cena, por exemplo, elas alimentavam a fogueira, tocavam caixa e cantavam.

As outras duas mulheres-intérpretes saíram do lugar/momento do parto, uma estava sentada no seu banco de madeira à beira da fogueira, com sua movimentação pequena, silenciosa e circular, que expressava os ruídos de uma ancestralidade e de suas próprias lembranças. Suas mãos contavam uma trajetória de fé e de adversidades, passando de mãos-raízes, que se fincam no chão, na terra, a mãos que benzem e projetam para o céu.

A outra intérprete estava em um canto da cena, no outro lado da fogueira, e sua movimentação no chão é de forma lenta e circular, conectada com a terra, com as ervas que exalam cheiros e memórias, com a cabaça embalada por uma canção que fala de lamentos e de santos.

Sua movimentação vai se desenvolvendo buscando a imagem de um tronco forte, como de um velho jatobá, até chegar a uma pequena árvore do cerrado, retorcida e queimada. As torções do tronco da intérprete chegam à expressão de galhos secos, nos braços e mãos. Seu corpo lembra as combinações de movimentos, às vezes frágeis, às vezes fortes, com súbitos movimentos rápidos. E este tronco ora se projeta para vertical, lembrando o dispositivo do fio de náilon da instalação corporal, e ora se curva como uma árvore seca e envelhecida.

No tempo lento, as duas mulheres-intérpretes expressam matrizes de movimentações que lembram raízes, tendo, em suas mãos, a ponte de diálogo entre as ervas e sua existência. Em alguns momentos, elas vão ao encontro da fogueira, partindo do exercício do crochê, trabalhado na instalação corporal durante o processo de criação. Este dispositivo ganha, na cena, uma espécie de fuga para a fogueira e de busca pela alteridade, ou seja, de ir ao encontro do olhar da outra na busca e na produção de fluxo de energia para voltar à cena, mesmo estando em cena.

E, assim, um dispositivo utilizado no processo de criação vai para a dramaturgia da cena. A ida à fogueira e a busca do olhar da outra e das outras intérpretes encontram ressonância na noção de *autopoiesis*, de Maturana e Varela (1997), que pensa numa organização e numa produção de energia a partir do próprio movimento, que, em interação, geram processos autônomos que também produzem movimento. Esta circularidade potencializa o corpo em estado poético na cena.

A conexão dos corpos em cena passa pela matriz estética da cumplicidade entre as mulheres no partejar e pela potência de transformação da fogueira. Elas se alimentam dessa força de metamorfose, de labaredas, do calor, brasa e madeira. E, entre tantas narrativas colhidas no campo vivido, algumas delas entram em cena na intencionalidade de compor com a movimentação na tentativa de compreensão do corpo-voz, voltado para a relação composicional entre corpo, dança e voz. Assim, as duas intérpretes, no fluxo de sua movimentação, contam histórias das velhas senhoras e cantam:

Nasci e cresci aqui nestas terras não quero sair daqui, a cidade fica longe muito longe, as casas tem portão, esta casa era do meu avô e da minha avó com quem fui criada. Minha vó também fazia, minha vó era sabida, ela ensinava tudo pra nós, Minha vó ensinou eu, aí peguei das minhas meninas já tem fia que já tem filho também fui eu que peguei (Fala de uma das intérpretes na cena).

Machuca, machuca põe para ferver e dá pra tomar, aí a dor vai aumentando, aumentando eu vou lá e pá (Fala de uma das intérpretes na cena).

Os dois corpos em estado de velha/árvore, de forma dinâmica, exploram qualidade de movimento, alimentam-se dos símbolos ali presentes no ensaio-ritual, a fogueira, as ervas, os sons, os outros corpos, e aqui inclui o público. Essas interações, orientadas pelo princípio da alteridade, vão tecendo poetnografias dançadas, pois são corpos que permitem existir no e pelo outro, que se reconhecem a partir do outro, sendo uma grafia de corpos que se encontram em situações de encruzilhada.

Nesses fluxos cartográficos, surge mais um momento de passagem, ao som de uma flauta de um tipo de bambu, e as duas intérpretes, ao redor da fogueira, suspendem suas pernas e dialogam com o ar. Com o olhar dentro da outra transpassando a fogueira, elas se conectam com seus movimentos e procuram, juntas, o chão. Como uma espécie de chamada³², a flauta vai conduzindo seus movimentos rasteiros. Rastros de movimentações da capoeira aparecem, como uma negativa baixa, entre outros movimentos. Os corpos chegam então até a esteira e se juntam às outras mulheres-intérpretes.

E, ao som forte do tambor, inicia o ritmo da sussa. Já a matriz estética e a motivação dançante que alimentaram esse momento foram as experiências de dançar a sussa, nas festas de comunidades quilombolas. Assim, segundo Rosa (2013, p. 41), “As mulheres dançam balançando o corpo e rodando suas saias longas, numa cantoria de versos improvisados, referindo-se às bênçãos do santo daquele altar e várias questões que retratam a realidade social, política e econômica vivida no momento”.

Como aconteceu no campo vivido, elas começaram a dançar com uma dinâmica de movimento marcada pelo bater dos pés no chão de forma forte, porém, o corpo demonstrava, na expressividade do rosto e do tronco, a delicadeza e a feminilidade, apesar de os quadris e ombros não realizarem movimentos grandes, porque existia ali uma circularidade interna e uma verticalidade expressa de forma sutil. Dança-se de saia rodada, havendo também alguns giros. Elas ainda interagem entre elas, em duplas, fazendo uma

³² “**chamada**” constitui um dos fundamentos da capoeira angola, presente na dinâmica do jogo, onde há uma espécie de diálogo entre os capoeiristas.

espécie de jogo, marcando uma movimentação nas laterais e girando. Elas se olham e é no olhar e no pegar a saia que vão, aos poucos, permitindo outras mulheres entrarem na dança, temperada pelas brincadeiras estimuladas pelas letras das canções, que lembram coisas do cotidiano, seja tirando as formigas do corpo ou carregando uma garrafa na cabeça.

Assim, ao som da sussa tocado por duas das intérpretes, entram num momento de festa que mistura fé, alegria e mistério. Três das intérpretes entram na roda com seus movimentos e dão espaço para a improvisação e para o jogo entre elas. Ao redor da fogueira, dançam a partir das imagens acima descritas e de lembranças pessoais, como, por exemplo, uma das intérpretes utiliza a lembrança da dança de sua avó nos bailes.

Com seus pés enraizados e dinâmicos, giram e levantam poeira e seus braços com movimentos vigorosos, como as labaredas da fogueira, se comunicam com as batidas do tambor. O silêncio vem de repente.

De repente, o silêncio preenche os lugares/momentos e elas sentem a necessidade de voltar novamente ao chão, à terra. E, num fluxo de (des)enraizamento constante, os corpos precisam encontrar suas novas raízes, novas conexões, novos encontros. Ou seja, olhar de outro ângulo, ângulo que exalta as raízes em interação com o lugar. As três mulheres-intérpretes saem em direção a outros corpos, em direção ao público. Com matrizes de movimentos de braços e mãos, dialogam com outros corpos, constituindo o momento que busca alcançar segundos de forte comunhão e cumplicidade com o público.

Após essa profunda interação com o público, elas voltam à fogueira e iniciam um canto que mistura lamento e lembranças. Na sintonia de suas vozes, elas se fortalecem no toque das caixeiras e, ao redor da fogueira, as cinco cantam e saem deixando seus rastros entre raízes, corpos e fé.

3.4.4. A volta ao campo vivido: Elas florescem



Figura 56 - Gravação do videodança “Elas Florescem”- Povoado de Moinhos- Alto Paraíso -GO, julho de 2016. Fotografia: Caio Souza.

Em julho de 2016, eu e os integrantes do Núcleo Coletivo 22 de Goiânia, assim como outros profissionais, voltamos ao Povoado de Moinhos em Alto Paraíso, na Chapada dos Veadeiros- GO. Nossa volta teve o propósito de gravar o videodança “Elas Florescem”, um produto artístico que reverberou do estudo do processo de criação do “Entre raízes, corpos e fé”. O projeto recebeu fomento da Lei de Incentivo à Cultura da cidade de Goiânia, em 2015.

Neste projeto, intitulado “Florescem raizeiras, parteiras e benzedoras no cerrado”, foi proposta uma oficina com mulheres e outra com crianças, a partir de alguns elementos e matrizes estéticas que se constituíram no campo vivido e no processo de criação, elementos como compartilhar histórias sobre parto, cuidados da mulher, bordar e costurar, dançar. Essa oficina teve como eixo as oficinas já realizadas durante o estudo com as mulheres indígenas na Ilha do Bananal, em 2014, como já descrita neste trabalho. Já na oficina com as

crianças foi explorada a relação mítica com a cabaça e os elementos da natureza, relação entre ar, água, terra e fogo.

Na segunda etapa, nosso propósito foi gravar o videodança, que parte fundamentalmente das noções conceituais e poéticas criadas no estudo. As noções de poenografias, poética da alteridade, encruzilhada, matrizes estéticas e as motivações dançantes, assim como os quatro lugares/momentos, serviram de mola propulsora para a proposta poética singular do videodança, dirigido por Elisa Abrão e Alexandre Veras.

Entre os objetivos do projeto, constava a intenção de realizar uma pesquisa artística voltada para a montagem do videodança que buscasse um diálogo transitando entre a cena da dança, o ritual e o cotidiano das mulheres do cerrado e seus saberes e fazeres tradicionais. Desse modo, abriram-se fendas para possíveis trânsitos criativos, com o intuito de se pensar numa obra artística (videodança) cujos espaços de acontecimentos de arte/dança dialogassem de forma mais estreita com o cotidiano e com as pessoas fazedoras desses saberes, interligando assim as comunidades rurais e a cidade.

Dessa maneira, nos quatro dias em que permanecemos no povoado, ficamos hospedados ao lado da casa de D. Flor, rodeados pela sua história, com a escola de um lado, o posto de saúde, que não funciona mais, do outro e logo em seguida a casa dela, com sua loja que vende suas garrafadas e remédios. Em frente à sua casa, existe uma igreja católica, que também está fechada. Convivemos com seus filhos e netos e com o cotidiano do povoado..

O roteiro foi organizado para que a profundidade da inserção de D. Flor fosse definida por ela mesma e pela relação dela com o trabalho. Também não sabíamos ao certo como seria sua participação. Como essa abertura era

intencional, assim decidimos iniciar o lugar/momento do cotidiano conversando com ela sobre seu conhecimento de chás, sobre a folha de guaco.

Sentimos muito sua presença no lugar, no lugar onde ela habita e significava em comunhão com a cena, que bebia desse contexto simbólico. D. Flor, naquela noite, era a materialidade de todas as velhas senhoras do campo vivido. Naquela noite, o ensaio-ritual se materializou no limiar da arte com a vida de uma forma especial.

Foi um momento desafiador para todos, porém, estávamos dispostos a viver aquele acontecimento plenamente, sem determinar muito sobre o material que ia ser produtivo para o videodança. A intenção era registrar o momento primeiro do olhar de D. Flor, dentro da cena, pois ela estava dentro e fora da cena. Essa postura foi desafiadora, tanto para nós quanto para ela, expressa nos seus gestos pequenos e na sua postura de proteção com os braços cruzados, quase sem movimentos, mas com um olhar profundo e atento a todas as cenas.

O lugar/momento do cotidiano começou quando eu lhe perguntei sobre as ervas, ao mesmo tempo em que tomávamos o chá de guaco. Ela começou então a nos contar histórias sobre o chá e os partos. O desafio nosso era fazer a passagem para o lugar/momento do parto, sem rupturas. Estávamos ultrapassando um limiar entre uma fenda de cotidiano, com D. Flor, e a cena do parto. Essa travessia foi muito interessante para pensar a pesquisa artística, visto que esse momento do corpo limiar é um estado corporal encontrado nos rituais, como a roda de capoeira e o parto, para um estado de um corpo poético perseguido e construído no trabalho artístico, que marcou uma coexistência entre cena e vida.

Atrevo considerar que, nesse momento, encontramos outras situações de encruzilhada, nas quais a limiaridade se fez potente nos corpos que habitam e são possuídos pelos lugares/momentos e pela relação com o outro, num exercício constante de alteridade, com as intérpretes, com o lugar e com D. Flor.

O lugar/momento do parto trouxe a cumplicidade de duas mulheres, que construíram sua movimentação a partir da matriz estética do parir, e ser parida, como mães e parteiras. O olhar de D. Flor trouxe, igualmente, uma intensidade para a cena diferenciada do que estávamos acostumadas. O momento em que estabeleci um olhar com D. Flor foi realmente muito forte, pois lá estava uma parteira da vida, que viveu este saber e ainda vive os saberes de uma raizeira, comungando com uma cena trabalhada e pesquisada para o corpo cênico.

Essa relação com sujeitos do campo vivido, na cena, me proporcionou uma situação de encruzilhada. E minha emoção transcendeu a cena que já estava forte, porque sempre busquei, na movimentação corporal, a energia e a qualidade de movimento do ato de parir, das contrações, dos ossos e do parto para a cena. Mas quando me percebi na frente dela, meu corpo entrou num outro estado de cena, de um corpo liminar, diluindo as fronteiras de intérprete.

Lágrimas e uma respiração mais ofegante sinalizaram esse momento que consegui transformar em energia para o momento da cena, que expressava as contrações. Essa cena é, talvez, a que mais se aproxima de um estudo literal de um parto. Porém, as ambiguidades de dois corpos, pois ora eu estou parindo, ora sou parida pela outra intérprete, ampliam a possibilidade de expressão e de subjetividades para a cena. A mesma é finalizada com o nascimento da matriz estética que considero síntese deste trabalho, a velha/árvore.

Na sequência, outros lugares/momentos foram se desdobrando, como o lugar das raízes, da fé, as canções e a sussa. A dança ao redor da fogueira, com cantos das Caixeiras do Divino Espírito Santo, finalizou o ensaio-ritual, tocando e cantando ao redor de D. Flor e deixando nossos rastros entre raízes, corpos e afetos.

Logo após as filmagens, ela foi embora levando seu cotidiano, levando também suas emoções frente a todo aquele acontecimento. Ela não falou muito sobre o que achou, porque preferimos deixá-la sentir sem precisar ficar falando sobre isso.

Outra questão que surgiu nesta experiência de ensaio-ritual, complexificando as reflexões que giram em torno dos elementos perenes do Núcleo Coletivo 22 e que aparecem na cena, como os tambores, situados nas manifestações da cultura afro-brasileira e que se aproximam das questões religiosas de origem africana, como também movimentações do repertório do grupo que causaram certo estranhamento em D. Flor. Estranhamento este necessário e compreensível, porém não menos importante elemento para pensar nesta aproximação, que causa uma fricção entre o campo vivido e a arte.

No dia seguinte, como estava programada uma apresentação para a comunidade do Povoado de Moinhos, fomos às casas dos moradores, abordamos algumas pessoas nas ruas, convidamos os filhos e netos de Dona Flor. Mas ela mesma já havia convidado pessoas e vizinhos para ir até a apresentação.

Começou no pôr do sol e finalizou ao anoitecer. Esse ensaio-ritual teve um importante significado para a pesquisa, pois estabeleceu uma relação com a comunidade que é um comprometimento também assumido pelo Núcleo Coletivo 22. Tivemos então a oportunidade de voltar ao campo vivido, três anos depois, devolvendo à comunidade e a D. Flor, na forma artística, uma pesquisa sobre os saberes dos povos do cerrado, enaltecendo as histórias de mulheres que, no seu cotidiano, abrem possibilidades de cura, de conhecimentos entrelaçados com a sobrevivência pela natureza e que se tornam lideranças na comunidade, como é o caso de D. Flor.

Ainda vieram moradores nativos e outros que escolheram Moinhos para morar e trabalhar. Dessa vez, D. Flor ficou num local onde ela estava como público. Ela se expressou sobre o trabalho dizendo que sentiu de novo as dores do parto quando viu a cena.

No desdobrar das cenas no ensaio-ritual, pedi sua benção, sendo um momento especial, como uma espécie de fenda aberta novamente entre arte e vida, um diálogo com o campo vivido durante a cena. Sem dúvida, esse

acontecimento, que abre fendas da cena ao cotidiano, mesmo que seja por um instante, merece ser refletido e compreendido, com o intuito de produzir outros elementos no campo da composição.

O fogo estava lá em todos os momentos e sua presença dentro e fora da cena, nas noites de cantoria ao redor da mesa após as gravações. As brasas que ficavam lá reverberavam durante a madrugada, como se desejassem guardar toda aquela experiência vivida pela equipe.

Muitas fogueiras, muitas brasas, muitos corpos aquecidos e transformados pela experiência de um coletivo, que se misturou com uma terra quilombola, no meio de morros, recheada por cachoeiras, rios, pessoas. Histórias de vida, de sobrevivência, memórias de quando o asfalto ainda não tinha chegado na única rua que cruza o povoado, do rio que tinha muita água, mas que agora está secando cada vez mais, das ervas que eram abundantes nos matos e beiras das estradas e que agora também estão sumindo. Esta descrição ilustra a relação das matrizes estéticas do trabalho que poethnografaram o “Entre raízes, corpos e fé.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro de seu Firmino com dona Mélia

O encontro de dona Mélia com o seu Firmino aconteceu no cerrado brasileiro, nos vales entre as chapadas e chapadões, cercados por rios e cachoeiras, com árvores como jatobás, pequizeiros, barbatimão.

Seu Firmino nasceu na Bahia, região de São Félix, viveu quase toda sua vida em São Paulo e já conheceu muitos lugares neste Brasil. Dizem que já andou pelas bandas do Vale do Paraíba e de Guaratinguetá e da Chapada dos Veadeiros e foi lá que o velho sabido, de comportamento manso, porém cheio de mandinga, encontrou dona Mélia.

Com certeza veio à procura de uma roda de capoeira angola, de um bom samba de roda e de um terreiro de candomblé. Seu Firmino correu cantos do Brasil, muitas vezes invisíveis, em busca de boas e intensas vivências nas manifestações da cultura popular brasileira, pois, para mim, ele era um mestre da cultura popular.

Talvez, por isso, sua malícia e sabedoria estivessem no corpo. Corpo que contava história de caçador, capoeirista e de escravo. Havia quem falava que ele conheceu até mesmo o Quilombo de Cachoeira.

Vale lembrar que, na região da Chapada dos Veadeiros, existem comunidades kalungas, terras quilombolas, descendentes de escravos. E, apesar dos tempos, essas pessoas ainda precisam lutar por direitos básicos, como escola, energia elétrica, saúde e saneamento básico. Porém, é lugar de muita festa, lugar de fé e dança, de viola e pandeiro, festas de seus santos de devoção, de folia e de sussa.

Já dona Mélia viveu nessas comunidades do cerrado, era filha de escravos, e seu marido era filho de uma índia Karajá, etnia que habitava ao

longo da margem direita do rio Araguaia. Ela teve uma vida com muitas adversidades, mas soube aproveitar a sabedoria das ervas para curar e parir, sua sabedoria também veio de sua avó Julieta. No cerrado, tudo se aproveita, já que muita coisa não chegava lá, como os médicos.

Mas era nos bailes de forró que dona Mélia cansava de tanto dançar, até mesmo buchuda ela não recusava um bom forró, no chão batido de terra. Só parava quando o primeiro galo cantava, ia para casa, mas depois que pegou fama de parteira, mal chegava e já lhe chamavam para aparar mais um bebê. Ela até perdeu as contas de quantos partos fez. Os saberes de benzedeira aparecem quando as mães começaram a levar seus filhos para a velha senhora benzer antes do pôr do sol, e sua benzeção era com brasa e água.

Contaram-me que o encontro desses dois foi meio por acaso. Na verdade, por acaso não foi, pois os dois velhos corpos sabidos tinham nas rugas e no sorriso manso muitas histórias para contar, um para outro, e saberes para trocar, entre eles e com todos os seus.

Nas estradas de terra que beiram os rios, eles nos convidam para dar uma parada e lembrar. Lembrar de histórias como essa que, quando se cruzam, potencializam os saberes do encontro. Encontro que traz as experiências étnicas africanas e indígenas vividas pelos e nos corpos de seu Firmino e dona Mélia.

Eles se encontraram no pé de uma árvore, um jatobá, muito antigo, uma velha árvore, que dava uma grande sombra, quando os dois decidiram descansar um pouco, nas grandes raízes que davam contornos volumosos à terra, parecendo tão aconchegantes. Começaram uma longa conversa e uma bela amizade. À noite acenderam uma fogueira e continuaram suas histórias, aquecidos pelo calor do fogo e pelo chá que Dona Mélia fez com guaco que tinha ali por perto. Eles tomaram em canecas que a velha sempre levava em suas caminhadas.

Entre as histórias contadas por eles, Seu Firmino confessou, para a sabida senhora, que já passava de quatrocentos anos de vida, que já tinha vivido em senzalas aqui no Brasil, e que, na sua viagem para cá, um feiticeiro kimbundo fechou seu corpo. Contou também quando conheceu a capoeira no

porto de Salvador; conheceu aquela luta que, na época, precisava de muita valentia. Lembrou do velho mestre Pastinha, mestre que mudou a capoeira, deixando-a mais bonita, como luta que ganhou o sentido de um ritual e de uma filosofia de vida.

Foi nesse momento que seu Firmino não aguentou, levantou e começou a gingar e a energia da ginga se espalhou pelo lugar como fumaça. D. Mélia sentiu no seu corpo a força ancestral de seus antepassados, e o velho, de cabeça para baixo e olhar atento à sua amiga, continuou falando e gingando. Realmente era um jogo de sedução, um exercício de alteridade e ancestralidade que D. Mélia estava presenciando. Naquele momento, os dois em alinhamento visualizaram um lugar de encruzilhada, onde passado e presente se encontravam, seus corpos ganhavam então outros contornos dotados de uma energia.

No final, o velho capoeirista com sua ginga pessoal, marcada pelos seus quatrocentos anos de vida, afirma: “Capoeira é entrega, é magia e jogo, é lugar do sagrado que traz para meu corpo o balanço da travessia que fiz por cima do mar para esta terra, traz a sabedoria ancestral do meu povo”.

D. Mélia parecia compreender tudo o que ouviu e viu naquele lugar, pois sabia o que o velho estava querendo falar. E ela, com sua sabedoria de muitos anos também, contou sobre seus saberes e fazeres presentes no corpo, na sua corporeidade. Foi então que pegou sua caneca de chá e começou a contar como curou, pela primeira vez, sua tia aos nove anos de idade, porque ouviu uma voz que lhe avisou sobre o que deveria fazer. Lembrou também dos conhecimentos de sua vó sobre algumas ervas, fez o chá e lhe deu para beber. Lembrou ainda do parto do seu primeiro filho homem, quando estava com seu marido, seu Olmiro, no mato para buscar as plantas, raízes, frutos e sementes em suas atividades de raizeira, atividade que realiza até agora.

Na mata, ela sentiu dores na barriga, decidindo então descansar um pouco na sombra de uma árvore, pois o bebê estava mexendo muito. Como estava próxima ao rio, resolveu tomar um banho de rio, “banhar” com a barriga envolta pela água fresquinha. Desse modo, sentiu que o bebê havia se acalmado em sua barriga, conseguindo ir assim para casa e passou uma noite

inteira com dores, mas o bebê não nascia. Então tomou um de seus chás, daí o menino nasceu. Mas quando nasceu, não chorava, porque estava envolto numa pele que impedia de chorar, sendo alguns minutos de aperreio. Em seguida, ele foi se mexendo até que o menino chorou. Ela contou que seu corpo sabia, sentia e encontrava a posição certa para parir, e a força para ganhar o menino. Esse era um momento solitário, porque ganhava sozinha, somente ela e Deus e mais ninguém.

Seu Firmino lembrou, naquele instante, de todas as mulheres de sua vida, mãe, filhas, esposas, namoradas. Encantou-se com a força feminina, sentindo no corpo uma gratidão por poder compartilhar e partejar histórias de sobrevivência, de ancestralidade e de cumplicidade com sua nova amiga. Naquele momento, fendas se abriram para esses dois corpos, fendas que aproximam o dia a dia desses dois com seus rituais vividos, ora a roda de capoeira e/ou de um samba de roda, ora o momento do parto ou da cura.

Esta narrativa semificcional marca o encontro deste estudo com a trajetória de Renata de Lima Silva e do Núcleo Coletivo 22, principalmente com sua tese que desenvolve uma potente narrativa semificcional, onde conta a história de seu Firmino, na qual propõe pensar o corpo como metáfora da cultura. A figura desse velho sábio introduz, de forma poética e encantadora, suas reflexões, vivências e ideias.

Desde os primeiros momentos deste estudo, à medida que o campo vivido foi ganhando seus contornos e reflexões, meu desejo de promover esse encontro só aumentava. Encontro de seu Firmino com uma velha senhora do Cerrado, que carregasse a síntese das narrativas e do mundo vivido das velhas senhoras que encontrei, trazendo também seus saberes e fazeres tradicionais, suas encruzilhadas, sua potência poética presente no trânsito entre suas práticas cotidianas e seus rituais.

Seu Firmino apresenta, para o texto acadêmico, o mundo vivido das culturas populares brasileiras, da complexidade e dos constantes deslocamentos de (re) tradicionalização desse universo. Ele ainda nos

presente com uma corporeidade gingada, rica em malandragem, apresentando dispositivos que o constituíram como um corpo ancestral. É, pois, um corpo que se desenraíza para se enraizar novamente com suas histórias contadas a seus netos e netas.

Reflexões Finais

Esse processo dinâmico presente no encontro semificcional, nos auxilia a compreender e a projetar possibilidades de pensar a formação artística alicerçada em dispositivos como estes, entendendo-os como agenciamentos de força no e pelo corpo. E, dessa maneira, pode-se pensar num processo de formação e de criação em dança partindo também de outros referenciais de corpo e de qualidade de movimento, outras dramaturgias que guardem diferentes complexidades, outras corporeidades acima de tudo singulares.

O ato de partejar traduz o ato criador, assim como as histórias vividas e contadas pelo seu Firmino. O que estas têm em comum são a capacidade de parir cultura, cultura viva nas adversidades e poesias do cotidiano. Acontecimentos que nos convidam a uma constante deslocalização e transformação que começa no exercício de compreender, estranhar, afetar e caminhar com e ao encontro do outro e das experiências do sensível, que surge das relações desse encontro.

No fluxo desta reflexão, cito Rancière (2009, p. 36), que diz: “O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa”.

E foi absorvido pela “prosa do mundo” e pela potência dos encontros que este estudo foi realizado. De fato, o encontro entre seu Firmino e Dona Mélia destaca o quanto foi relevante o meu encontro com a proposta metodológica e elementos perenes na poética da companhia Núcleo Coletivo 22. Considero também todos os estudos e atividades propostas pelo Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22. Esse encontro possibilitou

revisitar e dilatar algumas noções e procedimentos, como, por exemplo, a questão dos lugares/momentos e da encruzilhada.

Possibilitou ainda propor ramificações de alguns elementos e conceitos como: motivações dançantes e estado corporal da velha/árvore e, por fim, inaugurar outros elementos e/ou dispositivos que se delinearam na práxis desta investigação, como poetnografias e cartografia inventiva.

Para chegar à noção conceitual de poetnografias, realizou-se um exercício de reconhecer e propor um diálogo entre as questões teóricas que alicerçam a proposta metodológica utilizada pelo núcleo e realizada nos estudos de Renata de Lima Silva, para então vislumbrar e estabelecer novas relações possíveis de olhar para todo o processo de pesquisa, que iniciou com os impulsos criadores, como já denominamos em outros estudos meu e de Renata. Depois disso, foi preciso pensar no lugar que o pesquisador-artista se coloca frente à pesquisa de campo, que também denominamos de campo vivido, sendo que essa relação alinhava-se de forma intensa e profunda com a investigação corporal.

Dessa urdidura tecida, a noção de poetnografias dançadas estabelece justamente a relação de interdependência e de interconexão com essas camadas da pesquisa, encontrando dispositivos conceituais que transpassam e atravessam todo o processo, como o entendimento de limiaridade, corpo limiar, encruzilhada, (des) enraizamento, mundo vivido, estado da velha/árvore e poética da alteridade.

Esses elementos/dispositivos têm como função acionar mecanismos de relação com o campo vivido, com o corpo na preparação corporal e com o corpo que cria e compõe, assim como o olhar acerca desta construção de conhecimento alicerçada e legitimada como um lugar de experimentação.

Destaco o que denominamos de processo de (des)enraizamento do corpo como uma condição contemporânea do corpo, nutrida também pela metáfora da velha/árvore, com raízes para todas as direções e que se relacionam com outras árvores, adubando e impulsionando o nascimento de

outras. Na forma de processos objetivos e subjetivos, ou seja, visíveis e invisíveis, como a imagem de galhos que são raízes, que nascem em direções variadas, dentro e fora da terra, como mãos e dedos-raízes, onde cada artista, de forma individual, encontra suas raízes e compartilha a seiva com outros corpos, encontrando, na forma coletiva, direções possíveis de nascer outras árvores, outras poéticas.

Assim, a poeografía acontece no âmbito da experiência estética, ou seja, no acontecimento do corpo que reinventa o campo vivido e se debruça a construir um estado corporal potente para o estado de criação, articulando, de forma dialógica e criativa, as relações entre a alteridade e as matrizes estéticas extraídas dos saberes e práticas tradicionais das mulheres do cerrado.

A escolha de pensar o caminho e suas trajetórias no processo de criação levou-me a propor a noção de poeografía, foi sendo constituída durante o caminhar, composta por inquietações, noções, teorias, percepções e emoções. Ela engloba fundamentalmente uma série de experimentações e de vivências em que, a cada decisão, a cada passo, a cada configuração que se delineava, era orientada pelo princípio dialógico da práxis artística. Dessa maneira, cartografia inventiva é acionada como um dispositivo de composição, que ampliou a noção de lugar/momento e de fluxos de composição, pois abriu espaço para o “entre”, no caso deste estudo, das passagens entre um lugar/momento, e também conceitualmente potencializa um fluxo rizomático das interconexões. Abre espaço para o acaso e para outra relação com o público, dito de outra maneira neste trabalho, a cartografia inventiva, buscou uma dramaturgia que evidenciasse a potência do encontro, seja com o campo vivido, com a construção corporal para a cena, seja com a estética do Núcleo Coletivo 22, fundamentalmente com todas as mulheres-intérpretes que participaram em algum dos momentos desse processo de investigação.

Outro elemento que ganhou contornos importantes neste estudo foi o lugar onde se localiza o pesquisador-artista, considerando todas as camadas do processo de criação, quero dizer, a pesquisa de campo, criação e obra. Para isso, destaco mais uma vez a escolha epistemológica, optando por estudos sociais e artísticos que partem de uma postura teórica, ética e estética

de descolonização dos saberes, de olhar para as margens e pensar um processo de resistência e construção de saberes pautados em reconhecer a pluralidade de conhecimentos heterogêneos. Estes se cruzam e propõem, a partir de estudos, uma revisão crítica de conceitos hegemônicos definidos a partir de uma perspectiva e condição de subalternidade.

No desenvolvimento do estudo, traço um eixo para reflexão que já aponta minha postura como sujeito da pesquisa, promovendo um diálogo poroso sem hierarquização dos saberes e dando voz aos sujeitos da pesquisa. Apresento então, numa perspectiva horizontalizada, discursos e reflexões acerca dos saberes das fazedoras, meu próprio saber e os saberes já produzidos por teóricos acerca das questões que atravessam o estudo.

Esta trama promove uma intencionalidade de resistência a alguns conceitos e práticas hegemônicas no modo de lidar com a pesquisa de campo em arte, com seu histórico que denuncia, às vezes, uma dependência nas relações com a antropologia e seu principal método de pesquisa, a etnografia tradicional.

Nesse momento, vale destacar a significativa contribuição de alguns teóricos responsáveis por produzir crítica à textualidade etnográfica, porque, ao fazerem isso, lançam olhares diferentes para pensar o lugar do sujeito pesquisado, lançando ideias a partir do pensamento pós-colonial e dos estudos subalternos, como Homi Bhabha e Stuart Hall, entre outros.

Assim como o campo da dança, no que se refere aos modelos de preparação corporal e abordagens estéticas de danças hegemônicas no Brasil, que muitas vezes são modelos eurocêntricos, ou seja, saberes colonizados, nesse momento é importante ressaltar que não se trata de deslegitimar e/ou não reconhecer como saberes da dança tais modelos e padrões de formação estética. Entretanto, o intuito deste estudo foi suscitar a necessidade de ampliar as possibilidades de referências olhando para os saberes locais expressos nas corporeidades dessas mulheres e nos elementos presentes nas manifestações das culturas tradicionais. Vale destacar que essa postura é um dos elementos

perenes do Núcleo Coletivo 22, presente também no propósito conceitual de Dança Brasileira Contemporânea.

No caso da relação com a pesquisa de campo, destaco, neste estudo, a opção pelo aprofundamento da noção de campo vivido, e pelos caminhos e pressupostos da etnocenologia, que contribuíram para pensar a postura do pesquisador-artista no campo, permitindo uma outra relação com o mesmo, ou seja, estabelecendo uma relação no campo do sensível, das experiências estéticas e sensoriais e a possibilidade de sistematizar sua própria experiência com a expressão cultural como um todo.

Acredito que a opção pela etnocenologia assegurou um trajeto metodológico, tanto na pesquisa de campo como no processo de criação, que pôde apresentar um horizonte epistemológico congregando o campo da arte e da dança em diálogo com outras áreas do conhecimento, como das Ciências Humanas, sem submissão. Portanto, possibilitou tratar das singularidades do campo da dança e da proposta de criação, adotando, inclusive, léxicos próprios para a criação em dança, como podemos citar o estado da velha/árvore, as mãos e os pés-raízes.

Nas itinerâncias percorridas no estudo, localizo-me como corpo dançante, artista, educadora, visto que alguns princípios surgiram neste deslocar do caminho e alguns ângulos possibilitaram-me olhar para o ensino da dança e para a arte. Em muitos momentos, lancei mão de ângulos confortáveis e seguros. Na pesquisa corporal, esta postura contribuiu para se pensar na estreita relação entre as práticas de criação em dança pautada em outras referências de corpo, como nas manifestações das culturas tradicionais e sua importância na formação dos graduandos em dança, lugar que hoje me localizo como docente de um curso de licenciatura em dança de uma universidade pública.

Desse modo, compactuo com a postura de Boaventura no momento em que ele nos lembra que as lutas sociais hoje, mais do que nunca, estão dentro das escolas e universidades e que, nesse sentido, a opção epistemológica de

nossa docência tem estreita relação com projetos sociais mais amplos que o campo de atuação do licenciado. E mesmo dentro dos saberes no campo da dança, existe uma postura ideológica, ética e estética, por isso é urgente sermos artistas-educadores que questionem sempre a condição de colonialidade do poder e de opressão exercida no corpo que dança e nas propostas de ensino-aprendizagem que conduzem à formação.

Da mesma forma, este estudo me fez pensar sobre a formação de grupos e companhias de dança, destacando seu papel formador e pedagógico, considerando a complexidade do ato de criação de suas camadas de aprendizagem. Destaco aqui meu processo de formação, e o quanto os diferentes momentos deixaram marcas em minha corporeidade e nas minhas escolhas. Os anos de atuação como professora de balé foram contaminados por outras raízes e seiva vinda das discussões de uma perspectiva crítica de educação, já os seis anos de vivências intensas com o Núcleo Coletivo 22, alimentados pelo universo das manifestações das manifestações expressivas tradicionais e das experiências do mundo vivido junto a este coletivo, igualmente alimentaram e instigaram as reflexões acerca do projeto de formação no curso de dança no qual sou docente.

E mais uma vez destaco a potência dos encontros, elemento marcante neste estudo, porque encontrei diferentes corpos, artistas-pesquisadoras, em todo o período e experiências do doutoramento, foram permeados por experiências pessoais e escolhas artísticas. Contudo, os elementos/dispositivos, como a postura assumida no processo, acolheram esta diversidade, e seus processos de identificação de cada um fizeram com que, no acontecimento, os corpos fossem se constituindo e encontrando cada um seu estado corporal. Neste estudo, o estado da velha/árvore nos permitiu ficar atenta às forças que nos atravessavam e as que nos uniam na cena.

Das infinitas possibilidades de florescer outras questões, inquietações e até outros frutos deste processo de investigação, destaco o videodança “Elas Florescem”, como já mencionado. Este foi um dos frutos que reverberaram do trabalho artístico “Entre raízes, corpos e fé”, trazendo o desafio de pensar e

construir uma dramaturgia de videodança que dialogasse, de forma poética e ética, com os sujeitos da pesquisa de campo, dando voz aos sujeitos, isto é, às velhas senhoras do Cerrado na cena.

Assim como já foi relatado no último capítulo, ter na cena a presença de uma das senhoras pesquisadas trouxe para o trabalho outra perspectiva poética do ensaio-ritual, porque materializou outras encruzilhadas, ou seja, outros momentos de limiaridade, com ela dentro e fora de cena. Isso porque, D. Flor, ao mesmo tempo em que estava presente com suas narrativas, se encontrava olhando a cena de dentro da própria cena, abrindo, no meu entendimento e experiência como intérprete, uma possibilidade de pensar em fendas para discutir a relação entre campo vivido e a dramaturgia da cena, seja ela para o videodança ou para o acontecimento do ensaio-ritual.

Esta ideia de o ensaio-ritual acontecer num dos campos vividos também ganhou outra dimensão no momento em que fomos realizar o trabalho junto ao Povoado de Moinhos, onde mora D. Flor. A presença dela, e de tantos jovens, crianças e adultos, familiares que tinham nascido pelas suas mãos, fez com que a dimensão dos lugares/momentos e do estado corporal diluísse as fronteiras da cena com a vida e cotidiano desse povoado e dos corpos que ali estavam. Assim enfatizo a importância de dar continuidade a estas questões apresentadas, como a noção de ensaio-ritual em futuros estudos, para que possamos ter outras possibilidades para o acontecimento da cena, que provoquem e resistam aos lugares hegemônicos de fazer e ver dança.

Ao anoitecer, um sentimento de irmandade unia seu Firmino, dona Mélia e aquela frondosa árvore que sabiamente lhes emprestava seus galhos e suas raízes para eles se sentarem e acomodarem, aquecidos pela fogueira e pelo chá. À noite, escutaram o canto da juriti-pepena, uma ave invisível e com pios lamentosos, que, segundo os povos indígenas, traz má-sorte, desgraça e extermínio da felicidade. Eles sabiam que precisavam ir embora, continuar sua caminhada, agora não sozinhos, mas com os poros do corpo e da alma preenchidos um pelo outro. Seus rastros podem ser vistos, sentidos por todos

nós, e, entre as raízes, ficou o rastro de sabedoria corporal de uma existência com múltiplos contornos.

Como na introdução deste estudo, pedi a benção às minhas ancestrais, agora agradeço as cosmogonias do universo e da força feminina, das relações com o místico, com a natureza, com a força do partejar e, principalmente, por anunciar uma nova vida. E, como um legado do meu corpo e de minhas ancestrais, dou a luz ao trabalho: “Entre raízes, corpos e fé”.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Alício; PARDO, Juliana. *Donzela Guerreira: a poesia e o brinquedo*. In: SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José, L. (Orgs.). *Corpopular: Intersecções Culturais*. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2013.p. 149-166.

AMOROSO, Daniela. *Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano*. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS- GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, São Paulo, *Anais 2010*.Disponível em:<http://portalabrace.org/memoria/vicongressoetnocenologia.htm>. Acesso em: 28/04/2013

ARAÚJO, M. A. Lima. *Os sentidos da sensibilidade, sua fruição no fenômeno do educar*. Salvador: EDUFBA, 2008.

ATTUCH, Iara Monteiro. *Conhecimentos tradicionais do Cerrado: sobre a memória de D. Flor, raizeira e parteira*. 2006. 147 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

BAIOCCHI, M.N. *Kalunga e Barreirinho: Mi-soso, Malunda, Ji sabu, Ji nongongo, Mi embú, Maka*. In: REUNIÃO DA ABA, 20; CONFERÊNCIA SOBRE RELAÇÕES ÉTNICAS E RELAÇÕES RACIAIS DA AMÉRICA LATINA E CARIBE, 1.,1996.Salvador. <http://www.portal.abant.org.br/> 1996. Disponível em: <http://www.abant.org.br/>. Acesso em: 12/03/2015.

BARUZZI, Roberto G.; PAGLIARO, Heloísa. *Os Índios Karajá das Aldeias de Santa Isabel do Morro e Fontoura, Ilha do Bananal: dados populacionais dos anos de 1969 e 2002*.In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS POPULACIONAIS,13., 2002, Ouro Preto www.abep.org.br/sites/default/files/Relatorio_GT_Historia%202002 *Anais eletrônicos...*Ouro Preto, 2002. Disponível em: 20/02/2002. Acesso em: 05/12/ 2015.

BARRETO, T. *Ausências: criação de dança a partir de um olhar para as mulheres de dois grupos de cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco*. 2014. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

BARROSO, I. C. *Saberes e práticas das parteiras tradicionais do Amapá: histórias e memórias*. PRACS: *Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*, n. 2. dez. 2009.

BARBOSA, A, S. *et al.O piar da juriti-pepena: narrativa ecológica da ocupação humana do Cerrado*. Goiânia: Ed.da PUC Goiás, 2014.

BECKER, J. *Conversas alheias: o estranhamento como metodologia e recepção estética*. *Visualidades*, Goiânia v.10 n.2 p. 91-105, jul-dez 2012.

BERTICELLI, I. *Pesquisa e diferença: Conhecimento Plural*. Revista Grifo, 1997.

BIÃO, Armindo. Estética performática e Cotidiano. In: TEIXEIRA, João Gabriell.C. (Org.). *Performáticos, Performance & Sociedade*. TRANSE- Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance da Universidade de Brasília). Brasília: Editora UNB, 1996.

_____. A vida ainda breve da etnocenologia: uma nova perspectiva transdisciplinar para as artes do espetáculo. *Cátedra de Artes*, Chile, n. 10, p.106-123, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011.

_____. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 346-359, jul/dez. 2011.

BURNIER, L.O. *A arte de ator: da técnica à representação- Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*.1994. 340 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Departamento de Semiótica da Cultura, Pontificia Universidade Católica, São Paulo, 1994.

_____. *A arte de ator – da técnica à representação*. São Paulo: Unicamp, 2001.

BRANDÃO, C. R. *O desencanto do outro: mistério, magia e religião nos estudos do mundo rural no Brasil*. Anuário Antropológico/91. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

CASTRO, Rita de Almeida. *Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

CARNEIRO DA CUNHA, M.; ALMEIDA, M. (Org.). *Enciclopédia da Floresta. O Alto Juruá: Práticas e Conhecimentos das Populações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, Suely. *As parteiras existem porque resistem*. In: Enfoque Feminista. São Paulo (6):32, ano II, agosto/1994.

CARVALHO, J. J.O *olhar etnográfico e a voz subalterna*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.

CUNHA, J. L; RÖWER, E,J. *Ensinar o que não se sabe: estranhar e desnaturalizar em relatos (auto) biográficos*. *Educação, Santa Maria*, v. 39, n. 1, p. 27-38, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5902/198464441134>>. Acesso em: 15/04/2016.

DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: do capitalismo à esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997a. v. 3.

_____. *Mil platôs: do capitalismo à esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997c. v. 4.

_____. *Mil platôs: do capitalismo à esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997d. v. 5.

DIAS, Maria Djair. Histórias de vida: as parteiras tradicionais e o nascimento em casa. *Rev. Eletr. Enf.* 2007. Available. Disponível em: <http://www.fen.ufg.br/revista/v9/n2/v9n2a14.htm>. Acesso em: 12 fev. 2013.

DIAS, J. E.; LAUREANO, L. *Farmacopeia Popular do Cerrado*. Goiás: Articulação Pacari / Associação Pacari, 2009.

FARIAS, Edson. (Re) tradicionalização ou (re) significação de tradições? In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização*. Revista do TRANSE- Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance da Universidade de Brasília. Brasília: Editora UNB, 2004.

FRANKLIM, William Giovani; SALERA JÚNIOR, Giovanni. *Índios Karajá no Estado do Tocantins*. Disponível em: <www.recantodasletras.com.br/artigos/1467403>. Acesso em: 24 abr. 2014.

FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FERREIRA, Luciane Ouriques. *Entre discursos oficiais e vozes indígenas sobre gestação e parto no Alto Juruá: a emergência da medicina tradicional indígena no contexto de uma política pública*. 2010. 261 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

FLEISCHER, Soraya. *Parteiras, buchudas e aperreios: uma etnografia do cuidado obstétrico não oficial de Melgaço*. Santa Cruz do Sul, PA: EDUNISC, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.

GODINHO, Teresa Martins. *O lugar da mulher Kalunga*. 2008. 156 f. Dissertação(Mestrado em Ciências Sociais – Antropologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

GODARD, H. Gesto e percepção. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (Orgs.) *Lições de Dança*. n.3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p.14-19.

GUIMARÃES, Lorena Dall'Ara; SILVA, Maria Aparecida Daniel; ANACLETO, Teresa Cristina. (Org.). *Natureza Viva: Cerrado*. Goiânia: Ed. da UCG, 2006.

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

HALL, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*. In: MONGIA, Padmini(Org.). *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. London: Arnold, 1996.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARTMANN, Luciana. *Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

HECK, Egon; MENEZES, Laila. *Relatório da Caminhada Troca de Saberes, Ilha do Bananal*, Brasília, 24 de julho de 2014.

HERMANN, Dudude. *Caderno de Notações: Poéticas do movimento no espaço de fora*. Colaboração de C. Navas, L. C. GARROCHO e M. HILL. Belo Horizonte: PPGAC/USP, 2011. (Maria de Lourdes Tavares Hermann)

HERNANDEZ, F. A Cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2011. p.15-19.

HUMPHEY, Doris. *Arte de criar Danzas*. Buenos Aires: Editora Universitária Buenos Aires, 1960.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sônia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. Adeus ao corpo. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LIMA, M. D. *Composição coreográfica na dança: movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico*. 2006. 91 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Centro de Desporto, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

LIMA, M. D.; SANTOS, R. C. O Coletivo 22 Pedre "Passagem": reflexões acerca do processo de criação. In: SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José, L. (Org.). *Corpopular*. Intersecções Culturais. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2013.

LIMA, M.L.C.D. *O olhar Karajá sobre a natureza*. 2004. 125 f. Dissertação (Mestrado em Ciências do Ambiente) - Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2004.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. 3. ed. Bruxelles: Contredanse, 2004.

MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALF-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MARTINS, J. T. Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba. In: GUBERFAIN, Jane. *A voz em Cena*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. p.1-18.

_____. Movimento sonoro: a ação da palavra na dança-teatro. In: SEMINÁRIO E MOSTRA NACIONAL DE DANÇA-TEATRO, 1., 2009, Viçosa, 2009. Disponível em: www2.dti.ufv.br/danca_teatro. Acesso em: 12/05/2016.

_____. *Processo Compositivo da Vocalidade Poética na Dança-teatro-Flor das Águas*. Cena 16: Dossiê das palavras. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes. Departamento de Artes Dramática. Universidade Federal do Rio grande do Sul, n.16, 2014.

MARQUES, Roberta Ramos. *Deslocamentos Armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais*. Recife: ED. Universitária da UFPE; Olinda: Editora Associação Reviva, 2012.

MATLY, Larissa. *A velha do Cerrado: a personificação de um arquétipo em busca da sustentabilidade cultural do cerrado*. 2010. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Gestão Ambiental) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *De máquinas e seres vivos: autopoiese: organização do vivo*. Tradução de Juan Auna Liorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MENESES, João Arriscado. O resgate da epistemologia. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, mar. 2008.

MENESES, M. P. Epistemologias do Sul. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, mar. 2008.

MENDES, Ana Carolina. *Dança Contemporânea e o Movimento Tecnicamente contaminado*. Brasília: Editora IFB, 2011.

MENDES, Ana Flávia. *Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso*. São Paulo: Escrituras, 2010.

MEYER, N. S. Os corpos que dançam na contemporaneidade. *Revista Nupeart*. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: UDESC, v.1, n. 1, set. 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: MartinsFontes, 1999.

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

MOREIRA, Jorgeanny de Fátima R. *Práticas e Saberes Populares no Quilombo: a comunidade Kalunga do Engenho II em Cavalcante, Goiás*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 27. 2013. *Anais eletrônicos...* Natal, 2013.

MORIN, E. *Meus demônios*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NERY, V. C. A. *Rezas, Crenças, Simpatias e Benzeções: costumes e tradições do ritual de cura pela fé*. NP Folkcomunicação. VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2006.

NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.

NIETZCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

NUNES, Maldonado, Torres. *A topologia de Ser e a geopolítica do conhecimento*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, mar. 2008.

NUNES, Sandra, Meyer. *Os corpos que dançam na contemporaneidade*. *Revista Nupeart*, Núcleo Pedagógico de Educação e Arte. Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, v.1, n.1, set.2002.

OLIVEIRA, E. *Filosofia da Ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Thiago R. M.; PARAÍSO, Marlucy A. *Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação*. *Pro-Posições*, Faculdade de Educação, UNICAMP, v. 23, n. 3 (69) set./dez. 2012. p. 159-178.

ONTRA, Marcelo. *Relatório da Caminhada Troca de Saberes*. Chapada dos Veadeiros, 2013.

ORTENCIO, Bariani. *Participação Especial- Plantas Medicinais da Região do Cerrado*. In: GUIMARÃES, L. D.; SILVA, M. A. D.; ANACLETO, T. C. (Org.). *Natureza Viva: Cerrado*. Ed. da UCG, 2006.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1999.

PETRONILIO, P.C. *Agô, Orixá! Gestão de uma Jornada afro-estética-trágica: o relato de um aprendizado e de uma formação pedagógica vivida no Candomblé*. 2009. 259 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

OLHAR ETNOGRÁFICO. *Valorização e Adequação dos Sistemas de Parto Tradicionais das Etnias Indígenas do Acre e do Sul do Amazonas*. Florianópolis: Instituto de Pesquisa e Documentação Etnográfica, 2007.

RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

RIBEIRO, O. Bioma Cerrado. In: *Farmacopeia Popular do Cerrado*, Coordenação: Jaqueline Evangelista Dias e Lourdes Cardozo Laureano. Goiás: Articulação Pacari (Associação Pacari), 2009. p. 26-31.

RODRIGUES, Eliana. Dança e pós-modernidade. In: BIÃO, Armindo *et al* (Org.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, Salvador: JIPE, 2000.p.121-128.

RODRIGUES, P.M. *O povo do Meio: tempo, cosmo e gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal*. 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília,1993.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROMAGNOLI, R. C. *A cartografia e a relação pesquisa e vida*. *Psicologia & Sociedade*; 21 (2): 166-173, 2009.

ROSA, Wanderleia dos Santos. *Rezas, Rezadeiras e Juventude na Comunidade Vão de Almas, Cavalcante – GO*. Trabalho de Conclusão de Curso - Faculdade UnB de Planaltina – FUP, 2003.

SAMPAIO, Antônio Alencar. *Cordel de Plantas Medicinais do Cerrado*. Ilustrações de Evandra Rocha. Goiânia: Kelps, 2012.

SANT'ANNA, D.B. *Entre a pele e a paisagem*. Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo: Educ, n. 23, nov. 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, mar. 2008.

_____. *Para Além do Pensamento Abissal: Das Linhas Globais a uma ecologia de saberes*. *Novos Estudos*, nov. 2007.

SANTOS, Nara Cristina. *Autopoiese: uma possível referência para compreender a arte como sistema*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS DINÂMICAS EPISTEMOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS, 16., 2007, Florianópolis. Florianópolis, 2007.

SILVA, E. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura*. São Paulo: Schwarcz, 2003.

SILVA, Soraia Maria. *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volússia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SILVA, Renata L. *O corpo Limiar e as Encruzilhadas: A capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*. 2010. 239 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

SILVA, Renata Lima. *Corpo Limiar e Encruzilhada: processo de criação em dança*. Goiânia: Ed. UFG, 2012.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. Entre raízes, corpo e fé: poenografias dançadas. *Revista Moringa, Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 5, n. 2 jul-dez/2014.

SILVA, R. L.; FALCÃO, J.C. *Identidades negras em movimento: entre passagens e encruzilhadas*. Repertório, Salvador, n. 24, p.98-113, 2015.1

SILVA, Ana Márcia; SILVA, Ana Paula Salles; TUCUNDUVA, Tatiana. Corpo, cultura e natureza em terras Quilombolas. In: SILVA, Ana Márcia; FALCÃO, José Cirqueira (Org.). *Práticas em comunidades quilombolas de Goiás*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2011.

SILVA, Paulo Cunha. *O lugar do Corpo: Elementos para uma cartografia Fractal*, Lisboa, Portugal, Coleção: Epistemologia e Sociedade, Instituto Piaget, 1999.

SOARES, Andrea. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis: Quando a cruz é que carrega. In: SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José, L. (Org.). *Corpopular: Intersecções Culturais*. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2013.

STIEGLER, Bernard. *Bernard Stiegler: reflexões (não) contemporâneas*. Organização e tradução de Maria Beatriz Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.

STOROLLI, W.M.A. *Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical*. 2009. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

WOORTMANN, E. *O trabalho da Terra: a lógica e a simbologia da lavoura camponesa*. Brasília. Ed. UNB, 1997.

TEIXEIRA, D.L.M. Um estudo da etnozologia Karajá: o exemplo das máscaras de Aruanã. In: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*, 1983.

TÉRCIO, D . *Da Autenticidade do Corpo na Dança*, in O Corpo que (des) conhecemos. Lisboa: FMH, , pp. 49-63, 2005.

TORRALBA, Ruth; NASCIMENTO, Maria Livia. *Por uma micropolítica do aspecto sensorial do corpo*. Departamento de Psicologia Social e Institucional/UERJ. *Mnemosine* v. 9, n. 1, p. 16-27, 2013.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2013.

PARENTE, Temis G. *O avesso do silêncio: vivências cotidianas das mulheres do século XIX*. Goiânia: Editora da UFG, 2005.

PAREYSON, L. Os problemas da estética. Tradução de M. H. Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEREIRA, Marcos Villela. *A Estética da Professoralidade: um estudo interdisciplinar sobre a subjetividade do professor*. 1996. 297 f. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

POSEY, D. Os povos tradicionais e a conservação da biodiversidade. In: PAVAN, C. (Coord.). *Uma estratégia Latino Americana para a Amazônia*. v. I. São Paulo: Memorial, 1996.

THOMPSON, P. *A Voz do Passado*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Tradução de Mariano Ferreira. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

VAZ, Paulo Roberto Gibaldi. *Corpo e Risco*. Fórum Media, Viseu, v.1, n.1, 1999. Disponível em:
<<http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/paulovaz/textos/corpoerisc.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2012.

VELOSO, Jorge das Graças. *Saberes e Fazeres: significações e re-significações acadêmicas no universo do conhecimento comum*. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Minas Gerais-UFMG, 2007. Disponível: <http://portalabrace.org/ivreuniao/Acesso> em 12/04/14.