

DANÇA DA/NA AMAZÔNIA: práticas de ensino e poéticas de (r)existência

**LUIZA MONTEIRO E SOUZA
SIMEI SANTOS ANDRADE**
Organizadoras



**LUIZA MONTEIRO E SOUZA
SIMEI SANTOS ANDRADE
ORGANIZADORAS**

**DANÇA DA/NA AMAZÔNIA:
práticas de ensino e
poéticas de (r)existência**



**PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES/UFPA
2022**

**LUIZA MONTEIRO E SOUZA
SIMEI SANTOS ANDRADE
ORGANIZADORAS**

AUTORES DOS ARTIGOS

**ANA MORAES
ANA ROSANGELA COLARES LAVAND
ARIANNE PIMENTEL GONÇALVES
BENE MARTINS
CARMEM PRICILA VIRGOLINO TEIXEIRA
ELERIN RAISSA LIMA DE SOUZA
GEANE LEITE FERREIRA
GISELLE GUILHON ANTUNES CAMARGO
JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO
LUIZA MONTEIRO E SOUZA
MARIA ANA AZEVEDO DE OLIVEIRA
MATHEUS CAMPOS
SIMEI SANTOS ANDRADE
THAIS KARINA SOUZA DO NASCIMENTO**

AUTORES DOS RELEASES

**ALCINDO GATTO
FELIPE ARAÚJO DE MELO
HELEM PAZ
MATHEUS CAMPOS
OLGA SANTANA
PAULA LIRA/PAN LIRA
RITA DE CÁSSIA LIMA AROUCHA**

**DANÇA DA/NA AMAZÔNIA:
práticas de ensino e
poéticas de (r)existência**



**Projeto Gráfico, Capa e Editoração Eletrônica
DAVI ALMEIDA**

**Revisão Final
OTÁVIA FEIO CASTRO**

**Tradução para Língua Espanhola
DOUGLAS RODRIGUES PINHEIRO DA
COSTA**

**Ficha Catalográfica
LARISSA SILVA**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA**

D173d Dança da/na Amazônia [recurso eletrônico] : práticas de ensino e poética de(r)existência / Luiza Monteiro e Souza, Simeí Santos Andrade, Organizadoras. – Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2022. – Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF).

Vários autores

Inclui bibliografias

Textos em português com resumos em espanhol

Modo de acesso: Internet

<http://ppgartes.proresp.ufpa.br/index.php/br/>

ISBN 978-65-88455-47-0

1. Dança. 2. Dança - Amazônia. 3. Dança - estudo e ensino. 4. Poética.
I. Souza, Luiza Monteiro, org. II. Andrade, Simeí Santos, org. III. Título.

CDD 23. ed. - 792.62

Elaborado por Larissa Silva - CRB-2/1585



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

PROF. DR. EMMANUEL ZAGURY TOURINHO

Reitor

PROF. DR. GILMAR PEREIRA DA SILVA

Vice-Reitor

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPESP

PROFA. DRA. MARIA IRACILDA DA CUNHA SAMPAIO

Pró-Reitora

PRÓ-REITORIA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL – PROPLAN

CRISTINA KAZUMI NAKATA YOSHINO

Pró-Reitora

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO – PROEX

PROF. DR. NELSON JOSÉ DE SOUZA JÚNIOR

Pró-Reitor

PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO – PROEG

PROFA. DRA. MARÍLIA DE NAZARÉ DE OLIVEIRA FERREIRA

Pró-Reitora

PRÓ-REITORIA DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS – PROINTER

PROF. DR. EDMAR TAVARES DA COSTA

Pró-Reitor

PRÓ-REITORIA DE ADMINISTRAÇÃO – PROAD

RAIMUNDO DA COSTA ALMEIDA

Pró-Reitor

PRÓ-REITORIA DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO DE PESSOAL – PROGEP

ÍCARO DUARTE PASTANA

Pró-Reitor

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE – ICA

PROFA. DRA. ADRIANA VALENTE AZULAY

Diretora Geral

PROF. DR. JOEL CARDOSO DA SILVA

Diretor Adjunto

FACULDADE DE DANÇA – FADAN

PROFA. DRA. MARIA ANA AZEVEDO DE OLIVEIRA

Diretora

PROFA. MA. DAÍSA GOMES DO ROSÁRIO

Vice-Diretora



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UFPA – PPGARTES

PROF. DR. JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA

Coordenador

PROF. DR. ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA

Vice-Coordenador

EDITORA PPGARTES*

PROFA. DRA. MARIA DOS REMÉDIOS DE BRITO

PROFA. DRA. ANA CLAUDIA DO AMARAL LEÃO

Coordenadoras Editoriais

LARISSA LIMA DA SILVA

Assistente Editorial

COMITÊ CIENTÍFICO

PROFA. DRA. MARIA DOS REMÉDIOS DE BRITO

(Presidente)

PROFA. DRA. ANA CLAUDIA LEÃO

(ICA, Universidade Federal do Pará)

PROFA. DRA. ANA FLÁVIA MENDES

(ICA, Universidade Federal do Pará)

PROFA. DRA. ANA MAE TAVARES BASTOS BARBOSA

(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)

PROF. DR. ÁUREO DEO DE FREITAS JÚNIOR

(ICA, Universidade Federal do Pará)

PROFA. DRA. GISELLE GUILHON ANTUNES CAMARGO

(ICA, Universidade Federal do Pará)

PROF. DR. JOSÉ CARLOS DE PAIVA

(FBA, Universidade do Porto)

PROFA. DRA. LAURA MALOSETTI COSTA

(IA, Universidad Nacional San Martin)

PROFA. DRA. MARIA DAS VITÓRIAS NEGREIROS DO AMARAL

(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

PROF. DR. ORLANDO FRANCO MANESCHY

(ICA, Universidade Federal do Pará)

PROFA. DRA. REJANE COUTINHO

(IA, Universidade Estadual Paulista)

PROFA. DRA. VALZELI FIGUEIRA SAMPAIO

(ICA, Universidade Federal do Pará)

PROFA. DRA. CINTIA VIEIRA DA SILVA

(Universidade Federal de Ouro Preto)

PROF. DR. ADRÍAN ESTEBAN CANGI

**(Universidade Nacional de Avellaneda da Argentina
e Universidade de Buenos Aires/Argentina)**

PROFA. DRA. VERÔNICA MIRANDA DAMASCENO

(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

***A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.**



**COMISSÃO ORGANIZADORA DO
XV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DANÇA/2022**

Coordenação Geral

**PROFA. DRA. LUIZA MONTEIRO E SOUZA
PROFA. DRA. SIMEI SANTOS ANDRADE**

Coordenação do E-book

**PROFA. DRA. LUIZA MONTEIRO E SOUZA
PROFA. DRA. SIMEI SANTOS ANDRADE**

Coordenação das Mesas Temáticas

**PROFA. DRA. GISELLE GUILHON
PROFA. DRA. WALDETE BRITO**

Coordenação das Oficinas

PROFA. DRA. MARIA ANA AZEVEDO

Coordenação do Lançamento dos Livros

**PROFA. DRA. BENE MARTINS
PROFA. MA. DAÍSA GOMES DO ROSÁRIO**

Coordenação da Mostra Artística

**PROFA. DRA. WALDETE BRITO
PROFA. DRA. LANE KREJCOVÁ**

Coordenação da Secretaria

**PROFA. DRA. LANE KREJCOVÁ
PROFA. DRA. LUIZA MONTEIRO E SOUZA**

Apoio

**ALCINDO GATO JUNIOR
CARLOS EDUARDO LIMA
FÁBIO ALESSANDRO OLIVEIRA
FELIPE TOMASSO
JULIANA SOARES
MATHEUS CAMPOS
OLGA SANTANA
RODRIGO OLIVEIRA**

Projeto Gráfico

DESIGNER DAVI ALMEIDA





SUMÁRIO

- 10 **INTRODUÇÃO**
Luiza Monteiro e Souza
Simei Santos Andrade

Parte I

CORPOS DANÇANTES: uma rapsódia amazônica

- 16 **MATINTA CHEGOU! ENGERAR COMO MOVIMENTO DE CRIAÇÃO EM DANÇA**
Ana Rosangela Colares Lavand
- 27 **POÉTICAS MALANDRAS: MODOS DE (RE)EXISTÊNCIAS DO POVO QUE DANÇA NAS RUAS**
Arianne Pimentel Gonçalves
- 38 **UM CORPO-ENCOSTADO EM CADA ESQUINA**
Ana Moraes
- 52 **CELEBRAÇÃO DO CORPO NA CULTURA, NA ARTE, NO AMOR E NA POESIA – UMA RAPSÓDIA TEÓRICA**
João de Jesus Paes Loureiro

Parte II

POÉTICAS E EDUCAÇÃO: vivências na universidade

- 60 **DA ENCANTARIA DO RIO À ENCANTARIA-CORPO: A DIMENSÃO POÉTICA DO CORPO DANÇANTE**
Luiza Monteiro e Souza
- 72 **CORPOS DANÇANTES DA AMAZÔNIA: ANCESTRALIDADES, CAMINHOS, ENCRUZILHADAS POÉTICAS**
Carmem Pricila Virgolino Teixeira
Giselle Guilhon Antunes Camargo

- 83 CORPOS-DRAMAZÔNIDAS: IMPROVISações E EXISTÊNCIAS**
Bene Martins
Matheus Campos
- 91 A ARTE DE SER/ESTAR BAILARINA (O) DO “ENTRE”:
ENTRE BALLE TOMANÍACOS E BALLE TOFÓBICOS**
Thais Karina Souza do Nascimento
Elerin Raissa Lima de Souza
Bene Martins
- 100 MARABAIXO: PROPOSTA COREOGRÁFICA PARA O
BRINQUEDO CANTADO DA AMAZÔNIA**
Geane Leite Ferreira
Maria Ana Azevedo de Oliveira
- 115 BRINQUEDO CANTADO DA AMAZÔNIA:
UMA PROPOSTA LÚDICA PARA A EDUCAÇÃO BÁSICA**
Simei Santos Andrade

Parte III
DANÇAS DA/NA AMAZÔNIA:
poéticas em movimento

- 131 DANÇA, AUDIOVISUAL E FOTOGRAFIA:
UMA PESQUISA AUTO ETNOLÓGICA EM DANÇA NA
AMAZÔNIA PARAENSE**
Alcindo Gatto
- 132 HIDRO(EU)**
Felipe Araújo de Melo
- 133 MINHAS ÁGUAS**
Helem Paz
- 134 CORPOS BREADOS**
Matheus Campos
Olga Santana
- 135 ETÉREO**
Matheus Campos
- 136 EM RITOS...**
Matheus Campos
- 137 INIA - A LENDA DO BOTO ATRAVÉS DAS DANÇAS CIGANAS**
Paula Lira / Pan Lira
- 138 PROFUNDEZAS DE UM MUNDO PARTICULAR**
Rita de Cássia Lima Aroucha



INTRODUÇÃO

Dança da/na Amazônia: práticas de ensino e poéticas de (r)existência celebra os 15 anos do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará – UFPA e a XV edição do Seminário Internacional de Pesquisa em Dança. Este e-book se constitui a primeira obra de cunho coletivo da recém-criada Faculdade de Dança da UFPA, chamada carinhosamente pela comunidade acadêmica de “FADAN”.

A criação da FADAN é resultado do anseio da comunidade acadêmica de crescimento do curso e a possibilidade de implantação da Pós-Graduação *Stricto Sensu*, foi criada pelo Conselho Universitário da UFPA, através da Resolução nº 808 de 16 de dezembro de 2019, faz parte do Instituto de Ciências da Arte – ICA.

Anteriormente o curso de Licenciatura em Dança, criado por meio da Resolução do CONSEPE, n.º 3.616/2007, estava ligado a Escola de Teatro e Dança da UFPA, se estrutura a partir das diretrizes do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI, no ano de 2007. Desde que surgiu, o curso passou por duas avaliações do MEC, a primeira em 2014 e a segunda em 2019, obtendo a nota máxima desta instituição nas duas avaliações, nota 5, indicando que o curso de Licenciatura em Dança da UFPA é de qualidade, com professores(as) qualificados(as) na sua maioria com Doutorado e Pós-Doutorado, com um Projeto Pedagógico de Curso que traz um currículo voltado para os estudos e pesquisas da/na Amazônia, sobretudo.

Paralelo ao crescimento da FADAN, se estrutura o Seminário Internacional de Pesquisa em Dança da UFPA, a partir de um Projeto de Extensão coordenado pelas docentes Profa. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo e Profa. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira, com o objetivo de criar um espaço para exposições orais e debates de trabalhos acadêmicos, apresentações artísticas e performances corporais cujo tema central seja a dança em suas várias formas de expressão (cênica, ritual, folclórica, religiosa, etc.), à luz das mais variadas perspectivas teóricas: filosófica, histórica, antropológica, pedagógica e outras.

Em 2022, o curso e o Seminário completam 15 anos, o que significa a ampliação da formação de professores(as) para atuação na Educação Básica na Região Norte do País, tendo ainda se estendido para a formação de professores(as) dos interiores do estado do Pará, por meio do Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR), na área da Arte, linguagem Dança.

O XV Seminário Internacional de Pesquisa em Dança foi uma proposição da Faculdade de Dança da UFPA e teve por temática **Dança da/na Amazônia: práticas de ensino e poéticas de (r)existência**, ocorreu no período de 16 a 18 de novembro de 2022, na Casa das Artes, em Belém-PA, foi intenso de atividades: mesas temáticas, oficinas, lançamentos de livros, e-book e apresentações de trabalhos artísticos.

O objetivo principal foi trazer as práticas em dança nascidas dos(as) pesquisadores(as), docentes e artistas amazônidas que não estão necessariamente dentro da academia, do



circuito hegemônico das escolas de dança, projetos, entre outros, mas que desenvolvem metodologias de ensino-aprendizagem e poéticas pautadas em modos de sentir-pensar o corpo a partir de si mesmo e suas implicações com as culturas amazônicas. Neste sentido, o Seminário foi o espaço que possibilitou aos participantes conhecer, escutar e compreender acerca do universo dessas práticas, como também experimentar, criar e dançar a partir destas.

Como maneira de celebrar os 15 anos do curso de Licenciatura em Dança da UFPA, a XV edição do Seminário Internacional de Pesquisa em Dança e a retomada presencial do Seminário, após duas versões em caráter on-line em virtude da pandemia da COVID-19 que assolou o mundo, a FADAN e a organização do Seminário propuseram a estruturação deste e-book, que agora apresentamos à comunidade acadêmica e à sociedade do Pará, do Brasil e do mundo.

O e-book tem como alvo a organização e divulgação de estudos resultantes de pesquisas realizadas na Amazônia nas áreas da Arte, Cultura e Educação. Será de acesso livre, disponível na plataforma da Universidade Federal do Pará. A produção se constitui num esforço coletivo de pesquisadores de publicizar as pesquisas realizadas na Amazônia.

Os benefícios que a produção pode trazer dizem respeito à divulgação e compartilhamento das pesquisas artístico-culturais e educativas que são realizadas por pesquisadores(as) de diversas instituições públicas da região. Dessa forma, o referido e-book possibilitará ainda a abertura de caminhos que levem a reflexões acerca da promoção de novas políticas públicas para a área da Arte, da Cultura e da Educação, possibilitando discussões e debates sobre os modos de vida e das culturas dos povos que vivem nesse território.

Esta obra tem por título o mesmo tema do Seminário, **Dança da/na Amazônia: práticas de ensino e poéticas de (r)existência**, com dez artigos, sendo quatro dos(as) palestrantes e seis artigos dos(as) professores(as)-pesquisadores(as) da FADAN, alguns construídos com os(as) alunos(as) da graduação e da Pós-Graduação, além de oito releases de apresentações artísticas ocorridas durante o evento.

Nesta XV edição o Seminário teve a encantadora presença dos(as) convidados(as) nacionais: Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior (UFPA/ETDUFPA/PPGARTES/PROEX-DACEL), Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro (UFPA/FADAN/PPGARTES), Profa. Dra. Ana Rosangela Colares Lavand (SEMEC-Belém-PA), Profa. Ma. Arianne Pimentel Gonçalves (SEDUC-PA), Profa. Dra. Ana Moraes (SEDUC-PA) e Prof. Dr. Rafael Cabral (SESMA-BELÉM/ICS/UFPA).

Também tivemos oficinas ministradas pelos(as) professores(as)-artistas-pesquisadores(as) com as seguintes temáticas: a primeira oficina denominada de **Corpo-floresta: ações decoloniais em dança**, ministrada pela Profa. Dra. Rosangela Colares, se desenvolveu a partir do seguinte questionamento: Qual o campo que a dança move quando situa a floresta enquanto território de vida? Ao mesmo tempo mostra caminhos que suscitam fluxos que fortaleçam nossa conexão com o território floresta via corpo dançante.

Oficina **Pemba, Corpo e Dança: Ancestralidade em movimentos**, ministrada pela Profa. Ma. Arianne Pimentel, foi um mergulho ancestral na simbologia sagrada dos cosmogramas afro-brasileiros como forças ancestrais de desvelamento de escritas riscadas pelos corpos que dançam suas existências.

A terceira oficina, **Corpo-encostado**, desenvolvida pela Profa. Dra. Ana Moraes, foi um convite à imersão do/a artista em seu processo criativo a partir de um corpo transversa de afetos, cosmos e ancestralidades como impulso para a virtuosidade em sua poética.

Por último, **Corpografias TecnoXamânicas**, desenvolvida pelo Prof. Dr. Rafael Cabral, destaca que o TecnoXamanismo é a revolução na contemporaneidade das práticas xamânicas tradicionais, da luta contra a dominação do poder colonial e os contrafeitiços



do saber tradicional indígena. Teve por objetivo o contato de práticas contemporâneas de elaboração cultural do saber tradicional indígena na América Latina.

Também destacamos a oficina **Brinquedo Cantado da Amazônia**, ministrada pelas professoras Maria Lúcia da Silva Uchôa (UFPA/EMUFPA/ETDUFPA) e Simeí Santos Andrade (UFPA/FADAN), que buscou trazer os ritmos regionais como o carimbó e o lundu, além de músicas que destacam o imaginário amazônico por meio das lendas, cheiros, sabores e encanto deste espaço singular.

Como convidado internacional tivemos a grata presença do Prof. Bailarino e Coreógrafo Dilo Paulo (AMBRIZ/BENGO-ANGOLA). A participação de Dilo Paulo se justifica pela pesquisa que realiza na área de dança/estrutura coreográfica/improvisação, trazendo para o Seminário o debate, a reflexão, o conhecimento de temas que corroboram para melhor compreensão dos mecanismos que favoreçam a melhoria da qualidade do ensino na Faculdade de Dança, bem como a ampliação e aquisição de novos conhecimentos que envolvem a linguagem da dança.

Deste modo, esta publicação foi organizada didaticamente em três partes assim distribuídas: **Parte I – Corpos Dançantes: uma rapsódia amazônica**, com quatro artigos dos(as) convidados(as). Neste bloco de artigos, convidamos o(a) leitor(a) a conhecer um pouco do universo mítico, poético, cultural, que cria e re-cria diversas formas de fazer e ser as danças habitantes da/na Amazônia. Por meio da escrita peculiar presente em cada texto, os(as) pesquisadores(as) apresentam tessituras emergentes da floresta, das ruas, dos rios, mas, sobretudo, do corpo.

Matinta chegou! Engerar como movimento de criação em Dança, da professora-artista-pesquisadora Ana Rosangela Colares Lavand, destaca que este é parte da história familiar da autora, em especial a figura de sua avó Ana Pereira dos Anjos, para compreender o processo de criação do corpo dançante que compõe a performance denominada Matinta chegou. Matinta Pereira é uma entidade amplamente conhecida no norte do Brasil e possui contornos de uma bruxa amazônica. A noção de engerar é compreendida como a capacidade transformacional da Matinta, o virar bicho, que é lida como o poder contido no corpo dançante de uma neta desta entidade.

Poéticas Malandras: modos de (re)existências do povo que dança nas ruas, da professora-artista-pesquisadora Arianne Pimentel Gonçalves, levanta, como pólvora do chão, questões latentes e urgentes em torno da expansão e debate dos modos de (re) existências dos(as) artistas que dançam nas ruas da cidade, aqui denominados de “povo da rua”. Trazendo para o “centro” o conhecimento marginalizado das tradições, práticas, religiosidades, mitos e ancestralidade afro-diaspórica na constituição de poéticas de guerrilhas contra o sistema colonial de aprisionamentos de corpos livres e “desencaixados”.

Um corpo-encostado em cada esquina, da professora-artista-pesquisadora Ana Moraes, apresenta e discute sobre o *corpo-encostado* nas práticas artísticas, a partir do relato de quatro artistas da cena da cidade de Belém-PA. Destaca que o *corpo-encostado* foi uma noção autoral a qual visa compreender o corpo da/o atuante da cena que busca uma relação profícua com o cosmos, de qualquer natureza. Energia que emana uma transformação no corpo da/o artista da cena, apadrinhando-a, encostando-se na/o mesma/o para que ela/e realize seu trabalho de corpo inteiro e entregue-se a esta energia e à cena, e está para além das técnicas de preparação do corpo da/o atriz/ator e dançarina/o, está intimamente relacionado aos estados alterados de corpo e consciência e ao imbricamento do sagrado com o profano como algo indissociável no corpo da/o artista da/na cena.

Celebração do corpo na cultura, na arte, no amor e na poesia – uma rapsódia teórica, do professor-pesquisador João de Jesus Paes Loureiro, celebra o corpo enquanto CENO, o centro dinâmico da Etnocenologia: “O amor que faz do corpo as festas da poesia”.

A **Parte II – Poéticas e Educação: vivências na universidade** tem seis artigos dos(as) professores(as) da FADAN, alguns construídos juntos com seus(suas) orientandos(as) de Graduação e Pós-Graduação. Os textos componentes deste bloco conectam conhecimentos



em dança com estudos da performance, da dramaturgia, da educação, da música, desenvolvidos dentro da universidade. Neste contexto, os(as) autores(as) apresentam múltiplas abordagens e aplicações teórico-práticas acerca da pesquisa, criação e ensino-aprendizagem em dança da/na Amazônia.

O estudo **Da encantaria do rio à encantaria-corpo: a dimensão poética do corpo dançante**, da professora-artista-pesquisadora Luiza Monteiro e Souza, apresenta a noção de *encantaria-corpo* como dimensão poética do corpo dançante. As reflexões partem das experimentações de oito processos criativos desenvolvidos em seus estudos de doutorado, entre 2017 e 2021, com o coletivo Companhia Moderno de Dança – CMD. O objetivo principal deste ensaio é apresentar a *encantaria-corpo* como proposição teórico-prática da/na Amazônia como potência para a pesquisa, experimentação e criação em dança que convoca a articulação entre a práxis da dança imanente (MENDES, 2010), a noção de encantarias (LOUREIRO, 2008) e a noção de poesia (CÔTÉ, 2014).

Corpos dançantes da Amazônia: ancestralidades, caminhos, encruzilhadas poéticas, das professoras-artistas-pesquisadoras Carmem Pricila Virgolino Teixeira e Giselle Guilhon Antunes Camargo, tem por intenção evidenciar a produção de conhecimento gerada nos terreiros de matriz cultural africana em Belém. Em diálogo com conceitos provenientes dos estudos das performances negras no Brasil, tais como ‘ambientes de memória’ e ‘motrizes’, o texto enfatiza a importância de fazer com que as narrativas da trajetória pessoal de Carmem Virgolino dialoguem com práticas culturais afro-brasileiras e negro-africanas, incluindo a dança, e também com narrativas orais afro-religiosas, para se pensar os corpos dançantes nos espaços habitados por culturas de motriz africana, como corpos-territórios poéticos negros.

A produção **Corpos-dramazônidas: improvisações e existências**, dos professores-artistas-pesquisadores Bene Martins e Matheus Campos, tem por finalidade expor seus entendimentos acerca do corpo dançante em suas dramaturgias pessoais, em suas composições de partituras corpóreas, em suas especificidades e, especialmente em sua dança, a dança imanente, a qual pode ser exercitada, para chegar ao ponto ótimo, ao ponto de que a pessoa reconheça suas próprias danças. Traçando possibilidades e aberturas de caminhos para a revelação dramática deste corpo que é amazônica em suas inúmeras e complexas questões e, por consequência, criador para si e para o outro em constantes experimentações imersivas em dança.

A arte de ser/estar bailarina (o) do “entre”: entre balletomaníacos e balletofóbicos, das professoras-artistas-pesquisadoras Thais Karina Souza do Nascimento, Elerin Raissa Lima de Souza e Bene Martins, esclarece que, em seis séculos de existência, o *ballet* segue seu percurso como uma das mais antigas danças cênicas, despertando cizânias acerca de sua relevância na contemporaneidade. Nas entrelinhas dessas discussões, encontramos duas nuances de percepções distintas sobre o *ballet* nos meios acadêmicos e artísticos, os *balletomaníacos* e os *balletofóbicos*. No entanto, ENTRE os extremos de defender/perpetuar os padrões do *ballet* e atacá-lo para destacar a importância de outros gêneros de danças [ou, ainda, por ignorância da essência do que é o *ballet*], encontram-se aqueles que buscam refletir sobre esta forma de arte, problematizando algumas de suas tradições, sem perder de vista que o *ballet* busca o encantar, o comover, com habilidade técnico-emocional, merecendo sim seu espaço entre as artes da nossa atualidade.

A pesquisa **Marabaixo: proposta coreográfica para o Brinquedo Cantado da Amazônia**, das professoras-artistas-pesquisadoras Geane Leite Ferreira e Maria Ana Azevedo de Oliveira, traz uma proposta de análise de criação coreográfica a partir do livro *Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia*, volume 2, especialmente o brinquedo cantado *Saudade de Macapá*, de autoria de Maria Lúcia da Silva Uchôa, também as autoras foram conduzidas nessa análise pela pergunta disparadora: como os conhecimentos do Marabaixo podem ser trabalhados no ensino da dança infantil?

O estudo **Brinquedo Cantado da Amazônia: uma proposta lúdica para a Educação Básica**, da professora-pesquisadora Simeí Santos Andrade, é resultado do Projeto de



Extensão Metodologia de Ensino: o lúdico na prática dos professores da Educação Infantil e séries iniciais do Ensino Fundamental, uma proposição da UFPA/ICA/ETDUFPA/FADAN, desenvolvido com educadores da rede pública de ensino de Belém e Região Metropolitana. O projeto foi desenvolvido por meio de oficinas, com destaque para a oficina de Brinquedo Cantado, ministrada pela Profa. Ma. Maria Lúcia da Silva Uchôa (UFPA/EMUFPA/ETDUFPA) que foi a facilitadora, neste momento, da oficina. Em virtude da demanda se estruturou o subprojeto Brinquedo Cantado da Amazônia que deu origem a produções científicas e didáticas, com destaque para o livro Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia, v. 1 e v. 2, que possibilitaram a inserção da prática musical, da dança, de narrativas orais (contação de histórias) e do teatro no dia a dia das crianças, em contextos formais e não formais a partir do exercício da ludicidade, além de valorização das diversas culturas existentes na Amazônia.

A **Parte III – Danças da/na Amazônia: poéticas em movimento** envolve oito obras cênicas dos(as) alunos(as)-artistas-pesquisadores(as) da FADAN, selecionadas e inspiradas no tema do XV Seminário Internacional de Pesquisa em Dança da UFPA, cujos títulos expõem a pluralidade do fazer dança desta região. São eles: **Dança, audiovisual e fotografia: uma pesquisa auto etnológica em dança na Amazônia Paraense**, de Alcindo Gatto; **Hidro(eu)**, de Felipe Araújo de Melo; **Minhas Águas**, da aluna-artista-pesquisadora Helem Paz; **Corpos Breados**, dos alunos artistas-pesquisadores Matheus Campos e Olga Santana; **Etéreo e Em Ritos...**, do aluno-artista-pesquisador Matheus Campos; **Inia – a lenda do boto através da dança ciganas**, da aluna-artista-pesquisadora Paula Lira/Pan Lira; **Profundezas de um mundo particular**, da aluna-artista-pesquisadora Rita de Cássia Lima Aroucha.

Assim, este e-book aguça nossa curiosidade e possibilita reflexões acerca da Dança, especialmente a Dança da/na Amazônia, sem ter a intenção de esgotar todas as manifestações artísticas existentes nesse território, mas trazer o diálogo sobre os seus processos de criação, portanto, convidamos você leitor(a) a adentrar o universo da **Dança da/na Amazônia: práticas de ensino e poéticas de (r)existência**.

Concluimos parabenizando a Faculdade de Dança da UFPA pelos 15 anos da criação do curso de Licenciatura em Dança e pela XV edição do Seminário Internacional de Pesquisa em Dança.

Viva a Universidade Pública.

Viva a Arte.

Viva a Dança.

Profa. Dra. Luiza Monteiro e Souza (UFPA/FADAN)

Profa. Dra. Simeí Santos Andrade (UFPA/FADAN)

ORGANIZADORAS



Parte I

**CORPOS DANÇANTES:
uma rapsódia amazônica**





MATINTA CHEGOU! ENGERAR COMO MOVIMENTO DE CRIAÇÃO EM DANÇA

Ana Rosangela Colares Lavand¹
Secretaria Municipal de Educação de Belém
rosangelacolares1@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo parte da história familiar da autora, em especial da figura de sua avó Ana Pereira dos Anjos, para compreender o processo de criação do corpo dançante que compõe a performance denominada Matinta chegou. Matinta Pereira é uma entidade amplamente conhecida no norte do Brasil e possui contornos de uma bruxa amazônica. Proponho que essa entidade nos contornos que conhecemos hoje, uma velha assustadora, muito semelhante às figuras das bruxas europeias, nasce junto com a chegada dos colonizadores portugueses à Amazônia e que suas características físicas e sociais estão amplamente referenciadas nas perseguições ocorridas durante a inquisição. A noção de engerrar é compreendida como a capacidade transformacional da Matinta, o virar bicho, que é lida como o poder contido no corpo dançante de uma neta desta entidade.

Palavras-chave: Matinta Pereira; bruxa amazônica; engerrar; dança.

¡MATINTA HA LLEGADO! ENGENDRAR COMO MOVIMIENTO DE CRIACIÓN EN DANZA

Resumen: Este artículo parte de la historia familiar de la autora, especialmente de la figura de su abuela Ana Pereira dos Anjos, para comprender el proceso de creación del cuerpo danzante que compone el espectáculo llamado “Matinta ha llegado”. Matinta Pereira es una entidad ampliamente conocida en el norte de Brasil y tiene los contornos de una bruxa amazónica. Propongo que esta entidad en los contornos que conocemos hoy, una anciana aterradora, muy semejante a las figuras de las brujas europeas, nació junto con la llegada de los colonizadores portugueses a la Amazonía y que sus características físicas y sociales están ampliamente referenciadas en las persecuciones que ocurrieron durante la Inquisición. La noción de engerrar se entiende como la capacidad de transformación de Matinta, el volverse animal, lo que se lee como el poder contenido en el cuerpo danzante de una nieta de esta entidad.

Palabras clave: Matinta Pereira; bruxa amazónica; engerrar; danza.

Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização que queria acabar com seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafiando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos. A civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas pessoas coletivas, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo.

(Ailton Krenak)

1 Artista pesquisadora da Dança, licenciada em dança pela Universidade Federal do Pará, mestra e doutora em Artes pelo PPGArtes/UFPa na linha de processos de criação. Professora de artes/Dança na Secretaria Municipal de Educação de Belém, onde compõe atualmente o Núcleo de Arte, Cultura e Educação. Integrante fundadora do Coletivo Umdenôs.



Compartilho aqui a experiência de criação e manifestação de um corpo dançante amazônico, a narrativa não linear, e totalmente imbricada com os afetos que dela decorrem e das quais ela é decorrente, perpassa a dimensão do meu trabalho dentro do Núcleo de Arte, Cultura e Educação (NACE) da Secretaria Municipal de Educação de Belém (SEMEC Belém) e minha constituição familiar, aponto a segunda dimensão baseada em ser neta de uma curandeira, benzedeira, parteira e erveira indígena (provavelmente pertencente aos povos Arapiun-Borari) oriunda do Baixo Tapajós e residente por mais de 35 anos no Bairro do Telégrafo Sem Fio em Belém do Pará, onde neste percurso de vida tornou-se importante referência na comunidade do meu bairro e circunvizinhança, é desta mulher que sou herdeira de uma posição no mundo.

Minha mãe chamava-se Geralda, assim como sua avó se chamou antes dela. Meu nome é Ana em decorrência da vida de minha avó e de sua maior herança, a identidade indígena. Chamar-me Ana é uma convocação para um lugar no mundo, pois nomear é trazer a existência, assim, sou nomeada para assegurar a presença/existência de minha avó mesmo depois que ela partiu deste mundo. Este sistema de herança do nome encontra similaridade com o que é visto, por exemplo no Alto Xingu, onde é comum em muitos povos o neto ser chamado pelo nome do avô.

Se o filho é o substituto ritual do pai, o neto é o substituto nominal do avô, que pode inclusive referir-se a ele como “meu nome” (uititü): “Venha ver meu nome”, disse-me certa vez um amigo cujo neto acabara de nascer. Entre os Kuikuro, os nomes têm uma existência que antecede e sucede àquele que os porta em determinado momento. São signos anexados a diferentes indivíduos através do tempo, funcionando como pontos de ligação entre gerações alternas. (FAUSTO, 2017, p. 18).

Entendendo da importância de localização desta identidade enquanto norteadora de um modo de mover-me e produzir teoria no mundo, e que só me permito “iniciar” a narrativa aqui proposta após tal referência e reverência.

[...] É da natureza do índio reverenciar os ancestrais, os antepassados. E ele faz isso em sinal de gratidão, pois foram eles os artesãos, os modeladores e os moldes do tecido chamado corpo, feito dos fios perfeitos da terra, da água, do fogo e do ar, entrelaçando-os em sete níveis do tom que somos, assentando o organismo, os sentimentos, as sensações e os pensamentos que comportam um ser, que é parte da grande música divina (WERÁ, 2020, p. 19).

Ser neta de Ana é uma experiência que traz em seu bojo memórias de uma casa apedrejada em minha infância por ser a casa de uma mulher que causava medo, esse sentimento era causado porque minha avó era uma mulher que dominava diversos conhecimentos e segredos, ao mesmo tempo que a comunidade lhe devotava gratidão pelas inúmeras pessoas às quais ajudava a recuperar a saúde, essa ajuda vinha envolta em uma aura de mistério e magia, o que a ligava a uma imagem próxima a uma bruxa, muito provavelmente por minha avó não ser reconhecida como uma mulher cristã. Não à toa ouvi por diversas vezes pessoas comentarem ao passar por minha casa de infância... *Aqui mora a Matinta Perera!*

Como mito vivido pelas populações amazônicas, a Matinta Perera suscita muitas questões sobre a realidade nessa região do Brasil, especialmente aquelas que se referem ao gênero, à velhice e à pobreza. Nessa direção, tida como mulher a que se atribui a prática de artes mágicas, a matinta expressa, entre outros aspectos, o estigma que se reproduz sobre quem foge aos valores e aos dogmas do Cristianismo, esse modelo religioso predominante na sociedade brasileira para o qual o conceito de pecado e de perdão desempenham papéis centrais. Porém, como bem analisa Fares (2007), no caso da Matinta Perera o ciclo castigo-arrependimento-perdão não se completa, uma vez que ela segue sua sina ad aeternum. Logo, fugir da condição de matinta é coisa impossível (FERREIRA; NASCIMENTO, 2018, p. 256).

Ser neta de Ana é, portanto, ser neta de uma bruxa amazônica, uma Matinta Perera, aqui vou denominá-la Matinta Pereira devido ao sobrenome de minha avó, Ana Pereira dos Anjos.



A figura de minha avó possuía pouca similaridade com a usual figura feminina aceita como padrão em nossa sociedade à época, mulher corpulenta de voz grossa, que não fazia o menor esforço de mostrar traços de fragilidade, mulher sem marido ou pai, mãe de uma filha sem ser casada a quem criou sozinha, fumante e bebedora de vinho, mulher que não se acovardava frente a um homem, conhecedora dos saberes da floresta, que plantava nossos alimentos, ganhava seu dinheiro lavando roupa para fora e cuidava dos filhos das vizinhas para que estas pudessem trabalhar fora do âmbito doméstico.

Aos fatores econômicos no segundo plano da acusação de bruxaria devemos acrescentar a política institucional cada vez mais misógina que confinava as mulheres a uma posição social de subordinação em relação aos homens e que punia com severidade, como subversão da ordem social, qualquer afirmação de independência de sua parte e qualquer transgressão sexual. A “bruxa” era uma mulher de “má reputação”, que na juventude apresentara comportamento “libertino”, “promíscuo”. Muitas vezes, tinha crianças fora do casamento e sua conduta contradizia o modelo de feminilidade que, por meio do direito, do púlpito e da reorganização familiar, fora imposto à população feminina da Europa durante esse período. Às vezes era curandeira e praticante de várias formas de magia que a tornavam popular na comunidade, mas isso cada vez mais a assinalava como perigo à estrutura de poder local e nacional em sua guerra contra todas as formas de poder popular (FEDERICI, 2019, p. 52-53).

Ao tomar contato com o texto de Silvia Federici, *Mulheres e caça às bruxas*, mais compreensível se torna para mim a leitura social que minha comunidade na Belém dos anos 70/80 fazia de minha avó como bruxa Matinta, ela carregava em si signos e marcas que historicamente foram atrelados a estas mulheres que ameaçavam o processo de privatização das terras comunais e se contrapunham ao domínio do Estado moderno sobre o corpo e a sexualidade feminina.

Imagem 1 – Ana Pereira dos Anjos, minha avó.



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Durante grande parte de minha vida fugi deste fado, ser neta de Matinta. Hoje aceito minha herança e sobre ela me debruço para aprofundar meus conhecimentos sobre mim, minha família e a própria cultura da qual sou constituída e constituinte, pois, no temor que nos ensinaram a devotar à Matinta Pereira encontramos contextualizadas as estratégias de domínio e subjugação que o colonizador branco tão bem executou sobre o feminino no período da inquisição. Anuncio aqui a hipótese de que a aparência que comumente



relacionamos com ela foi sobreposta a ela pelos colonizadores europeus que ao chegarem à Amazônia viram no conhecimento, poder e liderança que determinadas mulheres indígenas representavam, um perigo tão grande quanto aquele relacionado às bruxas que foram queimadas nas fogueiras.

[...] velha, enrugada, vesga, às vezes, desdentada ou com alguns cacos negros espalhados pela boca babosa, verruga peluda no queixo protuberante ou na ponta do enorme nariz adunco, cabelos grisalhos desgrenhados, mãos ossudas e crispadas como garras de um animal, corcunda, silhueta arcada para frente, ora cruzando os ares numa vasoura, ora a andar trôpega se amparando em uma bengala nodosa, a roupa preta e sem forma definida, chapéu pontudo na cabeça, voz estridente e rouca, gargalhada aterrozante, voando, a seu lado, uma coruja ou um morcego; embolando-se em suas pernas, um gato preto. (SOUZA, 1995, p. 14 apud FARES, 1997, p. 137).

É a perfeita imagem da bruxa europeia que habitou os pesadelos de gerações e gerações de crianças, em especial meninas, que em hipótese nenhuma desejariam se parecer com tal figura.

Me pergunto se as mulheres indígenas que originaram as histórias eram realmente assim, se possuíam essa aparência... Suspeito que não.

A hipótese de que a entidade Matinta Pereira tenha ganhado os contornos que conhecemos comumente hoje advém do contato e interferência da cultura do colonizador europeu, e é reforçada ao ler a obra Maraguápéyâra, história do povo Maraguá, na qual os autores narram com convicção que para este povo as histórias referentes a este ser se localizam temporalmente nos primeiros anos da invasão portuguesa.

Contam os antigos que sua origem se deu nos primeiros tempos da colonização portuguesa na Amazônia, anos em que os soldados luso-brasileiros embrenhavam-se na mata à procura de aldeias para aprisionar os índios e leva-los como escravos para as cidades (YAMÁ; YAGUAKÁG; GUYANÊ; GUARÁ, 2014, p. 139).

A Matinta é uma das nuances do que os estudiosos vêm denominando mulheres bruxas da Amazônia, mulheres sábias, guardiãs de vários e importantes conhecimentos do seu próprio corpo, do seu ambiente e das magias da floresta. Mulher que tem o poder de saber, é mulher a ser temida, por isso ela ganhou a aparência próxima das bruxas dos contos de fadas europeus e nos disseram para temer seu convite... Quem quer?

A pergunta repetida a gerações de mulheres cumpre o papel de ensinar a recusa, gradativamente, geração a geração as histórias da Matinta Pereira passadas pelo crivo do colonizador ensinaram meninas, jovens e mulheres da floresta a temer o fado, passamos a desejar sermos princesas bonitas (de preferência brancas, loiras e de olhos claros), bem educadas (longe de nós a imagem da indígena selvagem), obedientes (ao pai, ao marido e à igreja) e indefesa (que precisa de proteção e salvação advindas sempre de uma figura masculina). Por fim, entendemos que ser mulher livre e selvagem é uma maldição, assim, continuamos a educar o temor às novas gerações, em casa, nas escolas e em eventos culturais e artísticos em geral.



Imagem 2 – Ana Rosangela Colares Amador, eu, neta da minha avó.



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Matinta é mulher livre da tutela masculina, ela vira, ela transmuta, é um devir animal, selvagem, um feminino indomável, furioso e não domesticável, um bicho da Amazônia. Ela não se dobra ao domínio porque sabe seu poder e aí é que está o perigo que mora nela.

Outro aspecto que ainda precisa ser plenamente compreendido é como a caça às bruxas mudou nossa relação com os animais. Com a ascensão do capitalismo, desenvolveu-se um novo *éthos* social que prezava a capacidade de disciplinar e direcionar os desejos instintuais do indivíduo para o trabalho. À medida que o autocontrole se tornou sinal de humanidade, houve uma diferenciação mais profunda entre seres humanos e “bestas”, o que implicou uma revolução cultural – consideremos que, antes do advento do capitalismo, presumia-se haver continuidade entre os mundos animal e humano, com os animais tidos como seres responsáveis e até mesmo dotados de capacidade de falar (FEDERICI, 2019, p. 55-56).

A dubiedade que compõe esse ser sobrenatural que transita entre humano e animal sinaliza a indisciplina, o não controle, o prazer e, portanto, o perigo da não produção capitalista. Uma fêmea meio humana e meio animal que é dona da sua paixão e prazer pode desequilibrar todo um sistema de repressão sobre a mulher.

Matinta é essa fêmea sábia e livre, que voa.

Em setembro de 2021 chego ao NACE para trabalhar na construção de uma política para as artes dentro da SEMEC Belém, o grupo era composto por Marta Ferreira (professora e atriz), Keila Monteiro (professora e cantora), Andrea Cozzi (professora e contadora de histórias), Glauce Santos (professora e artista visual), Mateus Moura (professor, artista audiovisual e músico) e eu que sou professora e intérprete criadora de dança. Entre as atividades do NACE estavam incluídas apresentações artísticas em alguns eventos promovidos pela secretaria, assim se reuniam a este grupo outros artistas docentes como Cleber Sandim (professor, músico e dançarino).

Em outubro de 2021 fomos convidados a apresentarmos no evento de comemoração ao dia do professor e, entre as músicas propostas para esse momento, Mateus e Marta



sugeriram a incorporação de uma composição de Mateus e seus irmãos chamada Matinta chegou!

Eu não havia ouvido este trabalho e meu contato com ela se deu em um ensaio em que eu não havia sido convidada para compor, pois a princípio não participaria da apresentação que seria basicamente dentro da linguagem musical. Ao ouvir a música, porém, foi impossível não adentrar ao ensaio, por conta da percussão e da própria letra da composição.

MATINTA CHEGOU

(Mateus Moura/Luana Moura/João Pedro Moura)

Matinta chegou
Matinta Matinta Matinta chegou
Matinta chegou
Matinta Matinta Matinta chegou
Vim do fundo do olho d'água
que murmura na floresta
eu vim da boca da noite
pela estrada que ninguém trilhou
sou a bruxa preta velha
mãe da avó do teu avô
Abre a roda
ronca a onça
rebate o tambor
Matinta chegou
Matinta Matinta Matinta chegou
Vim de dentro com o vento
assobiando num encanto
vim das sombras, vim da luz
vim de todas as falanges
sou a ave, sou a cobra
sou a folha, o diamante
Abre a roda
ronca a onça
rebate o tambor
Matinta chegou
Matinta Matinta Matinta chegou
Já te disse seu caboco
eu sou a filha da floresta
minha mãe é quem decide
o que fica e a que presta
se nós fumo nesse fogo
nesse fogo eu te trago
Abre a roda
ronca a onça
rebate o tambor
Matinta
Eu sou
Matinta
Eu sou
Matinta
Aqui estou



A convocação da música e da construção dramática da apresentação geraram uma espiral de reflexões acerca da minha relação com tal encantada e sobre minha retomada pessoal da identidade indígena. Voltaram a mim as imagens da infância... A casa apedrejada, as vozes sussurrantes quando passavam por nossa casa, os olhares curiosos e assustados e a imagem de minha avó fumando seu cigarro.

Memórias de fascínio e temor.

Matinta Chegou passou a compor um dos principais trabalhos do repertório do NACE e, assim, tive a oportunidade de ir aprofundando performance e autorreconhecimento de uma identidade amazônica soterrada.

Assumo o verbete amazônica em vez de amazônida, mais comumente aceito para tratar da dimensão daquilo que é humano no território floresta, para assumir uma postura espiritual que advém do animismo indígena onde se crê que todos os seres estão em um mesmo patamar de existência, todos os seres são pessoas e a diferença se dispõe a partir de seres visíveis e seres invisíveis, não havendo necessidade de separação linguística na categorização de humanos ou não humanos.

Imagem 3 – Matinta Chegou: Festa dos professores promovida pela SEMEC Belém em outubro de 2021.



Fonte: Professor Antônio Sales – Núcleo de Informática Educativa SEMEC.

Para compor a visualidade da performance renunciei à imagem recorrente que vemos nas composições coreográficas que possuem este tema como mote a qual descrevo a seguir, mulher vestida de preto, roupa em farrapos, cabelo normalmente longo caído sobre o rosto que quando pode ser visto possui maquiagem em preto que dramatiza e enfeia a figura feminina. Opto por um vestido vermelho, traços de grafismo indígena no rosto e adereços em verde, levo comigo também um alguidar com banho de ervas, o banho



cheiroso de limpeza e proteção. Além disso uso um adereço em punho de rede, matéria que desde minha pesquisa de doutorado *Ânima Trama* é o símbolo material que faz a marcação sensível da presença de minha avó Ana comigo em momentos de apresentações artísticas, minha avó era exímia empunhadora de redes e o punho de rede simboliza seu fazer, seu tecer no mundo e eu como resultado deste tecer ânimico, também diz de minha linhagem e como este fio me conecta à minha ancestralidade e lança para o futuro nossa descendência. O macramê de punho de rede são as asas de minha Matinta, que ao virar transmuta, em minha criação virar e girar são compreendidas como sinônimos do mesmo gesto/ação, virar bicho é girar e abrir as asas do figurino.

A fala mais marcante que ressoa em mim até hoje se refere ao apresentador do evento que próximo de anunciar nossa participação me afirmou, “Tá errado, Matinta não pode ser bonita!”.

Se por si esta afirmativa já possui uma carga de desejo de me corrigir em minha concepção artística, isso fica ainda mais forte quando me dou conta que não conhecia o apresentador, que ele desconhecia minha trajetória artística de décadas e que provavelmente, se eu fosse um artista homem hétero cis, ele provavelmente nunca ousaria fazer uma tentativa de correção. Toda a situação me apresenta ainda mais forte o papel que a imagem elaborada pelo processo machista colonial reserva a esta encantada, a de um castigo às mulheres que ousam sair do lugar reservado a elas.

Matinta é mulher que vira bicho e essa característica transformacional possui dentro do vocabulário regional uma forma específica de ser denominada.

A vizinha de Diana me explicou que “virar bicho” ou se “engerar em bicho” é a capacidade transformacional possuída por algumas pessoas. Algumas vezes, a carregam de nascença, o que é chamado de “fado”, uma espécie de sina a que a pessoa está destinada ao longo da vida, muitas vezes, repassado como uma herança de geração para geração. As pessoas que não carregam essa capacidade de nascença a adquiriram por vontade própria pelo estudo do Livro de São Cipriano. Nele, a primeira metade contém orações para o bem, e a outra, orações para o mal, “ali (no livro), diz-que, ensina tudo que não presta”. O estudo seria direcionado à formação de feitiçeiros e feitiçeras, que teriam a transformação como principal poder. A transformação e os outros ensinamentos da segunda parte do livro envolveriam o uso de artigos como morcegos, patas de galinha e banhas extraídas de diversas espécies. De acordo com as interlocutoras da pesquisa, as pessoas capazes dessa transformação podem “virar” qualquer animal, desde os domésticos até os selvagens. (PEIXOTO, 2019, p. 10).



Engerar é a capacidade de trans-formar-ser.

Mutabilidade não só física, como também de todo aparato sensorial e de compreensão do mundo. Muitas vezes lida como uma capacidade advinda de uma maldição, um fado. Aqui não desejo percorrer tal julgamento e me interessa muito mais atentar-me à própria capacidade em si de transformação, de formar-se, desformar-se. Qual característica não seria mais justa e próxima das características de um corpo que dança?

Dançar é estar em estado de mutabilidade constante, o corpo é alterado em suscetíveis formas de estar no mundo, transformação, transição de formas e deformações.

Na performance de Matinta Chegou aglutino o conceito de engerar a partir do giro como elemento principal, assim, engerar simbolizado no, em girar, possibilita meu corpo escrever cenicamente um texto simbólico sobre ser neta de Ana e ter herdado seu fado e como tal acontecimento compõe um aparato simbólico de tal forma íntimo que pode ser lido como biológico.

Uma lógica da vida, vida sistema, sistema composicional de um modo de trans-formar-ser no mundo, um modo dança onde gradativamente pequenos movimentos alteram o todo em um tempo imperceptível se olharmos a unidade, mas que a partir do todo o rastro que fica é o do corpo em mutação constante.

O movimento do corpo na dança é abordado nesse trabalho como transformação. Essa é uma palavra-chave. Para tal, considera-se que os movimentos, as transformações, eventos que ocorrem no espaço/tempo se dão num espaço pontual, homogêneo, iso-

trópico, onde potencialmente todos eles podem iniciar um deslocamento. Ou ainda, na perspectiva de não haver nem início nem final do movimento dançado, esses pontos inserem-se em qualquer uma das suas infinitas linhas. No espaço assim concebido, também os corpos são constituídos por pontos, suas partes ao se moverem desenhavam formas no espaço e também tomados como unidades pontuais, riscam no plano do palco linhas estruturantes da composição coreográfica. Destaca-se aqui um olhar, um modo particular de observar os movimentos na dança (BRASIL, 2011, p. 02).

Assumo a mutabilidade, ou seja, a capacidade transformacional de um corpo amazônico como elemento propositivo nesta obra, sobrepondo duas bases epistemológicas; a dança enquanto dimensão de sucessivas alterações corporais no tempo e espaço e a noção de engerar-se em..., capacidade de algumas mulheres da floresta de alterar sua compleição física, biológica e subjetiva, ambas atuando aqui a partir da simbologia do virar-se em, do girar, o giro enquanto dimensão de transição, de transformação e instabilidade.

Imagem 4 – O giro das Anas.



Fonte: Professor Antônio Sales – Núcleo de Informática Educativa SEMEC.

Engerar é girar, girar é dar voltas sobre o eixo, em minha obra, eixo é linhagem, é ancestralidade para além do humano e do visível. Quando giro na Matinta, giro como um azeite, meu fado é a liberdade de saber de meu corpo, das ervas e da minha mãe floresta. Esse girar me proporciona uma retomada da concepção mágica de corpo.

Por outro lado, como modo de produção que postula a “indústria” como principal fonte de acumulação, o capitalismo não podia se consolidar sem forjar um novo indivíduo e uma nova disciplina social que impulsionasse a capacidade produtiva do trabalho. Isso



envolveu uma batalha histórica contra qualquer coisa que impusesse limite à plena exploração da mão de obra braçal, a começar pela rede de relações que ligava os indivíduos ao mundo natural, a outras pessoas e ao próprio corpo. O elemento-chave desse processo foi a destruição da concepção mágica de corpo vigente na Idade Média. Essa concepção atribuía ao corpo poderes que a classe capitalista não consegue explicar, que eram incompatíveis com a transformação dos trabalhadores e das trabalhadoras em máquinas de trabalho e que podiam até intensificar a resistência das pessoas a esse processo. Eram poderes xamânicos que as sociedades agrícolas pré-capitalistas atribuía a todos, ou, a indivíduos específicos, e que, na Europa, sobreviveram apesar de séculos de cristianização – muitas vezes, inclusive, sendo assimilados aos rituais e às crenças do cristianismo (FEDERICI, 2019, p. 64-65).

Ainda hoje em diversos territórios da Amazônia é possível se deparar com uma concepção comunitária de corpo que não desconsidera a magia inerente ao ser. Criada dentro de uma cultura familiar indígena, mas artisticamente tendo passado por processos disciplinares via técnicas e metodologias de ensino na dança que possuíam em seu bojo um ascetismo e afastamento de qualquer dimensão que não priorizasse a mecanicidade e uma ética/estética eurocentrada, foi em meu processo de retomada da identidade indígena que me aproximei do que aprendi e vivi em minha casa de infância e adolescência.

Minha retomada é uma posição política e espiritual frente às violências históricas que os povos indígenas e em especial as mulheres indígenas vêm sofrendo em 522 anos de colonização. Honrar minha avó Matinta é um ato de resistência, é assumir minha herança como artista mulher indígena.

É compreender o corpo como território de retomada.

Há que se entender que retomada de um território, significa dizer que é quando um povo, uma etnia busca reconquistar, reaver aquilo que lhe é de direito. Um território que outrora foi de seus antepassados, este território foi invadido, colonizado e esse povo sofreu com a expropriação da sua terra, da sua cultura ao longo do tempo. Com essa invasão, no caso pelos Fog (não indígenas) ao território, território onde os ancestrais enterraram os seus umbigos e onde os espíritos desses antepassados se conectam chamando os seus parentes de volta para ocupar esse lugar novamente (AMANTINO, 2020, p. 11).

Meu corpo é o último limite do território que minha ancestralidade lutou para manter, frente aos apagamentos, às perseguições, estupros e roubos. Foi no corpo que o patriarcado branco colonial aplicou as mais severas punições, disciplinas e flagelos para que as mulheres não ousassem resistir, pois é no meu corpo que eu retomo o meu desejo, a minha liberdade e o meu poder.

Sou a neta da Matinta que eles não conseguiram queimar!

Continuarei uma dança que é mutação e revolta, girarei e virarei o bicho que eu quiser ser... porca, cachorra, égua, águia... E quem dirá que bicho será esse? Minha dança de mulher da floresta.



REFERÊNCIAS

AMANTINO, Gelsimar. **Histórico da retomada da terra indígena Sêgu (Novo Xingu)**. Artigo de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica) – Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

BRASIL, I. Transformações das linhas do movimento na dança. *In*: GRAPHICA 2011, Rio de Janeiro/RJ. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p. 1-12.

FAUSTO, Carlos. Chefe jaguar, chefe árvore: afinidade, ancestralidade e memória no alto Xingu. **Mana** [online], 2017, v. 23, n. 3, p. 653-676. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1678-49442017v23n3p653>. Acesso em: 03 mar. 2022.

FEDERICI, Sílvia. **Mulheres e caça às bruxas**: da idade média aos dias atuais. São Paulo: Boitempo, 2019.

FERREIRA, Rubens da Silva; NASCIMENTO, Cleide Furtado do. O mito da Matinta Perera e suas formas variantes em Curuçambaba, Bujaru (Pará, Brasil). **Boitatá**, Londrina, n. 25, 2018.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos**: História indígena do Brasil contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 2020.

PEIXOTO, Lanna. A mulher e seu quintal, caminhadas por um universo mágico-místico-transformacional. **Campos** - Revista de Antropologia, v. 20, n. 1, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/70019>. Acesso em: 10 set. 2022.

YAMÃ, Yaguarê; YAGUAKÃG, Elias; GUYANÊ, Uziel; GUARÁ, Roni Wariry. **Maraguápéyára**: História do povo Maraguá. Manaus: Valer, 2014.





POÉTICAS MALANDRAS: MODOS DE (RE)EXISTÊNCIAS DO POVO QUE DANÇA NAS RUAS

Ariane Pimentel Gonçalves¹

SEDUC-PA

arianepimentel@hotmail.com

Resumo: Este artigo-encruzilhada levanta, como pólvora do chão, questões latentes e urgentes em torno da expansão e debate dos modos de (re)existências dos artistas que dançam nas ruas da cidade, aqui denominados de “povo da rua”. Trazendo para o “centro” o conhecimento marginalizado das tradições, práticas, religiosidades, mitos e ancestralidade afro-diaspórica na constituição de poéticas de guerrilhas contra o sistema colonial de aprisionamentos de corpos livres e “desencaixados”. A energia vital de Exu nos alimenta coletivamente como epistemologia transgressora dos emolduramentos incutidos nas poéticas dançantes, trazendo consigo uma “linha” de artistas que dança pelas beiradas para deglutir o centro, dissipando a filosofia dos corpos malandros que resiste com a esquiva, ginga, drible e que sobrevive a duros golpes de navalhas. Apontamos aqui o (re)encantamento ancestral e a encruzilhada como motrizes para pensar esta poética das esquinas, apresentando como principais referências teóricas o corpo afro-diaspórico, os mitos, as filosofias das esquinas, enredos de escolas de samba, dentre outras teorias marginalizadas e malandras que não cabem em conceitos. Convidei os pesquisadores Rufino e Simas para traçar diálogos horizontalizados e desfilar nesta avenida-encruzilhada comigo.

Palavras-chave: dança; rua; ancestralidade; decolonialismo; malandragem.



27

POÉTICAS MALANDRAS: MODOS DE (RE)EXISTENCIAS DE LA GENTE QUE BAILA EN LAS CALLES

Resumen: Este artículo encrucijada levanta, como pólvora del suelo, cuestiones latentes y urgentes acerca de la expansión y debate de los modos de (re)existencias de los artistas que bailan en las calles de la ciudad, denominados aquí de “gente de la calle”. Trayendo para el “centro” el conocimiento marginalizado de las tradiciones, prácticas, religiosidades, mitos y ancestralidad afro diaspórica en la constitución de poéticas de guerrillas contra el sistema colonial de aprisionamientos de cuerpos libres y “desubicados”. La energía vital de Exu nos alimenta colectivamente como epistemología transgresora de los encuadramientos inculcados en las poéticas danzantes, trayendo con sí mismo una “línea” de artistas que danza por las orillas para deglutir el centro, disipando la filosofía de los cuerpos malandros que resiste con la esquiva, ginga, drible y que sobrevive a duros golpes de navajas. Apuntamos aquí el (re)encantamiento ancestral y la encrucijada como motrices para pensar esta poética de las esquinas, presentando como principales referencias teóricas el cuerpo afro diaspórico, los mitos, las filosofías de las esquinas, enredos de escuelas de samba, entre otras teorías marginalizadas y malandras que no caben en conceptos. Invité a los investigadores Rufino y Simas para trazar diálogos horizontalizados y desfilar en esta avenida encrucijada conmigo.

Palabras clave: baile; calle; ancestralidad; descolonización; ‘malandragem’.

¹ Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFGA). Mestre em Artes (PPGArtes/UFGA/2014). Graduada em Licenciatura em Dança (UFGA/2012). Professora de Arte da rede estadual de ensino, artista-pesquisadora do carnaval paraense.

***Eu sou do carteadado e da quebrada
Sou do fogo e gargalhada, é Mojubá?***

Início este artigo-encruzilhada com um pequeno trecho do samba-enredo da escola de samba campeã do carnaval de 2022 do Rio de Janeiro. Quem não passou a amar Exu depois de atravessar a Marquês de Sapucaí com a Grande Rio? Entretanto, Exu já desfilou nas avenidas do carnaval brasileiro diversas vezes, mas sempre como coadjuvante (SIMAS, 2020), concedendo sua força vital para que as escolas realizassem uma boa travessia. Toda escola que traz a força vital de Exu desfila bem, mas não ganha! “Ficam no ‘quase deu’ em virtude de um carro que quebra, um buraco que se abre, a iluminação que apaga. E imagino que Bará gargalha enquanto o couro come” (SIMAS, 2020, p. 69).

Exu gostou de ser o protagonista na Grande Rio, o “*ebó³ foi bem feito*”, expressão comumente usada pelo povo de santo para dizer que as oferendas e todos rituais endereçados a Exu foram bem aceitos por ele. A escola atravessou a avenida carnavalesca exuisada, com toda potência, dinamismo, transformação do deus africano mais incompreendido e demonizado do panteão afro-brasileiro. Com o campeonato inédito da escola no grupo especial, passou a ocupar os espaços “privilegiados” da mídia. Exu estava na internet, nos programas. Um famoso jornal televisivo fez uma ampla reportagem do campeonato e, especialmente, sobre Exu, chamou-me a atenção o apontamento do crescimento de mais 400% na internet das buscas sobre Exu após a escola ganhar o título.

Fiquei pensando que muitos fatores devem ter contribuído para essa busca massiva, contudo minha latente inquietação é acerca da falta de conhecimento do povo brasileiro sobre os orixás, entidades, caboclos das religiões afro-brasileiras. Aliado ao estigma que as práticas de matrizes africanas sofrem, a falta de conhecimento, preconceito, o medo, escancaram o sucesso do cristianismo manipulado pelas igrejas e o assombro da colonização dos nossos territórios, corpos, saberes, culturas, tradições, dentre muitos outros.

A corporeidade de Exu foge a qualquer padrão, ele é bode, é gente, é tudo. Sua aparência não reflete a imagem do colonizador que sempre nos olhou com estranhamento e pelas suas lentes, talvez, muito talvez, a imagem e semelhança tenham corroborado, também, para a sua demonização. Afinal, o Orixá que carrega um tridente consigo, o que mais pode ser? Como podemos observar no apontamento de Martins (2008):

[...] por causa de alguns detalhes, como as cores da roupa e certos objetos que usa, e por causa do comportamento alegre e até meio anarquizado de Exu, os europeus pensaram que ele se parecia com o diabo cristão... e então decidiram que ele “é” o diabo! Por causa dessa confusão, a situação de Exu ficou pior que a de todos os outros personagens mitológicos africanos (MARTINS, 2008, p. 15).

O conhecimento que nos foi PREGADO pelos sistemas de poder, dentre eles escolas e universidades, deu às costas ao saber dos povos afro-indígenas, somos ensinados a mitologia grega e nos sucumbem a nossa própria ancestralidade habitada nos mitos, nas narrativas orais dos nossos avós, na cura do corpo pela pajelança dos juremeiros, no banho de chuva no quintal, nas ervas, nos corpos que dançam nas ruas... As violências destes sistemas são muitas, e as feridas permanecem sangrando. O Brasil não conhece seus deuses e mitos. Sabemos do outro, mas não sabemos dos nossos!

2 Trecho do samba-enredo 2022 – “Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu” do G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio (RJ) de 2022. Composição: Gustavo Clarão / Arlindinho Cruz / Jr Fragga / Claudio Mattos / Thiago Meiners / Igor Leal.

3 Sacrifício, oferenda, despacho (PRANDI, 2001, p. 565). “Ebó é um dos mais importantes conceitos assentes no complexo filosófico iorubá. A compreensão de ebó enquanto sacrifício perpassa diretamente as dimensões do movimento, da transformação, do inacabamento e das dinâmicas de compartilhamento, transmissão e multiplicação das forças vitais. Não coincidentemente, é Exu o mantenedor e dinamizador do axé de Olorun, como é também ele o responsável pela comunicação simbólica e ritual entre todas as forças existentes. Essa comunicação entre os diferentes seres e suas perspectivas tempo-espacialidades é possível a partir das operações advindas dos ebós/sacrifícios. Assim, o ebó opera também como um princípio tecnológico, uma vez que é a partir dele que se estabelecem as comunicações, trocas e invenções de possibilidades” (RUFINO, 2019, p. 87).



Eduardo Oliveira (2021), em sua obra *A ancestralidade na encruzilhada: dinâmica de uma tradição inventada*, nos fala da importância do mito no processo de construção e reconstrução diaspórica deste país, especialmente ao que tange à tradição africana. Segundo o autor, o mito e o corpo são forças que a violência colonial não esfacelou totalmente, “[...] o corpo negro-africano foi reinventado no Brasil; a memória encontrou nos mitos a forma de manter-se e recriar-se” (OLIVEIRA, 2021, p. 23).

A Grande Rio *abriu os caminhos* trazendo Exu na comissão de frente⁴, pudemos observar que a dramaturgia cênica deste quesito lançou mão de alguns mitos do orixá “renegado”. Entramos em transe com as cabaças em movimento pendular, um transe espetacular, Exu (um ator) comia seu padê e devolvia ao mundo em transformação, escalava o “mundo” representado por uma esfera caótica de emaranhados da cor do dendê. Ao escalar e chegar ao centro, no alto, com o mundo debaixo de seus pés, esbanjava seus atributos, seu dinamismo, movimento, força, poder, firmando sua força vital. Lá estava Exu, “[...] o poema que enigmatiza a vida” (RUFINO, 2019, p. 33), no centro e dono do mundo, dono de todos, o dono de uma Sapucaí inteira.

Assisti uma entrevista⁵ dos carnavalescos⁶ da escola onde falaram da criação artística deste enredo, cujo um dos objetivos motrizes fora a desconstrução do estereótipo maléfico justaposto ao *menino que nasceu antes da própria mãe; aquele que matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje*. Criado da lama pelo senhor supremo, Olorum⁷, Exu é masculino (água) e feminino (terra), “[...] portador mítico do sêmen e útero ancestral” (SODRÉ, 2017, p. 177). Somos oriundos do corpo ancestral do orixá picotado e jogado ao infinito por seu criador, recebendo o dom de dotar de movimento as existências, a dança, por sua vez, é Exu! A Grande Rio, ao desfilá-lo no Maior Espetáculo da Terra⁸, cumpriu o que prometeu e fez muito mais: alimentou o país de (re)conhecimento.

Exu é o princípio da diferença dos modos de existências, ao me conectar com ele me (re)conheci e firmei meu ponto no tempo-espço da minha dança. Para uma artista-pesquisadora de “quadril encaixado” foi doloroso lidar com os desmoronamentos das peles-paredes levantadas pela colonização dos espaços de poder e conhecimentos que me inseria artisticamente. Foi um processo de dor, no limiar da morte, e de encantamento.

Ao passo que me permiti caminhar ao risco da minha rua-corpo, fui conhecendo desordem, outras habitações, malandros transgressores em suas esquinas, gosto de cachaca, cheiro de cigarro, ao passo que me perdia nos meus próprios becos desmoronavam grandes construções aos arredores, construções bem estruturadas, enraizadas no concreto. Meu EU-EXU, com seu tridente em uma mão e seu Ogô⁹ em outra, rasgava alguns paradigmas em mim amalgamados, fruto do tecido que cobria meus pés por vários anos, enlaçando-me com delicadeza acetinada de uma dança colonizadora que suscitava uma extrema cobrança ao acerto e encaixe nos padrões aos quais nunca pertenci.

No início da adolescência comecei a desconfiar do distanciamento ancestral que vivia... No ano de 1998 a escola de samba carioca Beija-Flor de Nilópolis desfilou o enredo “Pará, o mundo místico dos Caruanas, nas águas do Patu-Anu”, inspirado na obra “O Mundo Místico dos Caruanas da Ilha do Marajó” da poderosa pajé marajoara Zeneida Lima¹⁰,

4 Primeiro quesito da escola de samba a adentrar na avenida. Sua principal função é saudar e apresentar a escola ao público e aos jurados.

5 Para a Rádio Arquibancada publicada na plataforma YouTube no dia 01/04/2022.

6 Leonardo Bora e Gabriel Haddad.

7 Ser supremo que criou a terra, a humanidade e os orixás. “Literalmente, Dono do Céu, nome pelo qual é denominado preferencialmente no Brasil o Deus Supremo” (PRANDI, 2001, p. 569).

8 O desfile das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro “[...] foi apontado em 2002, dentre as maiores festas populares de todo planeta, como O Maior Espetáculo da Terra” (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 18).

9 Instrumento de Exu, pênis. Símbolo de vitalidade, dinamismo e movimento.

10 Pajé, ecologista, escritora e compositora. Conhecer mais sobre Zeneida Lima na sua biografia “O Mundo Místico dos Caruanas da Ilha do Marajó”.



nesta época, dançava como porta-bandeira do Rancho Não Posso me Amofiná¹¹. Desde algum tempo o desfile de Belém do Pará fora antecipado para não coincidir com o das escolas de samba do Rio de Janeiro, como continua até hoje, esse buraco é mais embaixo, polêmico, político e não terei “pernas” para adensar aqui. A questão é que ficávamos disponíveis para viajar e fazer shows no interior do estado nos dias oficialmente decretados à folia, antes do “adeus à carne”.

Uma parte dos integrantes da escola foram convidados a se apresentar em São Domingos do Capim¹², interior do Pará, foi neste lugar de encontro de águas revoltas que “pororocou”¹³ o meu primeiro encantamento. Toda a comunidade carnavalesca estava polvorosa à espera do desfile da Beija-Flor, afinal de contas não era tão comum a Amazônia, pajelança e encantados passarem na televisão para todo Brasil! De alguma forma nos sentíamos orgulhosos e representados enquanto povo e artistas amazônidas naquele desfile da *Deusa da Passarela*¹⁴. A pajé Zeneida levou consigo, ao som do seu maracá, um povo que mora, vive e encanta nas bandas do Norte.

Já era madrugada e tínhamos que retornar para a cidade e a Beija-Flor ainda nem pisara na passarela. Para chegar e sair de São Domingos é preciso atravessar o rio, sair de uma beira à outra, uma travessia rápida e encantada pelas águas barrentas. Estávamos em uma canoa bem lentamente atravessando, tudo era um breu, os sons dos bichos, da água batendo na canoa nos preenchia e nos levava a adentrar no mundo dos encantados, um som mítico e ritualístico. Bem ao meio da travessia, ao longe escutei a voz marcante do Neguinho da Beija-Flor¹⁵ cantando a passagem do samba “*Beija-flor e o mundo místico dos caruanas, nas águas do Patu-anu mostra a força do teu samba*”, a Beija-Flor adentrava a Sapucaí e eu adentrava no meu (re)encantamento e ancestralidade.

Neste momento senti a presença tão forte da minha avó, aquele ano era meu primeiro carnaval sem sua presença física. Dona Bené (Benedita) tinha tudo de bendito. Benzedeira, curava com ervas, filha de cabocla Mariana, baiana do Rancho, escola em que dedicou grande parte da sua vida. Minha ancestral! Aos doze anos de idade questionei pela primeira vez o meu lugar e atuação na dança, onde recebia todos os elogios por ser uma bailarina clássica e pouco reconhecimento enquanto porta-bandeira, artista de escola de samba.

Sócio-geograficamente ser periférico(a), pertencer à margem, é razão de constante luta pessoal para escape do nosso lugar, desejo familiar incutido culturalmente, colocando-nos no lugar de “vencedor(a) na vida”. Mais uma faceta colonial encrustada em nossa existência. A questão não é sair, é substanciar nossos pertencimentos, alimentando-nos de tudo para transformar, como faz *Enu Gbajiró*¹⁶, a grande Boca Coletiva.

Lembremos que as demandas de hoje são urgentes e insurgentes, especialmente o rompimento com paradigmas que nos reprimem na empreitada da luta decolonial. Por esta razão, o (re)encontro ancestral e (re)encantamento afloram nossas forças de guerrilha que nos levam a combater os visíveis e invisíveis acorrentamentos controladores dos nossos corpos, das nossas danças. “Muitos mortos, lembremos disso, dançam. Muitos vivos parecem ter perdido a capacidade de dançar” (SIMAS, 2022, p. 23).

11 “Primeira escola de samba fundada em Belém do Pará e a quarta mais antiga do Brasil. Raimundo Manito trouxe do Rio de Janeiro o modelo de carnaval de escola de samba, semeando em Belém, no bairro do Jurunas, “[...] uma outra visão do carnaval de rua, onde os cordões carnavalescos saíram dos salões para brincar nas esquinas, nas praças, nas avenidas da cidade [...]” (MANITO, 2000, p. 15 apud GONÇALVES, 2012, p. 64). Declarada patrimônio cultural do Pará no dia 18 de abril de 2017. Fonte: <http://rancho-pa.com/pa/escola-de-samba-rancho-nao-posso-me-amofina-e-declarada-patrimonio-cultural-do-para/>.

12 Localiza-se no nordeste do estado do Pará. Também conhecida como a capital da *Pororoca*, fenômeno natural de encontro das águas do mar com o rio, fenômeno de extensas e fortes ondas. Do Tupi poro’roka, significa grande estrondo.

13 Pororoca: Do Tupi poro’roka, significa grande “estrondo”.

14 Como a Beija-Flor é referenciada no meio do carnaval.

15 Cantor, compositor, intérprete oficial da Beija-Flor. Artista premiado e reconhecido no samba.

16 Uma das qualidades de Exu, a de Boca Coletiva.



Enquanto epistemologia ancestral, Exu é a força na luta para rasgar frestas no mundo dual, rompendo os paradigmas com sabedoria, perspicácia, assim como as usou para se tornar o *Igbá Ketá: Senhor da Terceira Cabaça*. Como podemos ver no seguinte trecho do mito que narra essa façanha:

Ifá diz ainda que em certa feita Exu foi desafiado a escolher, entre duas cabaças, qual delas levaria em uma viagem ao mercado de Ifé. Uma continha o bem, a outra continha o mal, uma era remédio, a outra era veneno. Uma era corpo, a outra era espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era a palavra, a outra era o que nunca será dito. Exu pediu imediatamente uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou o pó das duas primeiras na terceira. Balançou bem. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença, o dito pode dizer e não dito pode fazer discursos vigorosos.

Exu virou o Igbá Ketá: Senhor da Terceira Cabaça. É com ela que ele caminha pelo mercado, com o passo gingado, o filá, o cachimbo e o flautim. Vez ou outra, retira um pouco do pó da cabaça e sopra entre as mulheres e os homens. Ele sempre nos desafia, assim, a serpentear como a cobra coral de três cores que lhe pertence, as entranhas do mundo (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 114).

L'onan¹⁷ nos mostra que os caminhos estão para além das escolhas entre este ou aquele emoldurado no dualismo cartesiano, eles são vários, infinitos e inacabados. Exu, ao carregar consigo o tridente¹⁸, ferramenta perfeita e símbolo de poder, constituída da inter-relação dos quatro elementos da natureza, nos possibilita uma terceira escolha.

Segundo Sodré (2017, p. 178), “é o número três, portanto, que abre a possibilidade do infinito diverso”, visto que a terceira ponta do tridente é afiada, rasga, faz sangrar. O três e toda sua simbologia sagrada nas práticas afrocentradas nos ajuda a desconstruir os padrões impostos e cristalizados, leva-nos à África, nos aproximam de suas filosofias, corpos, modos de atuação, sagrado, existências, ancestralidades. A terceira ponta nos permite ser o que somos e o que ainda vamos ser! Ser unidade, coletividade, diversidade, atravessamentos!



17 Exú possui dezesseis atributos, Exu L' Onan, o senhor dos caminhos, é um deles.

18 Suas três pontas voltadas para cima representam evolução espiritual e a haste conectada a terra representa a vida mundana das entidades Exus e Pombogiras.

Imagem 1 – O tridente de Exu instaura o terceiro caminho.



Apresentação artística no lançamento do livro “*Etnocenologia Amazônica: corpo-encostado*”, na Praça da República, Belém-PA, no dia 15 de setembro de 2022. Artista-pesquisadora Arianne Pimentel.

Foto: Marivaldo Pascoal.



Exu é o “dono da porteira do mundo é ele a força vital a ser invocada para a tarefa miúda de riscar os pontos da descolonização” (RUFINO, 2019, p. 5). Logo, ao riscar seu tridente no chão (como mostra a imagem), evoco essa força de guerrilha, conecto com o meu ancestral e lanço-me ao jogo imprevisível da vida, sou atravessada, um ser em (des) construção que se permite errar para transgredir, reescrever o que um dia já foi fincado como verdade no seio do academicismo, aliás, é justo que eu vos fale que não tenho interesse algum em firmar constatações e me respaldar com conceitos, interessa-me muito mais as noções, os (re)encontros, as filosofias dos botecos, o conhecimento das ruas, o bate-papo com os meus. Tudo aqui é arte, é criação. Não tenho interesse em ser verdade, sou artista.... Lhe dou o direito de acreditar ou duvidar também.

Em *A ciência encantada das macumbas*, os autores Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), pesquisadores com quem venho traçando importantes diálogos horizontalizados na minha pesquisa de doutoramento e que me acompanham nesse artigo-encruzilhada, desestigmatizam e cortam na raiz várias demandas coloniais regadas a minimizações, extermínios e intolerâncias com o conhecimento afro-diaspórico. Quem nunca ouviu alguém chamar pejorativamente o *povo do santo* de macumbeiro? Ao longo de todo esse tempo a macumba ainda é atrelada a malefícios diversos, assim como Exu.

Os autores trazem para o centro do debate o conhecimento marginalizado, a macumba, por exemplo, é todo um complexo de saber, “a expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba*: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). *Kumba* também designa os encantadores das palavras, poetas” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 6). O que é o dançarino senão um feiticeiro que encanta e poetiza com o corpo?

Para Leda Martins (2020), o corpo é encruzilhada de saberes. Nós, dançarinos, encantados e encantadores, somos pessoas atravessadas, cortadas, intercortadas, conectamos, aproximamos, encostamos, criamos diversas encruzilhadas ao longo da nossa existência nesse *espaço-tempo* (SODRÉ, 2017), e isso leva-me a considerar que somos encruzilhadas

moventes e a dança manifesta os saberes desse corpo-encruzo que tem no atravessamento seu alimento. Reginaldo Prandi (2001), em sua obra *Mitologia dos Orixás*, nos apresenta o mito que revela como Exu se tornou o dono das encruzilhadas, abro uma fresta aqui para contá-lo sinteticamente:

Exu não tinha nada e vivia vagabundeando pelo mundo, então começou a frequentar a casa de Oxalá todos os dias. Ali era um lugar que muitos passavam, mas pouco ficavam, já Exu permaneceu lá por dezesseis anos vendo como Oxalá criava os seres humanos. Sempre observando a modelagem, muito atento, aprendeu tudo. Como Oxalá vivia muito atarefado pediu a Exu que recebesse na encruzilhada as oferendas trazidas, Exu passou a fazer muito bem seu trabalho e Oxalá lhe recompensou ordenando que a partir daquele momento quem viesse a sua casa teria que trazer alguma coisa a Exu também. Exu passou a morar ali, ficou poderoso. A partir de então ninguém mais pode passar na encruzilhada sem dar algo a Exu, o dono das encruzilhadas!

A encruzilhada é firmada na cosmogonia, nos modos, tradições, ações, celebrações, rituais, cortejos, danças do povo negro, se finca na ancestralidade, constituída por caminhos do mundo visível e invisível, como ressalta Martins:

[...] a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro [...] (MARTINS, 2020, p. 10).

Compreendo a encruzilhada enquanto conhecimento ancestral, decolonial, movente e ao mergulhar em mim, em busca dos atravessamentos desligados ao longo da minha trajetória de vida, encontro a rua como meu lugar de pertencimento, atuação e poética artístico-política. O espaço que cabe a minha dança e muitas outras.

Hoje entendo que por muitos anos estive despartada da minha localização geo-artístico-política, desencorpada, em um processo de negação da minha dança. Sempre fui da margem e por muitas vezes marginalizada. Ser da margem e se localizar artisticamente no “centro”, em uma dança que me colonizava em vários sentidos, desencadeando vários apagamentos, inclusive da minha relação com as ruas e as festas do meu bairro, o Jurunas¹⁹. Essa localização e marginalização, ao mesmo tempo, sempre exerceram uma dualidade conflitante, pois considerava-me líquida ao percorrer espaços e “preenchê-los”, entretanto, essa liquidez corporal nunca passou de uma malandragem de quem sempre pertenceu à beira.

Fui uma criança encantada, cresci e aprendi com a rua. Aprendi com a dinâmica dos bombons de São Cosme e Damião jogados para o “pisão” no chão de piçarra do Jurunas. A molecagem sabia o jeito certo de achar os bombons encobertos, o tempo certo de correr, pegar e sair de dentro da poeira de alegria e doçura. O aprendizado não terminava com as sacolas recheadas, após um dia de andanças chegava o momento das trocas, negociações, divisões com quem não tinha quase nada. Os modos coletivizados nascem nesses espaços, nas tradições da rua. Muito aprendi com as andanças noturnas da quadrilha em que dançava, povoada de Exus-mirins²⁰. O acordo com os donos dos terreiros era dançar em troca de um copo de mingau de milho, mas a verdade mesmo é que queríamos deixar o corpo celebrar a noite, a festa, brincar e nos alimentar disso, do que Exu nos dá de comer quando vivemos a rua!

Se desencantar é um processo de adultização, abandono da “sua rua” e acasulamento, mas há o povo que mesmo crescido nunca a largou, os chamados “povo da rua”: malandros, pombogiras, prostitutas, boêmios, jogadores, vendedores, trapaceiros, brincantes, quadrilheiros, capoeiristas, povo do samba, do carnaval, povo do santo, artistas, são muitos que não cabem aqui. Não podemos cair nas armadilhas do objetivo colonial de

19 Um dos bairros mais antigos de Belém do Pará, periférico, ribeirinho, que se desenvolveu à beira do Rio Guamá (RODRIGUES, 2008).

20 Espíritos infantis pertencentes à linha de Exu.



controle dos corpos livres, revoltos, encantados, exuísados, politizados. Cada vez mais devemos buscar o encarne da natureza livre da pombogira²¹ de girar, beber, fumar e gargarhar contra os sistemas de controle. Uma malandra que poetiza modos de existências mundanas, rueiras.

Observo na cidade o crescimento do movimento artístico de retorno às ruas disparado pelos mais variados fatores e objetivos. Podemos ver que encontros, reuniões, ensaios, processos criativos, experimentações, improvisações, espetáculos, se dilatam nesses espaços de atravessamentos, seja pela falta de recursos e investimentos na arte, seja pelo reencantamento, seja pelo empoderamento ancestral ou qualquer outro motivo.

As misses das quadrilhas juninas da cidade voltam a ensaiar no chão de asfalto nas madrugadas de (re)existências que precedem o mês de junho. Espaço aberto de expansão, longe dos espelho e linóleos, porque essa poética precisa ser feita no seu lugar ancestral regulada por um tempo singular que a interrompe para um bêbedo passar tropeçando, para um carro que vem na contramão, para a chuva, para a bola dos moleques que jogam “travinha” ao lado.

Há uma prática que vem se instaurando na poética do casal de mestre-sala e porta-bandeira que consiste no ensaio longe dos olhos da comunidade e debaixo dos olhos coloniais dos coreógrafos. Nesse espaço, reservado, efetuam toda a preparação física, técnica, montam a coreografia e a apresentação para os jurados, contudo, quando o carnaval se aproxima, e o “couro começa a comer”, passam a ensaiar com mais frequência junto à comunidade.

Quando o bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira ganha a rua, nos arrastões, ensaios técnicos, outras dimensões afloram, os movimentos transbordam a potência exuística que nele existe. O chão da rua concede aos corpos o sagrado ancestral dos pretos que firmaram o samba e nos deixaram o legado de mantê-lo vivo pulsante ao som do surdo de terceira. O mestre-sala risca a existência e a porta-bandeira gira as poéticas das danças afro-brasileiras pelo espaço-tempo. Riscados inscritos na pele do chão ancestral e giros revoltos que derrubam casas-coloniais.

A rua é lugar de formação de diversas trocas, o corpo que nela dança detém a energia de Elegbara²² (Exu), aquele que comeu todas as coisas do universo e devolveu em transformação. A dança do povo da rua não se adequa aos padrões, o corpo não encaixa, sua natureza é desencaixada, de quadril solto, sinuoso, as hierarquias eurocentradas não cabem ao corpo rueiro, a energia que os movimenta parte do chão sagrado dos terreiros, ruas e avenidas e transbordam em uma poética que luta para existir.

Não trabalho com certezas, mas posso afirmar a existência de uma diversidade de danças que estão à margem dos espaços do “conhecimento”. Muitos dançarinos se deslocam até eles, mas eles não se abrem às danças do “povo da rua”. As danças carnavalescas afro-brasileiras ainda lutam pelos espaços físicos e simbólicos neste contexto, por exemplo. A nossa resistência, artistas-malandros, lança mão da sabedoria da dobra, do drible, da esquiva, da ginga, do riscado, da malandragem, das filosofias “vagabundas”, tão caras nas nossas poéticas. Como nos diz Nascimento (2020):

A malandragem, a vadiagem e a vagabundagem são valores, saberes, práticas contra-coloniais. E têm a sabedoria pequena de trazer para a gira os boêmios, as putas, as crianças, os caboclos e caboclas, as almas de outro mundo (que é este também!) e tanta gente boa relegada à margem pela nossa vã filosofia acadêmica. Bestinha, esta filosofia não percebe – ou percebe e tem medo – as potências que esse pensamento dos becos (aqueles das ruas e os das macumbas) botam para circular (NASCIMENTO, 2020, p. 8).

A rua é o espaço que acolhe, mas que também ensina a golpes de navalha, portanto, não é chegar chegando com o pé na porta, antes de tudo é preciso aprender a portar-se,

21 “A pombogira é resultado do encontro entre a força vital do poder das ruas que se cruzam e a trajetória de encantadas ou espíritos de mulheres que viveram a rua de diversas maneiras, tiveram grandes amores e expressaram a energia vital através de uma sexualidade aflorada e livre” (SIMAS, 2022, p. 78).

22 Senhor do poder mágico. Orixá do movimento, da comunicação e dono das encruzilhadas.



compreender as regras do jogo para embrenhar nas suas encruzilhadas moventes. A malandragem nos ensina bem isso, afinal, “malandro usa sapato para continuar andando descalço”²³, faz curva aberta para não ser surpreendido. É preciso “pisar devagarinho”²⁴, macio, no passo do urubu malandro, conhecer os movimentos das esquinas. Antes de tudo peça licença a quem carrega a chave da porteira deste lugar, seu Tranca Rua! Se ele abrir, tudo bem, entre! Não vá achando que esse chão é para todos os pés!

Assim como o corpo tem fome, a rua também tem. Ela se alimenta do padê arriado a Exu. Mas o que alimenta o corpo-malandro? O que a malandragem come? Na pesquisa doutoral, ao adentrar no mundo do malandro que risca o chão com sapato de sola lisa, o mestre-sala, comecei a conjecturar algumas respostas a perguntas que eu mesma lanço aqui.

O jogo é o alimento desse corpo sincopado, o malandro precisa trocar com o outro para colocar em prática suas artimanhas, para se testar e ao mesmo tempo se sentir vivo, pois o que é o malandro sem poder jogar? A malandragem é “amostrada”, gosta de andar “becada”, veste a melhor roupa para aparecer nas ruas. As dores ficam guardadas debaixo da aba do chapéu panamá, porque a malandragem não mostra ao adversário onde o “calo aperta”. As poéticas malandras não entram em briga para apanhar, elas trazem o adversário para o seu jogo, lugar de domínio e destreza.

Aos poucos fui adentrando nesse mundo subversivo, não me coube mais pesquisar homens malandros do lado de “fora”, esse lugar passou a não me alimentar mais, precisava (in)corporar as entidades de esquerda que andam com Exu: a malandragem. Esse encontro ancestral não será riscado aqui, “vou guardar para tomar essa cerveja e contar em outro bar”, mas deixo aqui duas imagens que revelam muito desse encantamento e um pouco deste povo que gargalha com o corpo todo.

Imagens 2 e 3 – Poéticas malandras do povo da rua.



23 Aforismo do Malandro Camisa Preta.

24 Passagem do samba “Alguém me avisou” de Ivone Lara.





Apresentação artística no lançamento do livro “Etnocenologia Amazônica: corpo-encostado”, na Praça da República, Belém-PA, no dia 15 de setembro de 2022. Artistas Arianne Pimentel, Ana Claudia Moraes, Bené Brito e Fâbio de Cássio.

Fotos: Marivaldo Pascoal.



As práticas de (r)existências afro-brasileiras detêm a força diaspórica que, ao se despedaçarem, dão origem a várias outras poéticas que trazem em si a força ancestral dos povos africanos, as pequenas partes crescem e viram motrizes de várias outras que serão paridas, seja pela perseguição, preconceito ou pela gestação de novas vidas com fome de engolir tudo e devolver de nova forma ao universo, potência seminal de Elegbara, a boca que tudo come.

Levar nossos corpos ao movimento da encruzilhada é, antes de tudo, um modo de existência e (re)existência artístico-político, onde o (re)encantamento e a força transgressora de Exu nos imergem na ancestralidade, princípio da alteridade (OLIVEIRA, 2021), tão cara em tempos de esfacelamento da arte neste país. As encruzilhadas são lugares de encontros e onde o povo da rua (r)existe. Seres encantados que vivem a rua em sua plenitude.

Nesses caminhos encruzilhados, movidos por corpos encantados que habitam as ruas, incarnar Exu se torna essencial. Cobrirmos com o pó da terceira cabaça e furar nossa carne com a terceira ponta do tridente nos possibilita derrubar paradigmas e direcionar olhar acadêmico para a margem, lugar dos boêmios, prostitutas, andarilhos, malandros, malandras, pombogiras, crianças, quadrilheiros, capoeirista, sambistas, pessoas-entidades que ocupam as ruas e a vivem em sua intensidade, riscos e desvios. Povo que aprendeu a viver nas frestas, rasgando paredes concretizadas e enrijecidas pelo preconceito e negação da rua como espaço de aprendizado coletivo e (r)existências. Ainda há muito o que aprendermos e, principalmente, o que derrubar em um país cujo preconceito limita o conhecimento do seu povo.

Nas (na)danças pelas encruzilhadas riscadas até aqui não fecho os caminhos, muito menos concludo alguma coisa, mas tento contribuir para a instauração de movimentos contínuos, inacabados, pois “com Exu, não há começo nem fim, porque tudo é processo e, ao se constituir, cada realidade afeta outra para além do espaço-tempo.” (SODRÉ, 2017, p. 187). Assim é a poética do povo que dança nas ruas, um processo de (re)encantamento,

(re)existência, ancestralidade, afeto e muita malandragem, poética que faz transbordar da beira e encher o centro.

Sejamos Exu, “[...] uma escola de samba inteira” (SIMAS, 2020, p. 72), como foi a Grande Rio!

Boa noite, Moça!
Boa noite, Moço!

REFERÊNCIAS

- GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **Mães-de-santo, mães-do-samba**: um estudo sobre a performance da ala das baianas do Rancho Não Posso Me Amofiná. Monografia (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal do Pará, 2012.
- LIGIÉRO, Zeca. **Malandro Divino**: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa Carioca. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.
- MARTINS, Adilson. **Lendas de Exu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Das filosofias vagabundas. *In*: SIMAS, L. A.; RUFINO, L.; HADDOCK-LOBO, R. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.
- OLIVEIRA, Eduardo. **A ancestralidade na encruzilhada**: dinâmica de uma tradição inventada. (Org: Rafael Haddock-Lobo). 1. ed. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.
- RODRIGUES, Carmem Izabel. **Vem do bairro do Jurunas**: sociabilidade e construção de identidades em espaços urbanos. Belém: Editora do NAEA, 2008.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- RUFINO, Luiz. Santíssima trindade da rua. *In*: SIMAS, L. A.; RUFINO, L.; HADDOCK-LOBO, R. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.
- SANTA BRÍGIDA, Miguel. **O maior espetáculo da terra**. O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- SIMAS, Luiz Antônio. **Umbandas**: uma história do Brasil. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2022.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SIMAS, L. A.; RUFINO, L.; HADDOCK-LOBO, R. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.





UM CORPO-ENCOSTADO EM CADA ESQUINA

Ana Moraes¹

Universidade Federal do Pará – UFPA
aninhamoaresatriz@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta e discute sobre o *corpo-encostado* nas práticas artísticas, a partir do relato de quatro artistas da cena da cidade de Belém-PA, a saber: Fernanda Sales, Ana Flávia Mendes, Edilene Rosa e Raphael Andrade. *Corpo-encostado* foi uma noção autoral desenvolvida durante o Doutorado em Artes (2016-2020), no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, a qual visa compreender o corpo da/o atuante da cena que busca uma relação profícua com o cosmos, de qualquer natureza. Energia que emana uma transformação no corpo da/o artista da cena, apadrinhando-a, encostando-se na/o mesma/o, para que ela/e realize seu trabalho de corpo inteiro e entregue-se a esta energia e à cena, e está para além das técnicas de preparação do corpo da/o atriz/ator e dançarina/o, está intimamente relacionada aos estados alterados de corpo e consciência e ao imbricamento do sagrado com o profano como algo indissociável no corpo da/o artista da/na cena.

Palavras-chave: *corpo-encostado*; estados alterados; artista da cena.

UN 'CUERPO ENCOSTADO' EN CADA ESQUINA

Resumen: Este artículo presenta y discute sobre el *cuerpo encostado* en las prácticas artísticas, a partir del relato de cuatro artistas de la escena de la ciudad de Belém-PA, son: Fernanda Sales, Ana Flávia Mendes, Edilene Rosa e Raphael Andrade. *Cuerpo encostado* fue una noción autoral desarrollada durante el Doctorado en Artes (2016-2020), en el Programa de Posgrado en Artes de la UFPA, la cual visa comprender o cuerpo del/de la atuante de la escena que busca una relación ventajosa con los cosmos, de cualquier naturaleza. Energía que emana una transformación en el cuerpo del/de la artista de la escena, favoreciéndola, apoyándose en la/en el misma/o, para que ella/él realice su trabajo de cuerpo entero y se entregue a esta energía y a la escena, e está además de las técnicas de preparación del cuerpo de la/del actriz/actor y bailarina/bailarín, está íntimamente relacionada a los estados alterados de cuerpo y consciencia y al sobreposición del sagrado con el profano como algo indisociable en el cuerpo de la/del artista de la/en la escena.

Palabras clave: *cuerpo-encostado*; estados alterados; artista de la escena.

¹ Doutora e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES/ UFPA. Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo – ICA/UFPA. Atriz e dançarina da Cia Atores Contemporâneos.



INTRODUÇÃO

Começo este artigo² com uma lembrança, as sensações que tive ao assistir, pela primeira vez, o vídeo da Comissão de Frente da Escola de Samba “Estação Primeira de Mangueira” do Rio de Janeiro, do ano de 1999, coreografada por Carlinhos de Jesus, coreógrafo carioca renomado, chamada “Os Baluartes do Samba”, enfatizando a reverberação enquanto público que assiste, sem saber, é claro, que se tratava de *corpos-encostados*. Essa vivência tive em uma das primeiras aulas sobre Etnocologia, ministrada pelo Prof. Dr. Miguel Santa Brígida, na Escola de Teatro e Dança da UFPA. A comissão de frente consistia em reviver os ícones do samba brasileiro, pela comemoração do centenário do samba. Então, os integrantes da comissão encenavam – Pixinguinha, Donga, Sinhô, Cartola, Nelson Cavaquinho, Candeia, Ismael Silva, Natal, Mestre Puleiro, Tia Ciata, Clara Nunes, Clementina de Jesus, Carmem Miranda e Noel Rosa – sambistas já falecidos de várias escolas de samba que se encontravam juntos para celebrar este centenário.

Na época, eu me arrepiava ao assistir um vídeo que nem era ao vivo, emocionava-me em assistir aquela apresentação da comissão de frente, eu chorava. Os apresentadores da Rede Globo de Televisão comentavam: “como se eles tivessem descido do céu”, “é como se, realmente, Cartola estivesse baixado do céu”, “é impressionante, é impressionante! É como se eles tivessem, realmente, aqui na Marquês de Sapucaí”, “Este é o momento como se eles estivessem incorporando o espírito desses baluartes, deixando os apetrechos. E os bailarinos prestando uma homenagem a eles, reverenciando esses apetrechos, como se eles estivessem num altar”, “é como se tivesse revendo eles”.

Realmente, existia algo diferente naquela comissão de frente, era mais que a perfeição da arte da cena carnavalesca, era profundo. O bailarino que encenava Cartola, usava os óculos do próprio sambista, que foram emprestados por Dona Zica, esposa de Cartola, a Carlinhos de Jesus. Naquela época, eu apenas me emocionava, assim como a multidão que assistiu àquele espetáculo. Somente hoje, posso substituir a expressão dos comentaristas – “é como se”, pelo “eles estavam ali”. Sim, os bailarinos incorporaram a energia cósmica dos baluartes, e foi arrebatador. Os apresentadores só conseguiam dizer: “é impressionante, é impressionante!”.

Hoje, revendo esse vídeo, sinto uma emoção ainda maior, porque ele compactua com a noção de *corpo-encostado* na cena contemporânea do carnaval carioca. Eles, os baluartes, estavam encostados nos corpos dos bailarinos, reunidos pela comemoração do centenário do samba. A energia encostada, ampliada e reverberada fez a diferença na poética da cena apresentada na comissão de frente da Estação Primeira de Mangueira. Posso identificar que a cena que a comissão de frente trouxe naquele carnaval estava para além do trabalho de corpo, minuciosamente ensaiado pelo coreógrafo. Percebo que existe uma ampliação cósmica, aos moldes da *imensidão bachelardiana*, que é sentida por quem faz a cena, e por quem a assiste. Mas que a princípio não consegui conceituar, entretanto ela é sentida na pele, nas sensações corpóreas. Esta é a compreensão epistemológica da noção de *corpo-encostado*.

O *corpo-encostado* apresenta uma energia cósmica substanciada nas fontes pelas quais a/o artista se alimenta. Sua fonte para a composição da atuação é a energia apadrinhada em seu *corpo-encostado*. A noção de corpo artístico e seu processo de criação, não está ligada só à religião, mas também a outros motes de criação como matrizes para o fazer artístico. Está relacionada a toda e qualquer poética para a criação e sua dilatação artística, porque, em minha concepção de artista, tudo é sagrado, e pode estar em um campo religioso, na procissão, na escola de samba, no riscado de seu mestre-sala, no girar

2 O artigo foi construído a partir da quarta seção da tese Puta, Pistoleira, Dona de Cabaré: a espetacularidade do corpo-cavalo-travestido de Dona Rosinha Malandra no Templo de Rainha Bárbara Soeira e Toy Azaka. Icoaraci/Pa. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1VKI-8hmXOjfhIY6UCsqMNLVLBdFEdi8G/view>.



do pavilhão da porta-bandeira, no concerto, na quadrilha, no olhar da atriz, na drag, na performer, em toda e qualquer cena, na rua.

Bião (2009, p. 115-116) dizia que devíamos fazer distinções e aproximações, entre três coisas – a religião, a arte teatral e a festa carnavalesca – porque delas, de suas distinções e interfaces, obtínhamos os comportamentos espetaculares organizados. Bião assim escreveu porque dizia que na Bahia misturava-se esta tríade como forma de viver intensamente a efervescência cultural feita e organizada pelo povo. Ele escreveu sobre a Bahia porque era o lugar de sua fala, mas sabia que onde existem pessoas, existem as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados – PCHEOS.

A ritualização deste corpo de artista está em como o corpo mentaliza a sacralização de seu trabalho, desde a respiração até ações conscientes de ritualização cósmica para a realização artística, a busca, o desejo de apadrinhamento. A ritualização também faz com que o corpo de artista alcance o estado de graça etnocenológico, o estado de graça é um estado tênue, entre a consciência e a inconsciência na cena, é o sombreamento da/o atriz/ator, da/o artista. À medida em que o corpo experiencia uma troca cósmica apadrinhada consigo mesmo e com o público, que também recebe a reverberação dessa energia do *corpo-encostado*.

EM CADA ESQUINA, UM CORPO-ENCOSTADO

O *corpo-encostado* é a noção de corpo artístico desenvolvida por mim em minha tese de Doutorado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes/UFGA. Visava compreender o corpo da/o atuante da cena que busca uma relação profícua com o cosmos, de qualquer natureza, mas especialmente, para aquelas relacionadas às Entidades fundamentadas pelas religiões de matriz afro, já que foi por elas, na personificação de Dona Maria Padilha, que me foi revelada a compreensão da noção de *corpo-encostado*.

As palavras de Dona Maria Padilha, na festa de Exu, de 2015, me fizeram abrir os olhos para a visualização desta noção de *corpo-encostado*, que tem intenção epistemo-metodológica, na perspectiva da Etnocenologia, para a academia, da Amazônia para o mundo. A noite era especial, noite quente, como quente é o Povo da Rua e seu mensageiro Exu. Eu esperava a vez para falar, a sós, com Dona Maria Padilha, que estava sentada em uma cadeira trono, e sua presença física-cósmica confirmava sua realeza. Entrei nervosa para ter com ela, que me perguntou o motivo do nervosismo, e depois de um tempo de conversa, eu relaxei para receber um presente e a grande revelação da noite.

Foi ela quem me revelou que eu pesquisaria o Povo da Rua, ou seja, desde o primeiro instante das possibilidades de pesquisar o ritual da Umbanda, foi-me revelado pelas próprias Entidades, isso é de extrema importância para a pesquisa dos Ritos Espetaculares em Etnocenologia, já que nós, artistas-pesquisadores etnocenológicos, priorizamos o fazer do praticante, reforçando a importância da alteridade nas práticas da pesquisa e como motrizes das mesmas.

Enquanto ouvia Dona Maria Padilha me revelando sobre o encostamento dos artistas, meus solos e as discussões sobre a atuação deles, vinham como um filme em exibição, tudo, naquele instante, fazia sentido, de forma clara e convincente. Os arrepios, a impressão do público de que eu estaria incorporada em cena, tudo se confirmava naquele momento. Era revelador o poder da cena, da arte e das Entidades. Naquele instante com Dona Maria Padilha, na *espetacularidade do instante*, eu compreendi que o corpo da artista na cena recebia uma energia cósmica, diferenciada, ritualizada em seu processo criativo, que fazia a diferença na sacralização do fazer artístico. Recebendo um apadrinhamento, como forma de bênção, positividade, transcendência e transformação. A este corpo sagrado, telúrico e artístico, nomeei de *corpo-encostado*.

O *corpo-encostado* está para além das técnicas de preparação do corpo da/o atriz/ator e dançarina/o, está intimamente relacionado aos estados alterados de corpo e consciência e ao imbricamento do sagrado com o profano como algo indissociável no corpo



da/o artista/o da/na cena. Trazendo para a análise reflexiva o corpo da pesquisa e do corpo na pesquisa, para o *corpo como pesquisa*.

O *corpo-encostado* é devaneado e profundo, e pode ser percebido em espetáculos variados, como exemplo a situação narrada que inicia este artigo, está na arte e em todas as suas dimensões, “está no corpo de todo artista que mergulha profundamente em seu fazer artístico, buscando uma energia transcendental, que se encosta na poética do artista, ampliando seu corpo, fonte dessa energia, e templo do sagrado enquanto arte” (MORAES, 2022, p. 78). E conforme o pensamento bachelardiano, “o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo” (BACHELARD, 1993, p. 189), o coloca diante do infinito. O *corpo-encostado* atravessa este mundo próximo para alcançar o devaneio, a entrega para a cena, para o seu sagrado, que é o próprio corpo do artista.

O artista para se encostar deve estar sob o estado da paixão, com um envolvimento profundo para seu processo de criação artística. O estado da paixão se faz necessário em diversas motivações humanas, realizar uma pesquisa acadêmica é uma dessas atividades em que o estado da paixão se faz imprescindível. Com o processo criativo não é diferente, “o que o sujeito ama é precisamente sua própria paixão. Mas ainda: o sujeito apaixonado não é outra coisa e não quer ser outra coisa que não a paixão” (BONDÍA, 2002, p. 19), a/o artista apaixonada/o pela sua arte é o seu próprio *corpo-encostado*. Isso acontece porque a entrega é necessária, vulnerabilidade no processo criativo, perda total do equilíbrio consciente, a paixão é a morte. No mesmo processo da *meia-morte* extática, um estado de êxtase criativo.

A atriz Fernanda Sales relata sua experiência com o *corpo-encostado* em um trabalho realizado com seus alunos da “Trupe da Cena”, no Abade, interior de Curuçá-PA, no qual realizou a dança dos Orixás. A atriz conta que o conhecimento da noção do *corpo-encostado* fez com que ela pudesse explicar melhor, para os alunos, como adentrar de forma respeitosa no campo sagrado: “Hoje eu consegui, falar para os alunos, que nós precisamos de uma autorização, que nós precisamos chegar nesse campo com muito respeito, e o que pode acontecer, e principalmente, porque eles podem encostar na gente, isso é muito especial”. A atriz-professora esteve na cena junto com os alunos e relata a experiência de seu encostamento por Oxóssi, Orixá da mata:

“Eu tenho muita coisa pra te dizer com relação a isso, mas eu senti, no meu corpo, o que tu falas o que é o corpo-encostado. Porque quando eu fui pra lá, pra representar Oxóssi, não era só eu, tinha alguma coisa além. Teve momentos em que meu corpo dançou só, teve momentos em que eu não reconheci este meu corpo, era outro corpo. Eu senti um índio brabo, eu senti o guerreiro, a força, um ser enorme, e com o corpo dilatado, era assim que eu sentia, meu corpo dilatado, e durante as apresentações de ontem, muitas coisas eu esqueci, e eu só consegui compreender depois que eu assisti o vídeo. E também, eh, eu passei com uma energia tão grande durante o dia todo, que eu queria mais, eu queria mais e queria mais, e hoje eu ainda tô sentindo isso, ainda tô com essa coisa assim, essa energia, as vezes me dá um giro, me dá umas coisas, mas principalmente, saber que, eh, eu estou nesse caminho, eu estou caminhando por este espaço e tô compreendendo algumas coisas a partir das leituras dos meus próprios amigos, das coisas que cada um trabalha, que cada um fala, que cada um escreve e sente. [...] Não é só uma grande contribuição pra Etnocologia, mas eu acho que é uma grande contribuição pra que a gente compreenda, pra gente sentir, pra gente visualizar tudo isso que acontece com a gente, né? [...] Eu senti, também, toda essa energia, e essa coisa que eu ainda não sei explicar o que é que é, mas eu entendo que era um corpo-encostado”. (Fernanda Sales, 2018).

O depoimento de Fernanda Sales é a *meia-morte* de algo que lhe transpassa, atravessa e transforma. Morte para o renascimento, trabalho cênico aprofundado a partir da busca de um encostamento. Sua fala é intensa e emocionada, e representa algo que quero marcar aqui como de suma importância para o desenvolvimento dessa noção – Fernanda apresenta a proposta epistêmico-metodológica de corpo cênico para seus alunos e vive em seu próprio corpo essa proposta, adensando sua fala e seus ensinamentos no campo do teatro e no campo cultural.



Quando Fernanda fala “Teve momentos em que meu corpo dançou só, teve momentos em que eu não reconheci este meu corpo, era outro corpo”, remete-me ao que Bondía (2002, p. 19) escreveu sobre a falta de autodomínio no estado de paixão, “[...] o sujeito apaixonado não está em si próprio, na posse de si mesmo, no autodomínio, mas está fora de si, dominado pelo outro, cativado pelo alheio, alienado, alucinado”.

Ou seja, pela lógica da paixão, o sujeito da experiência encarnada, é receptividade, abertura e dilatação – isso é *corpo-encostado*. E para ser receptividade, é necessária disponibilidade, abertura para viver a arte na cena, apadrinhada pela energia que se busca para o adensamento da cena no corpo da/o atriz/ator. Sem esquecer que o *corpo-encostado* é viabilizado por um mote condutor chamado *corpo-transversa*, é o motivo pelo qual se quis encenar o que se encostou e que transformou, em geral, a/o artista/o, mas também o público. E é assim que o corpo de Fernanda se encontrava em sua atuação, porque estava com os estados de corpo e de consciência alterados:

Imagem 1 – Oxóssi. Dança dos Orixás, Trupe da Cena, Curuçá-PA, 2018.



Fonte: Andrew Reis.

A partir do depoimento de Fernanda Sales, consultei três artistas da cidade de Belém, que considero apresentarem um *corpo-encostado* em seus trabalhos artísticos: Ana Flávia Mendes, bailarina e coreógrafa da Cia Moderno de Dança; Edilene Rosa, atriz e bailarina da Cia Atores Contemporâneos; e Raphael Andrade, ator e diretor teatral. Enviei seis perguntas para serem analisadas pelos artistas a respeito dessa noção e de seus processos criativos:

1. Que tipo de encostamento você busca para se preparar para a cena?
2. Você eleva seu pensamento a algo, ou o esvazia?
3. Quanto tempo dura seu ritual de encostamento?
4. Que tipo de alteração você sente com o *corpo-encostado*?
5. A cena muda com o *corpo-encostado*?
6. Você já teve algum retorno sobre a recepção do público com relação a este corpo alterado/encostado?



O corpo-encostado por Ana Flávia Mendes

Para Ana Flávia Mendes, a noção de *corpo-encostado* proposta é muito apropriada para o artista da cena. É um modo de pensar o corpo que se assemelha muito ao que ela entende como corpo cênico divinizado, “algo que aciona, no fazer cênico, um componente que não é da ordem técnica, mas que se constitui como técnica na medida em que se materializa na fisicalidade do corpo. É um componente mais ligado a expressividade, talvez espiritual, mas não está numa zona exterior ao corpo”. Conforme Ana, quanto mais conectada está consigo, mais presente ela sente esta espiritualidade/expressividade. “Ao mesmo tempo, não é religião, mas penso que seja uma certa forma de religiosidade que se aproxima do transe presente nas religiões de incorporação, como o Candomblé e a Umbanda, por exemplo”. Então, é a partir desta perspectiva que Ana responde os questionamentos no âmbito do *corpo-encostado*, conforme consta a seguir.

Que tipo de encostamento você busca para se preparar para a cena? Busco me conectar comigo mesma por meio de meditação, banhos de ervas, uso de incensos, perfumes, orações... Sem perceber, construo uma espécie de rito que abrange várias ações sem as quais não me sinto preparada para estar em cena.

Você eleva seu pensamento a algo, ou o esvazia? Eu busco as duas coisas. Tento esvaziar das preocupações e situações que não dizem respeito à cena e, ao mesmo tempo, concentrar o foco sobre alguma energia/entidade específica que me possibilite acionar aquilo que me move em cena.

Quanto tempo dura seu ritual de encostamento? Não sei. Rsr rsrs! Acho que é contínuo, dura o tempo de processo de criação, o tempo todo, uma vida toda. Não sei. Mas, em se tratando de fazer um espetáculo, por exemplo, creio que dure o dia inteiro, desde a hora que eu acordo até a hora de entrar em cena.

Que tipo de alteração você sente com o corpo-encostado? Sensação de empoderamento. É quando me sinto mais fiel ao que eu realmente sou ou gostaria de ser.

A cena muda com o corpo-encostado? Sim! O *corpo-encostado* se consolida na cena, no ato cênico, no encontro com o espectador.

Você já teve algum retorno sobre a recepção do público com relação a este corpo alterado/encostado? Sim! Por vezes pessoas já disseram que não parecia ser eu, que sentiram arrepios, que viram coisas que não existiam materialmente na cena... Enfim, muitas foram as impressões já percebidas por espectadores e elas me motivam a seguir buscando, acreditando realmente que existe um “lugar” do fazer cênico que só é possível acionar a partir destes aspectos a priori imateriais, mas que são materializados pelo sentir, pela sensibilidade.

O corpo-encostado por Edilene Rosa

Que tipo de encostamento você busca para se preparar para a cena? Acredito que todo ato é um momento de encontro de respostas, de cura, de ensinamento e aprendizado, dessa maneira, antes da cena, centralizo meu pensamento na energia flutuante no espaço a encontrar com o que se apresenta no espaço/lugar/tempo. Pondo meu corpo e sua força a serviço de um bem maior que ali possa e precise acontecer, que possa estar além de minha consciência e meu entendimento. A partir de então, assim percebo as alterações, físicas, emocionais, perceptivas, não em estado de domínio, mas de compartilhamento.

Você eleva seu pensamento a algo, ou o esvazia? Não sei se elevar seria a palavra, tendo em vista que levo o pensamento ao lugar, ao momento, as pessoas que cruzam a cena, atuantes ou espectadores, ao tempo que nos envolve seja chuva, sol, penumbra, ao tipo chão que piso terra, cimento, madeira, pedra. Peço permissão para coexistir.

Quanto tempo dura seu ritual de encostamento? Por vezes semana, por vezes um dia, vão acontecendo diversas coisas e percebo que já estou em estado de encontro para o



ato, que me leva por vezes a uma preparação física maior, ou psicológica; outras vezes acontece ao chegar no ambiente da cena sinto o cosmos ao meu redor se modificar.

Que tipo de alteração você sente com o corpo-encostado? Alteração física e emocional muito intensa. A cena pode seguir seu roteiro, porém, a percepção, a recepção, o cruzamento dela, modifica o entorno.

Você já teve algum retorno sobre a recepção do público com relação a este corpo alterado/encostado? Algumas vezes com relatos de atravessamentos, pelo que diziam sentir uma energia diferente e ao mesmo tempo com a minha. A primeira percepção que tive de corpo encostado foi em 2012, como relato em minha dissertação de mestrado, como se durante a cena algo externo estivesse influenciado minha performance, não necessariamente adentrando meu corpo, mas dialogando com ele, trocando experiências físicas, energéticas, emocionais, levando no momento a um conflito, pois eu sabia o que havia sido improvisado e o algo mais que só aconteceu por essa “presença”, desde então em diversos momentos me ofereço a bailar com esse cosmos, oferecendo ao bem possível. As performances relacionadas as entidades ligadas as religiões afro-brasileiras não são os únicos momentos em que sinto essa alteração, esse encostar também sinto em diversas atividades e atuações que já participei.

O corpo-encostado por Raphael Andrade

Que tipo de encostamento você busca para se preparar para a cena? Primeiramente, fiquei curioso no adjetivo que utiliza para o corpo como “corpo-encostado”, no qual desanuviou minha curiosidade ao ler teu artigo do mesmo tema e, principalmente, sintetiza de maneira clara o que reverbera no meu corpo. Tentei diversas vezes procurar um adjetivo que suprisse a necessidade de dizer o que perpassa meu corpo, contudo não sabia sintetizar, gostava, até, desse mistério, apesar de saber que havia uma linha tênue de um corpo-devoto que carrega a fé e, mormente, carrega o mistério da fé, do qual é difícil descrever, contudo podemos ter pistas e, tentando responder, desenvolvo uma nova pergunta: E o que é a fé senão um grande mistério que nos transporta para estímulos que transcendem a razão? Seria, portanto, o transcendente e o imanente à procura de respostas deste fenômeno que é estar em cena com a energia alterada. Tentando responder à pergunta da sua pesquisa - antes de entrar em cena, me benzo, viro de frente para a parede e, com as duas mãos, “enxugo” meu rosto (mesmo se o mesmo não estiver molhado) até minha garganta. Oferecendo minha arte, minha voz e os olhares dos espectadores para a Virgem Maria, pedindo proteção e força, para que, neste enredo, possa desempenhar meu papel (sendo na especificidade artística que eu estiver inserido naquele momento) da melhor maneira possível. A imagem mais específica que me vem à mente é da iconografia de Pietá.

Você eleva seu pensamento a algo, ou o esvazia? Eu elevo meu pensamento para esvaziar dos pensamentos do cotidiano - tal processo serve, para mim, como uma ferramenta de introspecção, é o método que encontrei para que pudesse me concentrar antes de entrar em cena, desta forma, não sou afetado por interferências exteriores. Gosto de parafrasear Stanislawski, no qual o mesmo denomina uma das suas técnicas de memória “emotiva”, porém eu denomino de “memória emotiva do sagrado”, pois trago está memória da hierofonia, no qual revela a sacralidade.

Quanto tempo dura seu ritual de encostamento? Difícil responder esta pergunta, porque, às vezes, dependendo da cena, parece que não alcancei o estado alterado que almejava. Contudo, posso dizer que antes de adentrar o palco, meu corpo altera imediatamente após rezar.

Que tipo de alteração você sente com o corpo-encostado? Meu olhar fica mais atento, fico calmo, minha voz não é a mesma, melhor dizendo, parece que dou mais vida as sílabas tônicas. Percebo tais mudanças porque independe do personagem (ou performan-



ce) que estou me propondo exercer. Meu corpo altera, parece que fico maior em cena (de altura, mesmo).

A cena muda com o corpo-encostado? Sim. Tenho confiança ao estar em cena, sei que, mesmo se eu errar, conseguirei reverter o erro, porque tem algo que me vigia. Às vezes, essa segurança, atrapalha, pois se eu não estiver ensaiado como deveria, confio apenas nisso e, em decorrência desta ação, modifico o que estava determinado.

Você já teve algum retorno sobre a recepção do público com relação a este corpo alterado/encostado? Sim, sobretudo quando eu fiz Judas, Arcanjo, Herodes e demônio (este último foi bem difícil) na Paixão de Cristo. No qual o próprio elenco diz que eu “sou outro” em cena, apesar de nunca me atentar em saber qual o motivo. Porém, a partir da performance-solo intitulada “Flores para Pietá”, pude fazer perguntas não-diretivas aos participantes sobre o sagrado, no qual eles se referiram que ao estar participando comigo: Entrevistado 1- Me senti impactada pelo olhar. Pelo olhar ela me disse muitas coisas. Muito forte! Entrevistado 2- Choque, impacto, porque eu pensei que ele esperava uma resposta (sobre as perguntas) mas ele já tinha a resposta. A pergunta foi a resposta. Entrevistado 3- Me senti impactado pela Virgem Maria, e me senti seguro [...] acolhido. Como uma mãe que acolhe o filho. Quando ele falou ao meu ouvido, eu prestei atenção, para mim era a virgem falando e não o Raphael. Entrevistado 4- Me causou emoção, foi tomada pelo sentimento de cura (pausa), e pude refletir sobre o sentimento amor.

Estados de graça

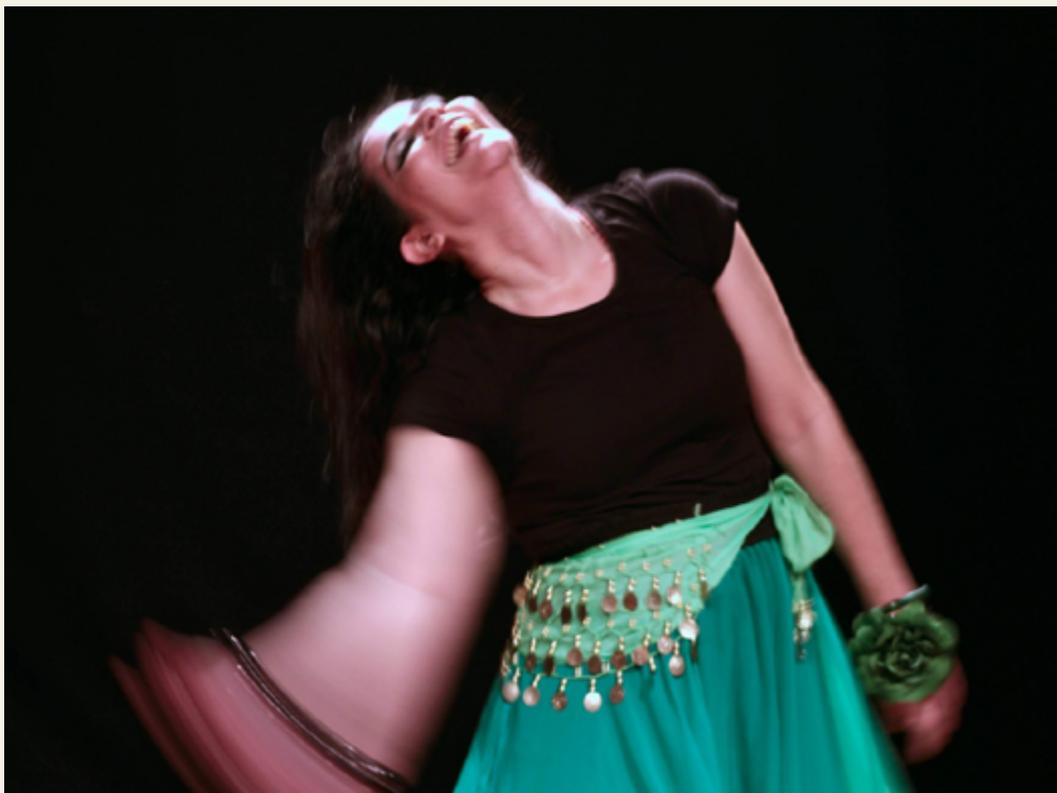
A partir das impressões dos artistas da cena sobre a noção de *corpo-encostado* e suas poéticas, consigo compreender que o corpo iluminado, alterado energeticamente por encostamentos são, especialmente, permitidos a isso, pela sensibilidade de seus fazedores. Os artistas não fazem arte porque preferem, como diz a letra do samba de João Nogueira, os artistas são *imensos*, trazem a capacidade de traduzir em seus corpos, algo que nem eles podem explicar, apenas sentir e reverberar.

Ana Flávia Mendes, já apresenta uma noção desse corpo alterado que chama de “corpo cênico divinizado”, para o que vive em sua imersão na cena. Concebe esse encostamento como algo técnico que diferencia o corpo em sua composição, ou seja, o *corpo-encostado* de Ana Flávia traz uma conexão com seu eu, como num transe em virtude de uma espiritualidade vivenciada pela bailarina.

A bailarina que encena a Cigana Esmeralda vive seu encostamento, durante o dia todo para poder se preparar para a cena, “dura muito tempo no corpo”, é um processo contínuo. Destaco na fala de Ana Flávia algo que remete a essência dessa noção e de toda esta pesquisa – o *corpo-encostado* é um empoderamento, é o poder que a artista tem para querer ser o que quiser, ou desejar ser, vejo esta fala como liberdade, própria de quem faz arte, própria de quem está cosmizado. A garantia da energia cósmica é percebida na fala dos três artistas - “não parecia ser eu”, verbalizado, inclusive pelo público que também sente a energia diferenciada na cena. E Ana Flávia termina suas considerações elaborando um pensamento de que o artista só é capaz de realizar este trabalho em função de sua sensibilidade.



Imagem 2 – Sendo o que se quer ser – *Corpo-encostado* da Cigana Esmeralda. 2019.



Fonte: Danielle Cascaes.

Outra bailarina vivencia atravessamentos em sua poética que corrobora com esta proposta metodológica e epistemológica de corpo em cena. Edilene Rosa vive uma mística que apresenta o homem e a mulher num mesmo corpo encruzilhado em seu espetáculo chamado “TROCOU”, que sob a perspectiva da dança de salão, que é seu lugar de origem artística, troca as energias masculinas e femininas em palco. Edilene relata que para se encostar centraliza seu pensamento na energia flutuante no espaço, e que entrega seu corpo a serviço de um bem maior, seu público, percebendo a alteração de sua energia compartilhando com ele.

Edilene eleva-se ao lugar e tempo para pedir permissão de coexistência. Traz um relato interessante quanto ao tempo de encostamento dizendo que pode durar semanas, dias, mas que também pode acontecer na hora, na energia que o lugar emana. No momento que diz “tive que aprender a lidar com a ‘presença’ que ali existia e que me influenciava”, nos mostra que o *corpo-encostado* da artista é aprendido, desenvolvido e adensado com o tempo. Também relata que percebe seu *corpo-encostado* não só nas cenas que estão ligadas a espiritualidade afro-brasileira, mas em outros trabalhos artísticos que se propõe a fazer:



Imagem 3 – Espetáculo “TROCOU”. Teatro Waldemar Henrique. 2018.



Fonte: Yuri Vicenzo.

A energia de Edilene Rosa em cena é facilmente percebida como iluminada e em estado de corpo e de consciência alterados. Estando na graça e compartilhando com quem tem o privilégio de lhe assistir, emanando energia cósmica própria de uma masculinidade malandra e da sensualidade da mulher no samba. Edilene não precisaria de acessórios para que o público pudesse perceber que ela não estava só em seu corpo dançante, entretanto, utiliza-se de apropriações simbólicas para aprofundar seu encostamento em cena.

Já as contribuições de Raphael Andrade, estão ligadas, especialmente, ao teatro. Atribui à noção de *corpo-encostado* a sintetização, de forma clara, de algo que ele sentia em seu corpo, mas não sabia como descrever. Pois acredita em um corpo devoto difícil de discorrer. Para ele, o *corpo-encostado* está ligado ao processo de transcendência e imanência, que é o próprio estar em cena com a energia alterada. Seu ritual de encostamento se dá através de sua benzeção e da intenção de enxugar o rosto e a garganta, mesmo que não estejam molhados. Além disso, oferece todo o seu trabalho artístico, seja de santa ou demônio, à Virgem Maria. Ainda sobre seu processo de encostamento, mentaliza as memórias emotivas do sagrado, apesar disso, não consegue objetivar o tempo de duração de seu encostamento, entretanto, este acontece, em seu caso, imediatamente após rezar:



Imagem 4 – Dionísio, deus do vinho, do teatro e da orgia. 2019.



Fonte: Denise Sá.

Assim como Ana Flávia se empodera, Raphael Andrade revela que seu *corpo-encostado* o faz crescer, “de tamanho mesmo” como ele diz, dando-lhe confiança. E complementa: “porque algo me vigia”. Vigiar é a intenção das forças que buscamos, ser vigiado é sentir-se junto de algo ou alguém, é se sentir apadrinhado. A devolutiva de seu público é de que “ele é outro”, especialmente, quando encena energias pesadas como Herodes e o demônio Lúcifer. A confirmação do público de Raphael, reafirma seu encostamento em um corpo alterado por uma força cósmica.

A intenção de desenvolver esta noção de *corpo-encostado* é poder ter consciência do que acontece comigo e com outros artistas, de todas as linguagens, mas especialmente, dos artistas da cena, no momento do êxtase em que nos sentimos em total entrega no nosso fazer artístico. As noções de corpo alterado e estado alterado de consciência foram motes para a compreensão do estado iluminado da artista.

A palavra que estrutura esta noção chama-se “sagrado”, já que durante toda a tese afirmei que estava em um campo sagrado para a construção de um outro campo sagrado. Ou seja, o corpo do fenômeno pesquisado, corpo sagrado em uma ambiência religiosa, é a base para o corpo sagrado da arte. Segundo Eliade (1992, p. 31), “o sagrado, é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida, e fecundidade”, como podemos observar nos depoimentos dos artistas aqui mencionados, os seus sagrados, também são empoderamento, compartilhamento, confiança, crescimento e coexistência.

O conhecimento acadêmico e/ou artístico está vinculado ao poder da experiência encarnada, o encostamento da/os artistas não deixa de ser essa experiência vivida e buscada por ela/es para experimentar a cena. Bondía (2002, p. 25), especialista em educação sensível, adquirida pela experiência, aponta “porque aquilo de que se faz experiência dele se apodera”, e a partir disso vejo que, nos termos analisados de minha noção, a/o artista se apodera e é apoderada/o, numa relação recíproca de coexistência, como afirma Edilene Rosa. A experiência, na pesquisa e na cena, é produção de afetos.

A imensidão bachelardiana do meu *corpo-encostado*, para além do espaço sagrado do terreiro, ganhou amplitude na rua, onde as Entidades gostam de estar, onde a energia flui de forma profunda porque a rua é o lugar delas. As Entidades da Esquerda umbandis-



ta são as donas da rua, e eu precisava ir com o meu corpo para a rua. Quando levo meu corpo artístico para a rua, almejo o *estado de graça*, num *corpo-encostado* que atua com propósitos artísticos, ancestrais e político-sociais. Chamo de *corpo-encostado* este corpo da Arte, mas Bião (2009, p. 111) chamava de “atores iluminados pela graça” a este corpo cênico que trazia um *estado de graça* em sua poética. Bião (2009, p. 111) escreveu que Villiers em seu ensaio “O Claustro e a Cena – Ensaio sobre as conversões dos atores”, considerava o ator como “personagem sagrado”:

É Villiers quem nos sugere uma feliz expressão, a saber, ‘estado de graça’. Talvez devêssemos utilizá-la em lugar de ‘estado de consciência’, a propósito do desempenho do ator de teatro e do transe do adepto do culto de possessão. Este estado é exemplo paradigmático do que chamei ‘o gozar do jogar’. (BIÃO, 2009, p. 111).

Então, “estado de graça”, “estado de consciência”, “o gozar do jogar”, são noções precedentes da noção de *corpo-encostado*. Encontramos alguns autores, entre eles Michel Leiris, desde a primeira metade do século XX, com esta discussão sobre o estado de graça dos atores, e outras discussões comparativas entre o teatro e o ritual, entre o teatro e a possessão, ou mesmo o carnaval, em que podemos observar o povo em estado de graça. É o *gozar* que importa na vivência desses estados, lugares e corpos. Excitação carnavalesca, ritualística e dionisíaca que levam seus personagens a esse estado de gozo pelo que se faz, comparando atividades teatrais, religiosas e culturais como dramas, o gozar dos jogos.

Imagem 5 – Atriz iluminada pela graça – *Corpo-encostado* no Centro Histórico de Belém. 2020.



Fonte: Camila Castro.

Estados de Corpo e Estados Alterados de Consciência é uma das dimensões que a Etnocologia compreende o corpo na cena e/ou no ritual. São combinações entre o minucioso trabalho de corpo da atriz/ator para alcançar a graça na cena, com a alteração que este trabalho de corpo causa na consciência da/o artista. Entretanto, o *gozar no jogar* está relacionado à entrega dessa/e artista em seu processo criativo para o alcance da graça. Já no *corpo-encostado*, para além do trabalho de corpo que proporciona o estado



alterado de consciência da/o artista iluminada, existe a alteração desse estado de corpo e consciência pela busca da energia cósmica almejada pela/o artista. A diferença consiste no encostamento, seja ele consciente ou não. Porque existe, mesmo sem consciência do *corpo-encostado*, a investigação por parte da/o artista para a incorporação de seu processo criativo. Processo, pelo qual, há a ritualização do trabalho de corpo para a cena, e em alguns casos, a apropriação simbólica para a incorporação desse corpo. E da ritualização e apropriação simbólica se chega a um arquétipo, não como modelo, mas como impressões sobre algo, como um espelho.

CONCLUSÃO

Para chegar na noção de *corpo-encostado* estive primeiro com meu *corpo-transversa*, corpo dilatado de conhecimento encarnado, corpo atravessado. Feito isso, comecei a compor o corpo artístico para a experimentação cênica como parte da pesquisa, já que em pesquisas etnocenológicas, abordamos o nosso corpo, de pesquisador, como a fonte da própria pesquisa para o aprofundamento do que compreendemos e vivenciamos a partir do fenômeno.

O *corpo-encostado* está para além do trabalho de técnica da atriz para a cena, ele transcende, ele infla. Isso acontece porque a/o artista, de qualquer ordem, mas especialmente a/o artista cênica/o, busca uma ritualização e a sacralização para o adensamento de seu fazer artístico em cena.

Para se obter o *corpo-encostado* a relação da/o artista com seu processo criativo deve ser de profunda entrega com a sua criação, eu diria que de amor mesmo. Porque o encostamento não acontece de forma superficial, ele é denso, durando muito tempo no corpo da/o artista, até porque o instante pode ser muito duradouro em sua espetacularidade. O corpo da/o artista é modificado, “é outro”, “não parece ser você”, cresce de tamanho, assegura, empodera em cena e fora dela. O meu processo de encostamento foi muito profundo, o trouxe muitas vezes para a vida, e mudei, mudei a forma de pensar, de falar, de vestir e existir.

O público também sente um *corpo-encostado* que, em geral, o identifica como virtuoso em cena. Eu já fui público de muitos *corpos-encostados* e posso dizer que a sensação é de delírio, ou como afirma Bachelard, de devaneio, mas também, de arrepios, ou simplesmente de êxtase. Ele não precisa ser frenético, pode ser calmo e impactante. Eu lembro de quando assisti o Espetáculo “A Alma Imoral”, com Clarice Niskier, baseado na obra de mesmo título, do rabino Nilton Bonder, uma das grandes referências para a pesquisa desenvolvida no doutoramento. Penso que desde aquela época, eu já comecei a me encostar da imoralidade sagrada desta pesquisa. Quando o espetáculo com Clarice acabou eu não conseguia me mexer, eu estava em êxtase, talvez transe, só sei que eu estava impressionada com o espetáculo e o talento da atriz. Hoje eu sei que fui reverberada pelo *corpo-encostado* da artista, eu me encostei também, e fiquei por muito tempo com aquela sensação de estado alterado de corpo e consciência.

Por fim, reafirmo que é necessário estar no estado da paixão, devaneando conhecimentos encarnados a partir da vivência corpo a corpo com seu fenômeno. Na troca afetiva para a produção epistemológica, em que o corpo, é o centro das relações humanas, socioculturais, políticas e artísticas. E nele, existem trocas de energias produtoras de conhecimento, seja ele espiritual, epistêmico-poético, ou ainda, de conhecimento próprio.



REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Prefácio: Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002, n. 19.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MORAES, Ana. A poética do corpo-encostado. *In*: SANTA BRIGIDA, Miguel; ANDRADE, Simeir Santos. **Etnocenologia Amazônica**: corpo-encostado. Belém: Paka-Tatu, 2022. p. 75-93.





CELEBRAÇÃO DO CORPO NA CULTURA, NA ARTE, NO AMOR E NA POESIA – UMA RAPSÓDIA TEÓRICA¹

João de Jesus Paes Loureiro²

UFPA/ICA/FADAN

jjpgaesloureiro@gmail.com

O corpo “... uma imbricação do físico e do espiritual, do fisiológico e do psicológico, sua reconciliação na aceitação de suas especificidades respectivas bem como de suas interações...”

Jean-Marie Pradier

*Etnocenologia.
“... âmbito da experiência e da expressão e dos ideais de beleza compartilhados.”*

Armindo Bião

*“Se queres sentir a
felicidade de amar, esquece a tua alma.*

...

*Deixa teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.”*

Manuel Bandeira



O corpo é lugar de festas porque a celebração da vida no corpo se faz. A vida desdobra no corpo a sua liturgia. Seja o corpo como escultura de carne e osso; seja o corpo como construção do imaginário; seja o corpo como alegoria do cosmos; seja o corpo sacralizado ou divinizado pelo misticismo. O corpo é uma complexidade lógico-lúdica, feito de carne e osso, razão e sentimento, concretude e imaginário, pensamento e intuição, vivência e sonho, individualidade e relação, tempo e circunstância. Espaço social em que se dinamiza a dialética do ser e não-ser. Eis, porque, no corpo feito poética viva, todas as dimensões da existência se encontram e se revelam. Na cultura, ele se faz unidade múltipla; na arte, se torna expressão infinitizada de sentidos; no amor, como plenitude de sua totalidade complexa, existe feito morada do amor, princípio e fim. Na poesia, como encarnação e fonte, lugar em que o corpo é construído pela palavra corpo. Na celebração do corpo procuro compreender e estabelecer intercorrências entre essas dimensões, analisadas à maneira de uma rapsódia teórica, tema e variações. Como em um vitral do corpo catedral, diamantado

1 Texto originalmente publicado no livro *Etnocenologia Amazônica: corpo-encostado*, organizado pelos professores Miguel Santa Brígida Júnior e Simeia Santos Andrade, que teve sua primeira edição lançada em setembro de 2022 pela Editora Paka-Tatu.

2 Poeta, prosador, ensaísta e professor. Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Pará (1976), graduação em Direito pela Universidade Federal do Pará (1964), mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1973) e doutorado em Sociologia da Cultura - Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1994). Tem experiência na área de Artes e Comunicação, pesquisando e atuando com os seguintes temas: Arte, Comunicação, Imaginário, Amazônia, Cultura, Cultura Amazônica, Magistério, Criação Literária, Poesia, Encantaria e Mito.

te lapidado em suas facetas única e diversas. Nesta abordagem pretendo fazer emergir uma possível poética do corpo, onde acontece a epifania da existência, a transfiguração estética e a maravilha de viver.

Na Renascença, a pintura fez aflorar o corpo poético da beleza ideal no corpo comum do modelo. Na pintura hiper-realista atual, o artista hiperboliza o corpo padrão para torná-lo alegoria. Na performance, o corpo se faz teatro e teatralidade. Nos anúncios publicitários da moda, o corpo se torna modelo mítico. No corpo do amor, o tato é o desbravador de mundos e a pele tem olhos. No corpo do amor, o ser alcança a sua magnífica plenitude.

Eu sou, também, o corpo que me vejo no espelho. Aquele eu mesmo que contemplo em outro corpo. O corpo de um não-eu que, no entanto, também sou eu. Todavia, é possível ultrapassar o que Lacan denomina de “estágio do espelho”? A tirania do espelho?

Sem a experiência do espelho o corpo individual seria uma ilusão. Seria cópia do modelo do corpo de outro. A singela duplicação da imagem de corpos contemplados. A experiência individualizadora do corpo se dá a partir da condição especular, do lacaniano modo do espelho. No corpo, como obra ou expressão de arte, é quando o modo especular se converte em modo espetacular. A ocularidade, portanto, é via essencial à consciência do corpo.

No teatro, o corpo se faz viver como outro. Mas é no espelho que o corpo que dança se contempla viver como ele mesmo. É quando a “especularidade” se faz “espetacularidade”. Uma etnocorporeidade.

O que há por trás do corpo no corpo a refletir-se no espelho, se o espelho não tem reverso? Esse talvez seja no espelho o lugar do sobrenatural: o lugar de Orfeu buscando, no outro lado do eterno, a sua Eurídice; o lugar não revelado do corpo da Uiara submerso nas águas; o lugar do corpo perfeito e ainda não mutilado da Vênus de Milo.

Lembremos o dessecamento do corpo em busca do gesto essencial, em Pina Bausch; do gesto dilacerado em decomposição cubista da dança, em Sylvie Guillem; do gesto imamente a jorrar pela intuição do corpo, em Ana Flávia Mendes; do gesto como encantação das origens rituais, em Miguel Santa Brígida. Lembremos, no campo do corpo em cena, a “Dramaturgia pessoal do ator”, de Wlad Lima; a estratégia da “Poética da Recorrência”, de Marton Maués e os Palhaços Trovadores; e a teoria da “Peça-Filme”, de Saulo Sisnando. São Modos de manifestação de uma poética do corpo que faz a conversão semiótica do corpo utilitário ou corpo padrão, em corpo da arte.

Lembremos que há o corpo utilitário padrão onde a vida funciona biologicamente. O corpo organizado materialmente em carne e osso e sangue circulante, para garantir, na prática da vida, a sua funcionalidade racional complexa. O corpo cotidiano. O corpo que nos conduz e que conduzimos na vida de cada dia, na prática operativa e operacional do viver.

Mas, há, também, submerso no que Gilbert Durand conceitua como bacia semântica do imaginário, o corpo poético. Esse corpo está na profundidade do corpo utilitário padrão e, quando vem à superfície visível da pele ou do movimento, poetiza a existência corporal. Esse corpo poético submerso no corpo utilitário padrão, é construção do imaginário na intuição do processo poético da criação artística, e é trazido à tona do visível pelo gesto, pela encarnação dramática, pela palavra, pelo canto. É a emergência desse corpo poético que habita nas submersas encantarias do corpo padrão, condicionado pela cultura e que emerge pelo toque poético criador, revelando-se à superfície visível, numa forma de contemplação de sua aparência essencial. Uma aparência essencial porque expressa certa forma da essência do ser. Lembremos Hegel quando diz que a aparência estética, que se oferece à contemplação, é um momento essencial da essência. Consideremos que é nessa aparência que a essência artística do corpo aparece. Esse é o corpo poético que aflora no corpo utilitário padrão pela dramaturgia, coreografia, visualidade artística e poética. É o momento em que o corpo se torna expressão de infinitização de sentidos, o que é próprio da dimensão poética, se lembrarmos de Júlia Kristeva.



Nas artes do corpo ocorre então o que denomino de conversão semiótica, neste caso no modo de uma transcrição ou transdução poética do corpo utilitário padrão em corpo-arte, plurissignificante, gratuitamente contemplado pelo que dele emana e configura entre sujeito e objeto. O corpo-arte aflora no corpo utilitário padrão no emergir de suas encantarias. É o que num sentido mais amplo entendo como sendo uma conversão semiótica.

Diante da fatalidade corrosiva do tempo, o corpo se refugia nos álbis da ilusão. Para construir o corpo ideal que se deseja ter, buscam-se os salões de beleza, as cirurgias plásticas, a maquiagem, o photoshop, as tatuagens, os piercings. Porque, o corpo, como forma exterior em relação ao seu conteúdo mental, tem uma evolução involutiva: a mente evolui continuamente, enquanto o corpo declina. O corpo está em sua plenitude quando nasce. A mente, no entanto, em sua fase inicial de conteúdo cognitivo. Enquanto o corpo, no exercício de viver, fisicamente se gasta, a mente acumula e amplia. Eis o quiasmo fatal da existência humana. Ainda que o homem pense que tudo pode, não pode impedir que o que foi tenha sido; que o que virá não venha a ser; que o tempo presente que passa deixe de passar. O tempo, esse é seu nó trágico, só não passa mais para o que já passou. Só a eternidade, além do tempo, é que contém o tempo de um interminável presente que não passa.

A tatuagem introverte o exterior e extroverte o interior. É uma forma de desnudamento do ser em busca de visibilizar o seu não-ser. Instaura no corpo a liturgia de uma forma profana do sagrado. Os códigos do enigma. Lembremos de Amy Winehouse, cujo destino escreveu em sua pele progressivamente apergaminhada a tragédia de seu destino, buscando uma felicidade cada vez mais infeliz. A longa tragédia de sua vida tão breve. Em seu corpo gravou a escritura fatal de sua vida, como num livro sagrado a ser lentamente desfolhado pelo vento, no pânico desesperado de amar sem ser amada.

Lembremos de Dostoiévski: “Pois é mestre, eu me pergunto: O que é o inferno? Eu digo que é o tormento de não ser mais capaz de amar”.

Lembremos que há tantos caminhos, tantos possíveis do corpo. Pina Bausch, pela repetição dissecadora, distancia o gesto do corpo para descarná-lo como corpo e torná-lo gesto do gesto, continente e conteúdo, signo e significação. Significação descarnada, deossada, dessagrada. O teatro pobre de Grotowski tem no corpo o essencial, um algoritmo de significações, a teatralidade reduzida ao essencial de si mesma. Há, ainda, o corpo obscuro. O corpo prostituído. Corpo feito mercadoria que revela também a liberdade de escolher. Corpo sem história. Corpo de abrigar ausências.

Pensem nas imagens digitais. Nelas há o desdobramento do narcisismo intercorrente com o desencantamento do corpo. O corpo não mais de origem divina. A imagem digital tem tamanha autonomia que parece outro corpo se autoconstruindo. Uma autopoética do ser. Um corpo que, independentemente do modelo, é criado eletronicamente. A beleza manipulada que já não depende do modelo. A imagem adquire autonomia. Imagem que se torna modelo do original. Modelo do modelo.

O corpo virtual não tem rugas nem varizes. O corpo virtual é a idealizada materialização do imaginário. O corpo de uma utopia. Recusa a semelhança fiel, embora seja metonímico. Desdobra a realidade pelo modo de duplicação aperfeiçoadora. O corpo virtual tem horror à feiura!

O corpo virtual é o equivalente pós-moderno da estética aformoseadora da figura humana que marcou a Renascença. Um corpo metonímico que se faz metafórico. Símbolo de perfeição da beleza. A produção mecânica de uma beleza natural sonhada e desejada. Diferentemente da arte, o corpo não aceita o componente de valor da feiura, da instalação, do cubismo anguloso, do surrealismo. De certa maneira, o corpo ainda aceita, diferentemente da arte, o reinado da estética à moda renascentista.

O corpo da bailarina no espelho contemplado é uma necessidade essencial para que ela tenha consciência de seu corpo funcional padrão, no ato de convertê-lo em corpo-ar-



te. Em corpo-dança. Trata-se de um momento de especularidade espetacular. O espelho permite-lhe ter por um momento a imagem visível do desabrochar de seu corpo como dança. A mulher que é, pela imagem no espelho, vendo-se brotar como bailarina, do caulo de si mesma. O corpo contemplado a libertar seus anjos e demônios, pássaros e serpentes, ódios e afetos, sexualidade e pureza. Uma coincidência de opostos: cisne branco e cisne negro. Cisne branconegro.

O corpo de índios e índias é uma funcional integração entre natureza e cultura. Há uma relação de complementariedade, uma relação aproximativa em que o que é habitualmente entendido como relação de opostos torna-se integralidade. Uma transacionalidade em que um não se superpõe ao outro. O corpo rola na terra tornando-se terra, mergulha na água tornando-se aquífero, fecunda-se na chuva tornando-se tempestade, se aquece no sol tornando-se verão. O corpo é tatuado com afiados espinhos, pincelado com tinta de urucum, a pele é convertida em símile da paisagem, a cabeça, a cintura, os punhos, os tornozelos são completados com penas de aves. Como o devir natureza do corpo, intercorrente com o devir corpo da natureza. O corpo se confunde com troncos de árvores, se dilui no abraço das águas, dança no soprar dos ventos. Integram-se e integram a natureza como as onças pintadas, os guarás, os botos e caruanas. Torna-se corpo natureza, corpo sonho, corpo sexo, corpo mundo em criação no éden de si mesmo.

A vida moderna é a da fragmentação do homem, correlata à fragmentação moderna da vida. As especializações médicas repartem o corpo, que deixa de ser visto como unidade. Humanismo fragmentado, a cultura moderna e transmoderna tem na fragmentação do corpo um de seus paradigmas. O detalhe compõe e, paradoxalmente, fragmenta o todo. O todo é um vitral de detalhes, de fragmentos, de partes, de decomposições. Um exemplo emblemático está na fotografia e no cinema. Exibem o “close”, o rosto em primeiro plano, que é uma forma simbólica de decapitação. A cabeça separada do corpo. No mesmo sentido as mãos, os pés, os olhos, as pernas, o sexo. As partes exibidas pelo cinema mostram a importância do detalhe diante do todo. O detalhe é um todo complexo. A consciência de que o todo não é o detentor único da importância por sua condição de estrutura completa, mas por ser, também, uma composição de partes que funcionam de modo tão importante quanto o todo.

Por outro lado, a mutilação nem sempre é uma denegação do todo. Até, porque, o imaginário pode recompor o todo, compensando a falta de partes. À semelhança do sistema nervoso que faz sentir dor em membro já amputado, o imaginário “vê” no objeto artístico aquilo que nele se quebrou ou se perdeu. O que significa o corpo mutilado de Vênus de Milo como perfeição? Uma conjunção estético-cultural entre o corpo visível e o imaginado. A parte amputada deixa de ser um obstáculo. O cinzel do imaginário cultural esculpe idealisticamente a parte ausente e recompõe o todo.

Diante do corpo imperfeito da Vênus de Milo se vê a plenitude de um corpo de arte perfeito e completo. No entanto, em face do corpo de uma bela modelo a ser pintada, o pintor cubista vê a dilaceração. Produz uma dilaceração radical da figura no quadro, e as partes deixam de ter relação com o todo de que são partes. Assumem funcional relação entre si como elementos de composição pictórica.

Na dimensão que denomino de poética do imaginário da cultura amazônica, as Icamiabas, as belas índias guerreiras da mitologia macuxi, em Roraima, mutilam o corpo, cortando o seio direito para que não impeça o movimento funcional exato no ato de tencionar o arco e desferir a flecha, na caça e na guerra. Essa mutilação, no entanto, não desfigura a beleza corporal das índias guerreiras, porque o imaginário as construiu tão belas quanto bravas. O corpo mutilado que mantém a perfeição de beleza das Icamiabas equivale à beleza perfeita do corpo mutilado de Vênus de Milo.

A máquina fotográfica reproduz a imagem no modo de uma dissecação da aparência exterior do corpo humano. Busca o essencial da expressão como em uma transparente mesa de dissecação de sentidos.



O cinema, mais do que a fotografia, fixa pela imagem no movimento, documenta e cria a universal expressão simbólica da fragmentação do mundo. Porém, muito mais do que a fotografia e o filme, a televisão e o celular exibem diuturnamente essa fragmentação do mundo, paradigma da fragmentação do corpo. Geram novo imaginário do mundo e do corpo: o imaginário do desfigurado, do fragmentado, do desestruturado. Muitas vezes, o corpo aparece como desumanizado. O corpo descorporificado.

A arte como expressão simbólica da cultura moderna e transmoderna está marcada pela dispersão e fragmentação. A instabilidade se impõe como situação estável. O efêmero, como duração. O instantâneo, como programado. Lembremos os corpos destroçados revelando os destroços das almas, perpetrados pela guerra, na tela Guernica, de Picasso e em Guerra e Paz, de Portinari. São imagens de uma civilização caleidoscópica e fragmentada em que vivemos. Fragmentação do mundo, fragmentação da cultura, fragmentação do espírito moderno, fragmentação da consciência, fragmentação da ética, fragmentação da justiça, fragmentação da crença, fragmentação da ciência, fragmentação da tecnologia, fragmentação da arte, fragmentação da estética, fragmentação do corpo.

A imagem digital gera o corpo virtual. Alguns a classificam como imagem corpo, que não se reduz à simples mimese do modelo, não se confunde com simulacro ou ícone. Pertence a um sistema plurissignificativo de traduções. Trata-se de um corpo eletrônico. Eu sou na tela do computador uma configuração gráfica de mim mesmo. São imagens do corpo que podem ser entendidas como esculturas imateriais, esculturas visíveis do imaginário, esculpidas virtualmente. A perfeita ilusão se torna realidade. Uma realidade numérica tão real e convincente quanto a própria realidade. Uma realidade virtual tantas vezes mais realista do que o real.

O virtual faz emergir no real a sua potência possível. Um modo de desocultação de outra forma de verdade. A visibilização do oculto, do escondido, do possível, do vir-a-ser. Sua percepção estética se desloca do sensível para a racionalidade conceitual e as atualizações de algoritmos. Uma realidade que se legitima por ela mesma, muitas vezes fugindo ao controle do próprio homem.

Há também o conceito de corpo sem órgãos que Gilles Deleuze foi buscar em Antonin Artaud. A ideia é a de não reduzir o corpo à sua forma orgânica que está além da noção de organismo. No seu poema “Para acabar com o juízo de Deus”, incorporado por Deleuze em seu texto, ele diz: “... atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão”. Desdobrando sua execração dos órgãos e do organismo, Artaud explica: “O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo”. Inimigos porque retiram a unidade do corpo para torná-lo um conjunto de partes. Desconjugam o corpo. Quebram a integridade essencial do corpo. “Nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nada de ventre. Nada de ânus. Eu reconstruirei o homem que sou”.

O corpo sem órgãos não é um corpo vazio. É um corpo anterior a uma organização definida, hierarquizada. Os órgãos limitariam o corpo. O corpo perderia a grandeza de ser ele mesmo único integral, para tornar-se uma hierarquia de órgãos. O corpo sem órgãos se recusaria a ser dominado por seus inimigos, os órgãos, que retiram do corpo sua unidade primeva e essencial. O corpo sem órgãos contém a vida inorgânica que vitaliza o corpo e o faz centro de forças, poder de diferenciação individualizadora, deixando de ser algo igual a outros, sem as limitações trazidas pelos órgãos.

Penso que não podemos esquecer também que o corpo sem cor (similar ao corpo sem órgãos) passou a ter como inimiga a cor do corpo. A cor contra o corpo. A cor, queimando no inferno do preconceito, passou a dividir e a tornar conflitiva as relações de corpo. A cor, que é aparência, sendo convertida na essência. O que deveria ser um valor de diversidade do corpo, se torna um estigma, veneno destilado pelo interesse, o ódio, a intolerância, a desumanização e pelo sentimento apodrecido pelo egoísmo. E não devemos também esquecer o idêntico processo de barbárie relativa à diferença de gêneros, quando o corpo é reduzido à sua fisicalidade, como se o ser humano fosse apenas a configuração



ideológica dos órgãos de seu corpo. O órgão sexual subjugando o corpo e as interações imbricativas do físico e do espiritual, do fisiológico e do psicológico, como confirma Pradier. Paradoxalmente, considerar o padrão físico como determinante é negar a papel essencial seja do psicológico, seja do DNA, seja do espírito, seja do afeto, seja do direito de autoconhecimento, como também determinantes nos rumos do comportamento humano. É renegar o papel essencial de autoconstrução do indivíduo, no direito à sua liberdade de ser feliz. Além disso, não podemos olvidar o corpo abandonado de meninas e meninos de rua; o corpo condenado ao esquecimento de si mesmo dos reféns das drogas; o corpo flagelado pelas guerras, pela fatalidade biológica, pela violência doméstica; o corpo ressecado reprimido pelo fanatismo; o corpo decapitado dos que perderam a capacidade de pensar o próprio corpo.

No conjunto de livros da Bíblia há um poema da sabedoria amorosa a partir do conhecimento saboroso do corpo. Nele a mulher, Sulamita, é senhora da ação. Poema de afeto, amor e sexualidade. O amor supera tudo: “O amor é tão forte como a morte”. O cenário é o das fantasias eróticas como um sonho conduzido pelo entrelaçamento amoroso. Sugere uma envolvente cerimônia polissêmica de cânticos nupciais, no altar sagrado e leito profano do amor. O corpo é o universo a ser explorado. O corpo é a pátria do amor.

Na poesia, o corpo é possuído pela palavra corpo. A palavra corpo se faz corpo. O rosto, nesse poema, tem a boca aberta ao beijo, a voz é lambida por lábios suculentos, a língua saboreia dentes alvos, o nariz se sacia de perfumes, os olhos são janelas da sedução e da ternura, os cabelos ou as tranças ondeiam na pele escura como ondas navegadas de desejo, promessa, perdição e redenção. O coito como a pequena morte que é vida.

No Cântico dos Cânticos o corpo é sempre estatuário e perfeito. É o símile da natureza. Tem solenidade na soberania. Estreita-se intensamente com o corpo amado, as mãos se entrelaçam, as pernas sobre os pés sustentam uma escultura de desejo, os sexos se confundem sem querer desenredar-se. O corpo, geografia do mundo, é mundo humanizado. É o território dos seios esplêndidos, de quadris que dão inveja à perfeição, da bacia do ventre e seus perfumes ferventes, do coração que delira, da paixão que arrebatava, do delicioso roçar dos membros que anula a timidez, da pele delicada que instiga a contemplação e a carícia.

No poema-livro da Bíblia, atribuído a Salomão, embora na verdade poética seja um poema da mulher, Sulamita, agente do discurso, ouvimos o ecoar da poesia originária do médio oriente antigo, da Mesopotâmia, do Egito. O olfato é premiado por perfumes, seja do nardo, do cipreste, das essências raras, do açafraão, do cinamomo. Sem esquecer a mirra, o incenso e os bálsamos. Mas é o cheiro do corpo sem perfumes que predomina como expressão cosmoerótica. Cheiro de corpo, cheiro de pele, cheiro do ser. O cheiro contra os perfumes.

A vista e o tato são iluminados pela eletricidade do contato físico dos corpos, no cenário esplendoroso de ouro e prata, pérolas e brincos, safiras e marfins.

O corpo é um jardim fechado que só o amor tem a chave. O mundo que o corpo abriga é o dos lírios do vale, flores do campo, narcisos, cardos, macieiras, pastagens verdejantes. Pastagens onde vagam no corpo alegorizado como imagem simbólica da natureza, rebanhos sobre rochas, penhascos, montes, vales, fontes e desertos.

É o corpo do amor e da poesia: “Beija-me com beijos de tua boca: sim, mais suaves que o vinho são teus amores”.

Desde o começo desse conjunto de poemas é o corpo da mulher ansioso de seu homem, os delírios do amor, o desejo, a contemplação voluptuosa da posse. A linguagem do amor no corpo em festa da poesia. Mas a voz é feminina e a decisão é da mulher.

Penso que, no Cântico dos Cânticos, o corpo amado e o amor do corpo mutuamente se instituem, um dando simultaneamente existência ao outro. O corpo amoroso existe quando se faz lugar do amor, no instante em que o amor se faz habitação do corpo. Não existe o corpo do amor como lugar a ser habitado pelo amor apenas provisoriamente. E nem o



amor, por transitoriedade, seria capaz de ocupar o corpo feito sua provisória morada. O amor existe enquanto habita o corpo do amor, pois o corpo amoroso só pode existir como lugar do amor. Um é o espelho do outro para existir. O corpo só é o lugar do amor enquanto o amor faz dele seu lugar. Um corpo de macho, de fêmea, de homem para homem, de mulher para mulher, corpo transgênero, corpo com autonomia de sua sexualidade não determinada pelos órgãos, corpo livre para ser, para existir e para amar.

Talvez a grande loucura lúcida do corpo seja o amor e sua celebração esteja na poesia. Não apenas o amor do amor de amar, não apenas o amor em si lacrado em segredo, não apenas o amor de amor amado, o amor de amor armado. Mas o corpo pelo amor ferido e pelo amor curado. O amor que faz do corpo as festas da poesia.



Parte II

**POÉTICAS E EDUCAÇÃO:
vivências na universidade**





DA ENCANTARIA DO RIO À *ENCANTARIA-CORPO*: A DIMENSÃO POÉTICA DO CORPO DANÇANTE

*Luiza Monteiro e Souza*¹
FADAN/ICA/UFPA
lmonteiro@ufpa.br

Resumo: Este artigo apresenta a noção de *encantaria-corpo* como dimensão poética do corpo dançante. As reflexões partem das experimentações de oito processos criativos desenvolvidos em meus estudos de doutorado, entre 2017 e 2021, com o coletivo Companhia Moderno de Dança – CMD. Estes estudos articulam-se à linha de pesquisa Poéticas e Processos de Atuação em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/ICA/UFPA). O objetivo principal do texto é apresentar a *encantaria-corpo* como proposição teórico-prática da/na Amazônia como potência para a pesquisa, experimentação e criação em dança que convoca a articulação entre a práxis da dança imanente (MENDES, 2010), a noção de encantarias (LOUREIRO, 2008) e a noção de poesia (CÔTÉ, 2014). Os processos criativos mencionados ao longo do artigo emergem da *encantaria-corpo*, a qual inspira-se nos mundos mágicos submersos nos rios amazônicos: as encantarias, espécie de dimensão transcendental onde habitam os seres encantados poetizadores da existência desses rios. Neste sentido, a ideia de uma profundidade encantada no rio encontra-se com a dança imanente e a poesia, fundando como proposição teórico-prática a *encantaria-corpo*.

Palavras-chave: encantarias; dança imanente; corpo; poesia; experiências.

DEL ENCANTAMIENTO DEL RIO AL ‘CUERPO ENCANTAMIENTO’: LA DIMENSIÓN POÉTICA DEL CUERPO DANZANTE

Resumen: Este artículo presenta la noción de cuerpo-encantamiento como una dimensión poética del cuerpo danzante. Las reflexiones parten de los experimentos de ocho procesos creativos desarrollados en mis estudios de doctorado, entre 2017 y 2021, con el colectivo Companhia Moderno de Dança – CMD. Estos estudios están vinculados a la línea de investigación Poéticas y Procesos de Actuación en Artes del Programa de Posgrado en Artes de la Universidad Federal de Pará (PPGARTES/ICA/UFPA). El texto tiene como objetivo principal presentar el cuerpo encantamiento como propuesta teórico práctica de/ en la Amazonía como poder de investigación, experimentación y creación en danza que convoca a la articulación entre la praxis de la danza inmanente (MENDES, 2010), la noción de encantamiento (LOUREIRO, 2008) y la noción de poesía (CÔTÉ, 2014). Los procesos creativos mencionados a lo largo del artículo surgen del cuerpo encantamiento, que se inspira en los mundos mágicos sumergidos en los ríos amazónicos: los encantamientos, una

¹ Artista, pesquisadora e docente da Dança. Intérprete-criadora e diretora artística da Companhia Moderno de Dança. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, com bolsa sanduíche em Montréal, no Canadá, na Université du Québec à Montréal – UQAM. Mestre em Artes (PPGARTES/UFPA). Professora efetiva da UFPA, atuando na licenciatura em Dança da Faculdade de Dança. Escritora do livro Experimentações em dança imanente e organizadora da obra Companhia Moderno de Dança - 18 anos em um livro memorial.



especie de dimensão transcendental donde habitan los seres encantados que poetizan la existencia de estos ríos. En ese sentido, la idea de una profundidad encantada en el río se encuentra con la danza inmanente y la poesía, fundando el cuerpo encantamiento como propuesta teórico-práctica.

Palabras clave: encantamiento; danza inmanente; cuerpo; poesía; experiencias.

INTRODUÇÃO

Em novembro de 2002, colaborei com a fundação do coletivo Companhia Moderna de Dança – CMD, de Belém do Pará. Atualmente estou no grupo como intérprete-criadora e diretora artística. A trajetória de quase 20 anos de pesquisa e atuação em dança na Amazônia me fez desenvolver meus estudos de doutorado junto aos criadores e criadoras do coletivo.

A CMD desenvolve processos criativos cuja característica principal é o interesse na investigação de movimentos próprios ao corpo dançante. Trata-se quase sempre de oferecer ao corpo estímulos que lhe possibilitem buscar diferentes modos de criar suas danças.

Nos valores de sua práxis, a companhia compreende que qualquer coisa pode vir a ser dança e que essa coisa criada vem eminentemente do(a) artista criador(a). Esses dois valores são uns dos mais caros ao coletivo, porque localizam o fazer do(a) artista no poder criativo do próprio corpo. Logo, dificilmente trabalha-se com gestos, códigos e estruturas de movimento recorrentes e/ou preestabelecidos como dança na cultura ocidental.

Explora-se, sobretudo, a capacidade criativa do corpo em busca de suas danças imanentes (MENDES, 2010). Joga-se o jogo da liberdade criativa, visando a abertura do(a) criador(a) às experiências idiossincráticas inerentes a cada processo. Acredita-se que a coisa a ser criada está sempre incorporada ao corpo.

Com efeito, este artigo emaranha-se no contexto artístico do coletivo supracitado, trazendo como referências oito poéticas originadas em processos criativos emergentes no cruzamento da práxis da dança imanente (MENDES, 2010), com a noção de encantarias (LOUREIRO, 2008) e a noção de poesia (CÔTÉ, 2014).

De acordo com o imaginário amazônico, as águas turvas e barrentas dos rios criam em suas profundezas uma espécie de dimensão transcendental. Chamada de encantarias, essa dimensão é o lugar onde habitam seres poetizadores da existência ordinária e cotidiana dos rios (LOUREIRO, 2008).

Inspirados(as) nesse contexto, os(as) artistas da CMD foram provocados(as) a experimentar processos criativos a partir de algumas ideias-força nascidas do contexto conceitual evocado pela noção de encantarias: visível e invisível; superfície e profundidade; interior e exterior; dentre outras.

As ideias-força atuaram como metáforas-paradoxos relativas à superfície e à dimensão encantada submersa nos rios amazônicos, tendo sido aplicadas nos processos para provocar os corpos dançantes a ir ao encontro de suas encantarias.

Nessa conjuntura, as poéticas apresentam as encantarias (particulares e coletivas), emergidas nos mergulhos de cada corpo em si, a partir de *experiências de imersão e emersão – EIEs*.

As EIEs são experiências compostas de dispositivos imersivos para provocar momentos em que os(as) criadores(as) experimentassem contatos íntimos com os seus mundos poéticos interiores, utilizando como motriz para o estímulo da conexão corpo e encantarias a ideia de *encantaria-corpo*.

CORPO, DANÇA, POESIA E ENCANTARIA: CONSIDERAÇÕES EM PROCESSOS

Uma das grandes contribuições para o surgimento da noção de *encantaria-corpo*, foco principal deste artigo, é sua confluência com a noção de encantaria. A esse respeito, de acordo com Loureiro,



As encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, correspondente ao Olimpo grego, habitada pelas divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica. É dessa dimensão de uma realidade mágica, que emergem para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiúna, a mãe do rio, as entidades do fundo das águas e do tempo. Penso que representam o maravilhoso do rio equivalente à poetização da história promovida pelo maravilhoso épico. Esses prodígios poetizam os rios, os relatos míticos, o imaginário, a paisagem – que é a natureza convertida em cultura e sentimento (LOUREIRO, 2008, p. 02).

O autor incita percebermos além daquilo que é aparente no rio; além do exterior, da superfície. Reflete acerca da natureza turva, densa e barrenta das águas dos rios amazônicos, cujas características conferem aos rios espécie de camada transcendental.

Loureiro pondera que, apesar dessa dimensão não corresponder exatamente à materialidade do rio, isto é, sua natureza visível ou palpável, ela também o é, o constitui.

Sob nosso prisma, a abordagem do autor quanto à encantaria do rio é, primeiramente, um convite a mudarmos nossa percepção do mundo. Percebermos além de sua dimensão cotidiana, das coisas já dadas, das camadas materiais, cujo “espírito frio”, de reproduzibilidade capitalista, vêm tornando-se aspectos cada vez mais aparentes e importantes nos valores e formas de viver da sociedade ocidental.

Tal contexto nos leva a refletir sobre nossas formas de existência. Talvez estejamos em uma espécie de dinâmica progressiva de desencantamento do mundo, das coisas, do corpo, a qual se alastra há bastante tempo na humanidade. Em consonância a esse pensamento, Côté expõe considerações relevantes:

Or, depuis l'époque des dieux uniques, des marchés internationaux, de l'accumulation des trésors, de la multiplication des biens, la conscience humaine s'est graduellement érodée. Elle se rabat sur le calcul, l'angle droit, la causalité, la rationalité, l'objectivité, toutes les coutures de ce manteau qui s'appelle la chape du pouvoir et du progrès. Nous sommes devenus unidimensionnels, c'est-à-dire redevables au réel, esclaves de l'empirie. Le prix de ce succès libéral et économique est énorme. L'histoire récente se présente comme une succession d'amputations et de sacrifices. Nous avons désenchanté le monde, perdu le sens de sa beauté, liquidé notre héritage de merveilleux, neutralisée l'efficacité symbolique de nos rapports aux objets, à la vie, à la mémoire. En principe, créer de la richesse économique ne devrait pas s'opposer à la création de la beauté. Mais force est d'admettre que la machine infernale en est rendue là : rien n'arrête le progrès (CÔTÉ, 2014, p. 40).

Ora, desde a época dos deuses únicos, dos mercados internacionais, de acumulação de tesouros, da multiplicação de bens, a consciência humana foi gradualmente corroída. Ela recai sobre o cálculo, o ângulo reto, a causalidade, a racionalidade, a objetividade, todas as costuras desse casaco que se chama poder e progresso. Tornamo-nos unidimensionais, isto é, em dívida com a realidade, escravos do empirismo. O preço desse sucesso liberal e econômico é enorme. A história recente se apresenta como uma sucessão de amputações e sacrifícios. Nós desencantamos o mundo, perdemos o sentido de sua beleza, liquidamos nossa herança do maravilhoso, neutralizamos a eficácia simbólica de nossas relações com os objetos, com a vida, com a memória. Em princípio, criar riqueza econômica não deveria se opor à criação da beleza. Mas temos que admitir que a máquina infernal chegou a isso: nada pode impedir o progresso. (CÔTÉ, 2014, p. 40, tradução nossa).

A abordagem da autora é bastante pertinente e dialoga com questões mencionadas anteriormente. Podemos dizer que a sociedade como um todo nos envolve em certa dinâmica de desencantamento do mundo. “Amputações” e “sacrifícios” vêm corroendo nossas existências, destituindo a poesia da vida. Estamos e somos imersos em processos velozes de perda da poesia, do imaginário, da atenção ao corpo.

Por vezes somos muito mais impelidos a produzir, conquistar e apresentar resultados, a cumprir tarefas, a reproduzir imagens de acordo com códigos, padrões e necessidades das estruturas sociais, do que experienciar o tempo, perceber o interior do corpo, observar as coisas, sentir o mundo. Estamos pouco sensibilizados. Estamos desencantados.

Resta pouco espaço à criatividade, pouco espaço ao imaginário, pouco espaço ao indivíduo, pouco espaço às artes.



A dinâmica supracitada enfraquece, e por vezes deslegítima, oportunidades de investirmos mais profundamente em experiências e de nelas ficarmos. Ela nos chama a não perceber, a não darmos tempo para que as coisas aconteçam. Nos força a errar como sonâmbulos(as), esquecidos(as) de dar atenção e aproveitar momentos. Assim, acredita-se na instalação de uma espiral de desencantamento do mundo.

Viver esse desencantamento é como perder espaço para respirar, anular a capacidade de mexer, de observar, de tocar e de criar mundos por meio da potência poética das artes e da vida à revelia de mundos normativos e funcionais em serviço de esquemas e estruturas globalizantes.

Ter mais que ser. Ver mais que perceber. Fazer mais que experimentar. Quantidades sobrepondo qualidades. Supremacia do pensar sobre o movimento-pensamento. O visível no lugar do sensível. O aparente no lugar do oculto.

Sob este prisma, é coerente afirmar que « *Nous vivons dans une société qui donne la primauté à la norme, au principe de précaution et à la transparence, au mépris de ce que chacun a d'unique et de l'opacité subjective de toute vie humaine* » (CÔTÉ, 2014, p. 24). « *Nós vivemos em uma sociedade que dá primazia à norma, ao princípio da precaução e à transparência, sem se importar com o que é único e com a opacidade subjetiva de toda a vida humana* » (CÔTÉ, 2014, p. 24, tradução nossa).

Aproximando essas reflexões do contexto relativo ao campo da arte, acredito que as linguagens artísticas, em geral, nos permitem viver e dar atenção a modos distintos de ser e estar no mundo.

No caso da dança, urge percebermos que o corpo dançante e os múltiplos processos de criação engendrados por ele também podem estar sujeitos a processos de desencantamento. Como exemplo, citamos contextos de ensino, experimentação e criação em dança, refêns de imediatismos, reproduções, normatizações etc.

Em certos contextos em dança, é habitual que o(a) artista, pesquisador(a), professor(a), ao invés de buscar experiências mais voltadas às entranhas do corpo, leve em consideração aspectos exteriores a ele como parâmetros ditadores e condutores de seus processos e criações.

A exemplo, pode-se mencionar a busca por gestuais e repertórios em dança predeterminados como fonte de produções artísticas, processos de ensino e aprendizagem pautados exclusivamente em cópias e repetições, métodos e técnicas de ensino que não priorizam as subjetividades-corpos e suas relações coletivas etc.

Nos exemplos supracitados, acredito haver um diálogo bastante concreto entre as construções do corpo em dança e questões capitalistas e mecanicistas que acentuam o primeiro como objeto, feito para alcançar metas, adaptar-se a padrões. Corpo relegado a aprender, repetir, comunicar e buscar resultados precisos no cumprimento de demandas de um mercado da dança ditador de suas formas e conteúdos.

Diante de processos articulados à lógica da quantidade e da busca por resultados como dimensões em relevo à sobrevivência da arte da dança, acredita-se que neste campo também podemos nos deparar com o abandono de aspectos impalpáveis do ser humano e de seu meio.

Toda a presente reflexão é uma das motrizes que nos conduz ao trabalho com a noção de encantaria como indutora de processos e poéticas em dança. Ela permite investigarmos e instaurarmos ambientes opostos ao sentido de desencantamento tratado até então.

Sob meu ponto de vista, convocar coisas das quais não possuímos controle, domínio, e, sobretudo, que não estejam preconcebidas e guiadas por estruturas (no sentido estrito da palavra), é permitir-se caminhar em direção ao desconhecido, à magia, à poesia. A outras versões de nós. Numa direção contrária à do desencantamento.

Dito isto, propomos caminhos opostos à dinâmica de desencantamento do mundo ao enlaçarmos os corpos criadores em experimentações de camadas interiores, priorizando



elementos muito mais da ordem do sensível, do imaterial, do oculto, do que os expostos anteriormente.

Ressalta-se que as camadas submersas do corpo são potentes dispositivos internos capazes de fazê-lo sentir e criar a partir de suas entranhas. Assim, podemos desenvolver processos de (re)encantamento do corpo e, por que não, de (re)encantamento do mundo. Processos nos quais *encantarias-corpos* forcem o corpo dançante a se (re)descobrir enquanto corpo poetizado e poetizante.

Michel Maffesoli fala do reencantamento do mundo para pensar acerca do retorno do imaginário na pós-modernidade, dado pelos laços sociais que constroem coletivamente uma lógica da razão sensível e estetização do cotidiano. Reencantar o mundo seria poetizar o banal.

Neste reencantamento “é possível que se assista agora à elaboração de uma aura estética na qual se reencontrarão, em proporções diversas, os elementos que remetem à pulsão comunitária, propensão mística ou a uma perspectiva ecológica” (MAFFESOLI, 2006, p. 42).

Reencantar o mundo, reencantar o corpo, é poetizar o mundo, a vida.

Apostando no reencantamento do mundo por meio de mergulhos no universo mágico do corpo como estratégia metodológica para a criação, citamos neste artigo algumas poéticas que não visam estar incluídas em paradigmas artístico-sociais de beleza, de ordem, de disciplina, de utilidade. Paradigmas que moldam nossa sociedade abandonando seu pluralismo, individualizando suas existências. Assim, coadunamos ao pensamento de Maffesoli quando afirma:

É porque o mundo é aceito pelo que é, tal como é, que há pluralismo. A atitude voluntarista, a saber, mudar o mundo, construir uma sociedade perfeita, por mais banal que seja, tinha tendência a reduzi-los (mundo e sociedade) ao que eles *deviam ser*. É aí que repousa o grande fantasma do *uno*. Por isso, desde que se outorga ao “mundo que está aí” uma realidade ontológica, somos obrigados a reconhecer sua multidimensionalidade. É a partir dessa lógica que é preciso compreender o declínio do individualismo que se acelera atualmente. Ele é certamente a melhor expressão da pluralização. Quer se queira quer não, e de qualquer nome que o chamemos, o “neotribalismo” está aí, presente nos conjuntos dos modos de vida. Tudo isso se subsume num *reencantamento* com o mundo, de contornos ainda bem nebulosos (religiosidade, astrologia, culto do corpo, ligações diversas), mas cuja eficácia não é menos real. Em suma, o reencantamento com o mundo é, pura e simplesmente, um outro modo de dizer o politeísmo dos valores. Esses tornam-se inatingíveis, são essencialmente contraditórios uns com os outros, tem um caráter fugitivo. É surpreendente observar, nesse politeísmo, que os diversos caracteres sociais nunca têm um aspecto definido. Os papéis, os modos de ser, as aparências, as ideologias, são inteiramente intercambiáveis. (MAFFESOLI, 1996, p. 222).

Ratificamos nosso diálogo com o processo de reencantamento do mundo, com o mundo, buscando instaurar formas e conteúdos próprios aos universos particulares e coletivos dos(as) envolvidos(as) nos processos. Na sequência, um relato do intérprete-criador Lucas Costa, da CMD, ao refletir acerca das implicações dança e encantaria a partir das experiências criativas vivenciadas no processo da obra *Na Beira*².

O existir e o fazer dança imanente já é um tipo de conexão com a encantaria. Porque a dança imanente permite esse acesso, permite esse nascimento, essa emergência de um corpo encantado. O simples fato de praticar, estudar e criar em dança imanente já é esta conexão com a encantaria. É estar no mundo. A partir do momento que passamos a modificar nosso corpo, nossa existência, de uma forma poética, já estamos acessando a encantaria e já estamos disponíveis para que esses seres encantados possam emergir do interior, o que permite descobrir sempre um corpo a mais. E isso é difícil, porque devemos lutar contra esse lugar comum e acessar estes corpos encantados. Às vezes fazer novas coisas na dança imanente e na vida é o grande desafio. É a coisa mais legal e mais rica que a dança imanente fornece, porque em função do processo podemos descobrir e fazer coisas, poesia, de acordo com a forma como somos estimulados e como esse encontro nos chega (Lucas Costa, depoimento concedido em maio de 2020).

2 Na Beira (2019) é um mergulho nas profundezas que habitam em cada um de nós. Um convite ao contato com uma experiência cênica impregnada de absurdo, encantamento, mistério, magia e transe. (Trecho do release da obra).



Outro aspecto relevante na abordagem de Loureiro acerca da encantaria é a “*liberação da função não utilitária do rio, valorizando a relação deste com o imaginário, em detrimento das funções práticas e de uso que constituem a natureza imediata ou material do rio*” (LOUREIRO, 2019, p. 83). O autor acrescenta:

Os homens passam pelo rio, usam o rio, trabalham no rio, alimentam-se do rio, navegam pelo rio, vivem no rio e morrem no rio. Todavia, pelo devaneio, percebem que há uma outra realidade que lhes estimula um estado de alma diferente, que lhes permite olhar e perceber esse rio de uma outra forma, plena de um mistério encantatório, magicamente real, capaz de fazer desse rio uma realidade simbólica sensível e que se revela como ‘uma finalidade sem a representação de um fim’. Algo que corresponde a uma situação estetizada. (LOUREIRO, 2019, p. 83).

Em sua relação com os habitantes ribeirinhos, o rio compõe-se de uma função prática e utilitária. Essa função expressa a realidade desta cultura e, na citação acima, é descrita por meio do emprego dos verbos passar, usar, trabalhar, alimentar, navegar, viver e morrer. Tais ações caracterizam o cotidiano ribeirinho.

Não obstante, para além dessa realidade, existe a realidade simbólica sensível do rio. Uma realidade encantada provocadora de estados de alma diferentes, que passam a se relacionar e perceber o rio a partir de seu mistério encantatório.

No jogo com essa outra dimensão, a função prática dá espaço à função estetizada, a qual ancora-se justamente nas encantarias e seres encantados dos rios. Assim, “*Pela evidenciação da encantaria do rio, passa-se a ver o rio não como rio de uso, mas transformado em uma realidade mágica, a realidade de um mistério gozoso*” (LOUREIRO, 2008, p. 15).

Em outras palavras, o rio, onde é impossível ver o fundo, as vísceras, as entranhas, é encantado. A invisibilidade cria a atmosfera do desconhecido. E no desconhecido frutifica outro rio, que é o mesmo, mas que é imaginado, percebido e experimentado de outras formas por aqueles(as) que habitualmente relacionam-se com ele.

É na invisibilidade do rio onde repousa sua dimensão poética, ou seja, a existência do rio é dada por aquilo que pode ser visto (aspectos relativos à superfície) e pelo que não pode ser visto (aspectos relativos às profundezas).

Indo um pouco mais além, o autor aprofunda as reflexões acima propondo articulações dessa abordagem com sua prática artística. Enquanto poeta, Loureiro também aborda a noção de encantaria como forma de pensar acerca da teoria poética engendrada na sua produção de poemas, para a qual ele propõe a poesia como encantaria da linguagem. Em suas palavras:

Entendendo a linguagem como um rio-corrente, espaço de navegação do poeta, ao lado das funções práticas que a constituem como linguagem informativa (representação, expressão e apelo), cremos que a função poética existe subjacente ou submersa nos peraus, nos abismos da linguagem, florescendo à superfície do texto pelo toque no botão de flor da palavra poética (LOUREIRO, 2019, p. 83).

Ao apresentar a poesia como encantaria da linguagem, o autor utiliza o conceito como um jorro de pólen gerador do nascimento da poesia em meio à linguagem e à escrita.

Habitualmente, a linguagem escrita cumpre uma dimensão prática, funcional, das coisas por ela expressas. Em outro contexto, a poesia possui o poder de revelar dimensões e significações das palavras, da linguagem escrita. O poeta seria esse agente que mergulha no rio das palavras, de onde faz emergir a palavra encantada, a poesia. Logo, o poeta revela as encantarias da linguagem escrita.

Imerso no contexto supracitado, o autor reconhece e assume sua prática artística, anunciando-a “*poesia como encantaria das palavras*” (LOUREIRO, 2008). A propósito do movimento de aparição das encantarias da poesia, destaca:

O afloramento da função poética das abismais das encantarias da linguagem ocorre no processo de re-hierarquização dos signos com a inversão da dominante que passa a ser exercida pela estética. A função prática dá lugar à função poética. De certa maneira, é um movimento de conversão semiótica da linguagem-padrão em linguagem-poética. A encantaria é um rio prodigioso, submerso num rio utilitário e pronto a emergir sob o



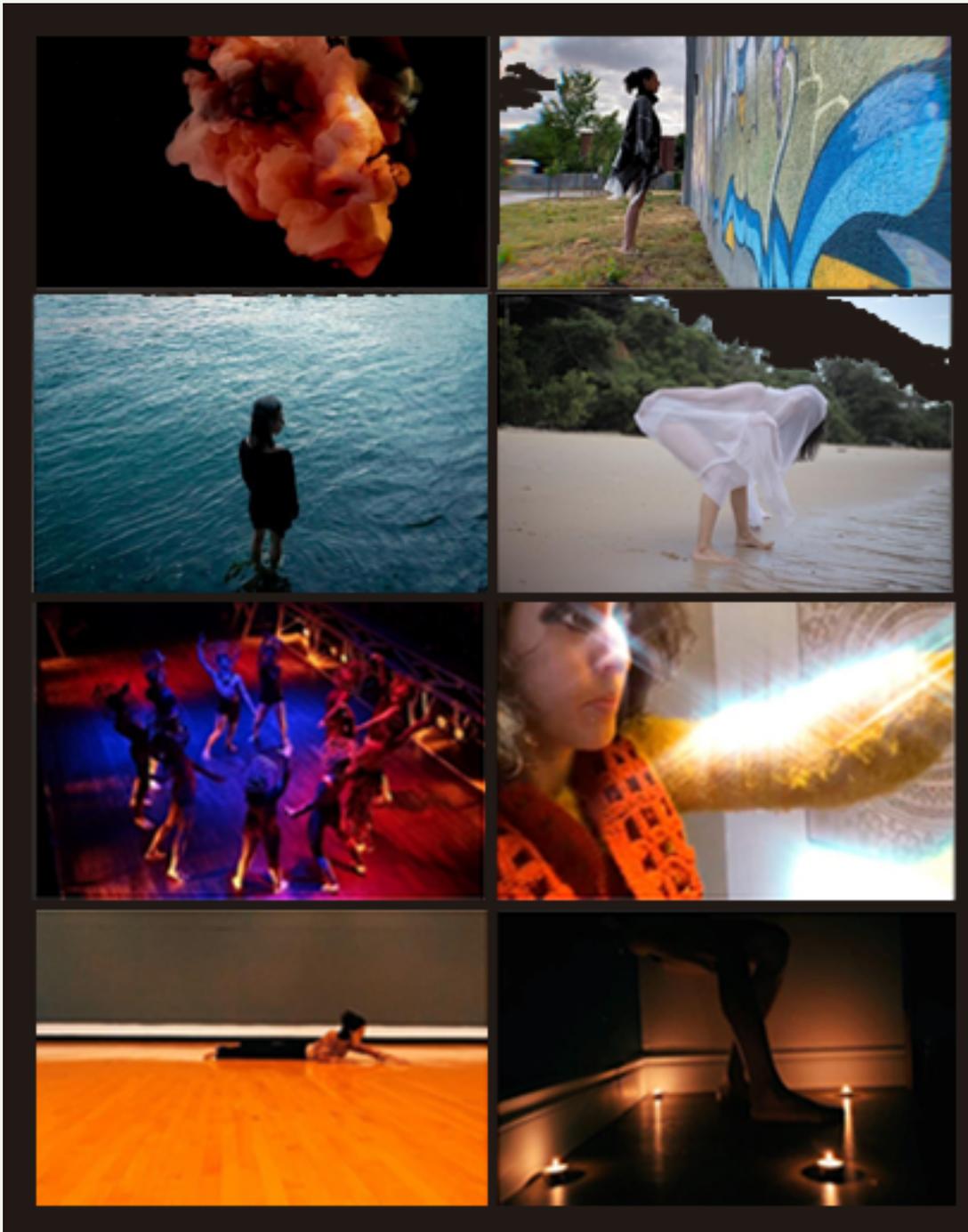
toque do devaneio do caboclo ribeirinho. Pelo devaneio, o caboclo amazônico subverte a realidade do rio, desautomatizando a visão, fugindo à redundância, provocando uma nova contemplação rica de informações e transgressões. De igual modo, é pela ação transgressora e informacional que o poeta retira a linguagem do uso automatizado ou redundante para uma nova dimensão, que é a poética. Pela evidenciação da encantaria do rio, passa-se a ver o rio não como rio de uso, mas transformado em uma realidade mágica, a realidade de um mistério gozoso (LOUREIRO, 2008, p. 15).

Loureiro amplia as questões acima tratadas no texto intitulado *A arte como encantaria da linguagem*. Após conectar a noção de encantaria com sua arte poética, traça um paralelo entre aquela com as artes em geral, defendendo a ideia de que as manifestações artísticas são expressões de encantarias. A poesia, a música, o circo, a dança etc., são por ele compreendidas como encantarias das linguagens com as quais operam.

À luz dessas reflexões, propomos uma abordagem que conecta a encantaria ao fazer dança, especialmente ao corpo dançante, tomando como elementos-chave o corpo, a dança, a encantaria e a poesia. Nesse sentido, a relação *encantaria-corpo* faz-se por meio da dança imanente, a qual é um caminho possível para que o corpo dançante exponha, revele, expresse, os seus estados poéticos, a poesia de(em) si. Expressando recortes dessas *encantarias-corpos*, seguem imagens das oito poéticas³ desenvolvidas em minha pesquisa de doutorado.



3 Imagem 1: Na Beira (Fotografia: Danielle Cascaes/Fonte: Arquivo CMD). Imagem 2: Poesia Submersa (Fonte: Arquivo CMD). Imagem 3: Vamos falar de poesia? (Fonte: Arquivo CMD). Imagem 4: Nas águas do invisível (Fonte: Arquivo CMD). Imagem 5: Onde estará o além das coisas? (Fonte: Arquivo CMD). Imagem 6: Dar-se em vertigem (Fonte: Arquivo CMD). Imagem 7: Ecos das Entranhas (Fotografia: Ângela Bouzan/Fonte: Arquivo CMD). Imagem 8: Seres de Si (Fotografia: Edielson Shinohara/Fonte: Arquivo CMD).



Todos os oito processos de criação compuseram-se de dispositivos imersivos em dança instigadores de estados para além da dominante utilitária e ordinária experimentada pelo corpo em seu cotidiano.

Investigou-se justamente a dominante estética ao aplicarmos experiências instigadoras do corpo em arte, um corpo espetacular, poetizado. Nessa relação, a poeticidade corporal passa a ser a dominante nos corpos, na qualidade de força pulsante reveladora de avessos e entranhas. Acerca dessas dominantes:

Nas artes do corpo ocorre então o que denomino de conversão poética do corpo utilitário padrão em corpo-arte, plurissignificante, gratuitamente contemplado pelo que dele emana e configura entre sujeito e objeto. O corpo-arte aflora no corpo utilitário padrão no emergir de suas encantarias. É o que num sentido mais amplo denomino de conversão semiótica (LOUREIRO, 2015, p. 25).

A exemplo dos aspectos acima mencionados, os mergulhos dos(as) criadores(as) em suas *encantarias-corpos* foram os caminhos que permitiram a conversão semiótica do

corpo (indo de um corpo utilitário-padrão para um corpo-arte). Ao mergulharem em si, os corpos colocaram-se disponíveis a perceber e revelar os encontros com suas forças poéticas interiores por meio do movimento.

Pode-se dizer que é no ato criativo (em suas múltiplas e diferentes etapas) onde a *encantaria-corpo* expõe-se. Ela revela ao corpo as poesias de si, possibilitando a ele devir outro a partir de si mesmo. Devir um *corpo-encantaria*. É possível, então, compreendermos que os múltiplos atos de criação em dança imanente desta pesquisa fizeram emergir *corpos-encantarias*, corpos poetizados cuja dominante é estética. Segue um depoimento do intérprete-criador Robson Gomes, o qual coaduna às reflexões até aqui, a partir das experiências criativas vivenciadas no processo da obra *Na Beira*.

Acho que um corpo encantado ou uma encantaria do corpo, na medida em que ele está conectado com a forma de ser e estar no mundo, logo, de fazer a dança imanente, ele tem a ver com uma linha tênue entre a interiorização e a interioridade e a exteriorização e exterioridade daquilo que se é, porém, tão sutil, ou seja, tão sensível, que num fio técnico, tu consegues repercutir isso no mundo, de forma que tu vais fazer a tua interioridade atingir a interioridade do outro, e, sei lá como, essa partícula singular tua vai encontrar a partícula singular do outro, e esse encontro vai fazer, quem sabe, despertar o desejo no outro dele também encontrar-se encantado, ou encontrar-se em estado de encantamento, com fins de afirmação daquilo que se é perante si e perante o mundo (Robson Gomes, depoimento concedido em maio de 2020).

No que tange às abordagens da encantaria dos rios, da poesia como encantaria da palavra e da arte como encantaria da linguagem, em suas relações com a abordagem da *encantaria-corpo* aqui proposta, podemos resumir: a poeticidade dos rios revela-se por meio dos seres encantados; a poeticidade da palavra escrita revela-se por meio do poema, da poesia; a poeticidade do corpo revela-se por meio da dança; na poética do imaginário amazônico, as encantarias poetizam o rio; as encantarias das palavras poetizam a linguagem escrita; as *encantarias-corpos* poetizam o corpo.

Reiteramos a presença da *encantaria-corpo* como parte de uma teoria de criação em dança enraizada na compreensão de que cada corpo humano, ainda que na dominante cotidiana e por vezes imerso em existências automatizadas, é habitado por forças poéticas submersas potencialmente poetizadoras e geradoras de danças imanentes. Essas forças são a *encantaria-corpo* em cada um de nós.

Eu penso sempre na questão da encantaria como uma lente, porque ela esgarça meu olhar no sentido de compreender o mundo, habitá-lo de outras maneiras e, sobretudo, habitar de outras formas meu corpo e minha dança.

Quando comecei a dançar, tinha 13 anos. Fui aos poucos sendo conduzida a buscar minhas maneiras particulares de movimento, de lançar-me no espaço, de perceber minhas limitações e superá-las.

Com Ana Flávia Mendes como minha diretora artística, e sua abordagem em dança imanente, fui aos poucos compreendendo que a vida não é apenas aquilo que a cultura humana estrutura, aquilo que já está posto. Ao contrário, ela é também o que ninguém sabe, viu ou conhece. Ela é talvez puro desconhecimento.

Inicialmente, minhas experiências eram voltadas para a dança imanente como práxis na qual o(a) artista encontra em si toda a matéria para a gestação da obra cênica.

O encontro com a noção de encantaria em meu doutorado proporcionou amadurecimento dessas experiências artísticas, acentuando nelas as potências e forças, secretas e escondidas, do corpo dançante.

A abordagem da arte como encantaria da linguagem modificou minha relação com o mundo, com o corpo e com as danças habitantes em mim. Considerando a encantaria como dimensão poética escondida nas artes, senti-me convidada a ir rumo ao infinito das coisas, mas também até às dimensões invisíveis da minha dança e do meu corpo.

Essa abordagem abriu minha percepção à poesia do mundo, mas, principalmente, à poesia de meu corpo dançante, pois acredito que:



Être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée, et d'expression. C'est également faire confiance au caractère 'lyrique' de l'organique, sans pour autant se référer à une esthétique ni à une mise en forme précise : le geste ou l'état de corps neutre (volontairement désaccentué et travaillant sur l'absence de 'dessin') a sa propre qualité lyrique, tout autant que le geste tensionnel spatialisé et musicalisé. Le tout étant de travailler d'abord aux conditions organiques de cette émergence poétique. Option féconde, le corps devient un formidable outil de connaissance et de sensation. (LOUPPE, 2004, p. 61).

Ser dançarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento, e de expressão. É igualmente confiar no caráter 'lírico' do orgânico, sem se referir a uma estética nem a uma formação precisa: o gesto ou o estado de corpo neutro (voluntariamente desacentuado e trabalhando sobre a ausência de 'desenho') tem sua própria qualidade lírica, tanto quanto o gesto tensionado espacializado e musicalizado. O todo trabalhando primeiro nas condições orgânicas desta emergência poética. Opção fecunda, o corpo se torna uma ferramenta formidável de conhecimento e sensação. (LOUPPE, 2004, p. 61, tradução nossa).

DESENCANTAR NA DANÇA: POR POÉTICAS EM DANÇA NA ENCANTARIA-CORPO

Desencantar na dança é nosso ponto de chegada, como também de partida. É a camada onde mergulhamos na dança como encantaria. A camada onde dançamos rumo à poesia habitante de nossas danças. Caçamos detalhes. Surpreendemo-nos com sutilezas.

Mergulhamos nas danças para nelas desencantarmos as melhores formas de fazê-las, seus melhores gestos, suas melhores poesias... Seus momentos de surpresa, de transe, suspensão...

Requer sentir detalhes, gestos, direções, qualidades, espaços, tudo o que está engendrado na dança como um todo para que sejam exploradas e apresentadas suas melhores poesias, seus melhores universos encantados.

Após abordarmos a *encantaria-corpo* é chegada a hora de reconhecer a dança como este lugar de encantaria.

Do corpo à dança, da dança ao corpo, em camadas diferentes, mas complementares, a percepção atenta e presente é da ordem da busca pela poesia, da necessidade de poetizarmos o corpo, o gesto e a dança, instaurando novos mundos por meio de poesias interiores.

Nossas danças são plenas de poesia, de dimensões encantadas. É preciso que reconheçamos isso.

Elas vêm de nosso íntimo profundo, de nossas histórias, nossas entranhas.

Fujamos das danças mal-ditas, das danças que nos conformam, que nos reprimem...

Procuramos revelar nossos *corpos-encantarias* que nos desmontam, nos surpreendem, nos (re)poetizam e (re)encantam.

Mergulhemos na dança para desencantá-la. Mergulhemos para poetizá-la.

Mergulhar para desencantar em nossas danças o que de mais precioso habita nelas: nós mesmos.

Fujamos dos padrões, das clausuras, das fôrmas que nos deformam...

Mergulhemos no corpo para que na superfície seja revelada a dança encantada, a *encantaria-corpo*.

Neste contexto, o presente artigo explorou a relação corpo-dança-encantaria-poesia.

De modo geral, a encantaria tratada faz referência a lugar. Um lugar encantado.



Primeiramente, aplica-se a ideia de lugar encantado ao rio (LOUREIRO, 2008). Assim, temos a encantaria do rio. Na sequência, aplica-se esta mesma ideia ao fazer poético, à poesia. Com efeito, temos a encantaria da palavra (LOUREIRO, 2008).

A partir destes dois modos de aplicação da noção de encantaria, um relativo à morada encantada dos rios e o outro à morada encantada das palavras, parte-se para aplicação deste conceito junto à noção de corpo e de dança.

Assim como as duas primeiras proposições, a encantaria passa a ser o lugar submerso no corpo. Uma encantaria que é corpo, por isso *encantaria-corpo*, iniciando com a palavra encantaria justamente para enfatizar a ideia de lugar na relação com o corpo. Logo, um lugar encantado no corpo.

A partir desta primeira relação, acredita-se que nos processos criativos pautados na *encantaria-corpo* nasce o *corpo-encantaria*.

Se, *encantaria-corpo* enfatiza o lugar encantado no corpo, o *corpo-encantaria*, por sua vez, enfatiza a expressão poética deste corpo. Isto é, na inversão dos termos, a ideia de lugar dá espaço à expressão poética do corpo, à poesia corporal, a qual apresenta-se por meio de gestos, movimentos e danças imanentes. Resumimos:

Da encantaria dos rios, emergem os seres encantados.

Da encantaria da palavra, emerge a poesia.

Da *encantaria-corpo*, emerge o *corpo-encantaria*.

Com efeito, consideramos que:

O *corpo-encantaria* é o aparente da *encantaria-corpo*.

O *corpo-encantaria* é o visível da *encantaria-corpo*.

O *corpo-encantaria* é a superfície e a *encantaria-corpo* é a profundidade.

Experimentar a *encantaria-corpo* sugere ao(à) dançarino(a) imergir no corpo, mergulho, descida, busca no invisível, profundidade; experimentar o *corpo-encantaria* sugere ao(à) dançarino(a) perceber as emersões no corpo, aparição, subida, revelação, expressão visível, superfície.

Da *encantaria-corpo* ao *corpo-encantaria*. Para além de uma rede conceitual, estas duas noções desejam fazer um convite. Um convite ao mergulho. Um convite ao encontro com a poesia que habita cada um(a) de nós.

Que a dança nos mostre sempre nossas versões poetizadas e que, de igual maneira, o mundo esteja aberto para acolhê-las como forma de cremos um pouco mais no corpo, na dança, na encantaria, na poesia, existentes na vida.



REFERÊNCIAS

CÔTÉ, Véronique. **La vie habitable**: poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires. Atelier 10, 2014.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Paris: Éditions Contredanse, 2004.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras, 2008.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica hoje**: uma poética do imaginário revisitada. Belém: SECULT/PA, 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. O corpo do amor e da poesia. **Repertório**, Salvador, n. 25, p. 24-28, 2015.2.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Triádicos**: poesia em pequenos formatos. Manaus: Editora Valer, 2019.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MENDES, Ana Flávia (org.). **Abordagens criativas na cena**: os múltiplos olhares da Companhia Moderna de Dança. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. (Coleção Processos Criativos em Companhia; v. 3).

MENDES, Ana Flávia. **Dança Imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.





CORPOS DANÇANTES DA AMAZÔNIA: ANCESTRALIDADES, CAMINHOS, ENCRUZILHADAS POÉTICAS

*Carmem Pricila Virgolino Teixeira*¹
PPGArtes/UFPA
carmemvirgolina@gmail.com

*Giselle Guilhon Antunes Camargo*²
FADAN/PPGArtes/UFPA
giguilhon@yahoo.com.br

Resumo: O presente texto tem por intenção evidenciar a produção de conhecimento gerada nos terreiros de matriz cultural africana em Belém. Em diálogo com conceitos provenientes dos estudos das performances negras no Brasil, tais como ‘ambientes de memória’ e ‘motrizes’, o texto enfatiza a importância de fazer com que as narrativas da trajetória pessoal de Carmem Virgolino dialoguem com práticas culturais afro-brasileiras e negro-africanas, incluindo a dança, e também com narrativas orais afro-religiosas, para se pensar os corpos dançantes nos espaços habitados por culturas de motriz africana, como corpos-territórios poéticos negros.

Palavras-chave: performance negra; narrativas; motriz africana; território; memória.

CORPOS DANZANTES DE LA AMAZONÍA: ANCESTRALIDADES, CAMINOS, ENCRUCIJADAS POÉTICAS

Resumen: El presente texto tiene por intención evidenciar la producción de conocimiento generada en los terrenos de matriz cultural africana en Belém. En diálogo con conceptos provenientes de los estudios de las performances negras en Brasil, tales como ‘ambientes de memoria’ y ‘motrizes’, el texto enfatiza la importancia de hacer que las narrativas de la trayectoria personal de Carmem Virgolino dialoguen con prácticas culturales afro brasileñas y negro africanas, incluyendo la danza, y también con narrativas orales afro religiosas, para pensarse los cuerpos danzantes en los espacios habitados por culturas de motriz africana, como cuerpos territorios poéticos negros.

Palabras clave: performance negra; narrativas; motriz africana; territorio; memoria.

1 Graduada em Letras/Francês pela UFPA (2007). Mestre em Ciências Sociais pelo PPGSA/UFPA (2010). Atualmente é doutoranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes/UFPA. Desenvolve atividade como atriz/dançarina e educadora popular; pratica Capoeira Angola; trabalha como assessora na Coordenadoria de Relações Internacionais da Prefeitura Municipal de Belém. Tem experiência na área de Artes, com ênfase no Treinamento Pré-Expressivo, em Dança-Teatro, Antropologia da Performance, Gênero e Danças Negras.

2 Professora do Curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Dança – FADAN e do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes, ambos da UFPA. Coordenadora do Grupo de Pesquisa CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Coordena o Projeto de Pesquisa ‘Danças Ameríndias: estudos etnográficos, autoetnográficos e metodológicos’. Organizadora da Coleção ‘Antropologia da Dança’ – volumes I, II, III e IV.



VIVÊNCIA E ESCRITA

[por Giselle Guilhon e Carmem Virgolino]

Consideramos importante mencionar à leitora e ao leitor das linhas que se seguem, alguns dos caminhos que nos levaram a essa escrita, uma vez que a mesma se quer sentida e tecida “entre” diversos caminhos – encruzilhada de mundos, saberes, práticas e rExistências. Para quem quiser adentrar os caminhos para os quais este texto convoca, faz-se necessário saber que falamos a partir de uma ‘encruza’: entre rituais e artes cênicas, entre experiência e reflexão, entre a escrita do que se inscreve no corpo enquanto gesto fundante, remontando cosmologias, e o que se passa para a escrita das letras no papel.

Convocamos desta maneira, quem nos lê, a percorrer os caminhos que tecemos, sabendo que é da encruza que falamos e convidamos as leitoras e leitores a considerar ‘emoção’, ‘intuição’ e ‘trajetória’ categorias constituintes da produção de conhecimento sobre o existir. Desta forma, o termo encruzilhada, símbolo de grande relevância para as culturas de matriz africana, é aqui utilizado, também, como categoria epistemológica, justamente para explicitar esse trânsito entre mundos, no qual nos situamos. Dialogamos, então, com Martins (2003, p. 69), ao nos apropriarmos de seu conceito de ‘encruzilhada’:

Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo-me do termo encruzilhada como uma chave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos que daí emergem. A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de 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 [...].

Esses caminhos que mencionamos dizem respeito à trajetória pessoal de Carmem Virgolino que, aos poucos, foi ao encontro da ancestralidade que a conduziu até aqui – desde seu primeiro contato com a *Capoeira Angola*, passando pelas práticas de dança afro-brasileira, até chegar nas casas de axé que conheceu e frequenta. Nesta escrita, queremos injetar algumas doses de narrativas pessoais, provenientes tanto de mestras e mestres de culturas de matrizes africanas, como de parceiros e parceiras do fazer artístico, cientistas sociais, filósofas e filósofos, poetas, ativistas e forças da natureza.

Queremos pensar, sobretudo, onde se manifestam as performances negras na cidade de Belém, compreendendo *performance* enquanto categoria analítica e epistemológica. Utilizamos aqui o conceito de ‘motrizes’ no lugar de ‘matrizes’, pois a noção de motrizes se refere a um profundo engajamento do corpo do performer no momento em que restaura um comportamento performático. Embora ancorada num conhecimento ancestral, a *performance* – quer ritual, lúdica ou teatral – mantém características de semelhanças e adaptações com uma matriz que passará por modificações quando levadas em consideração as variantes referentes ao *performer*, à audiência, ao espaço e à função da *performance* que está acontecendo.

[...] no decorrer do aprofundamento do estudo das performances como dinâmicas interculturais em que a arte, a religião, a filosofia são reprocessadas por comportamentos lúdicos corporais, o termo matriz se tornou insuficiente. Ele remete a uma única origem, quando o que se observa é que dessas origens, dinâmicas próprias foram preservadas, entretanto, muitas de suas formas iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas. Além do mais, não poderíamos falar em uma única matriz africana, pois incontáveis e díspares são as culturas daquele continente, mesmo considerando somente aquelas provenientes das regiões subsaarianas. O presente estudo procura apontar para a existência não apenas de uma única “matriz africana”, mas, sobretudo de “motrizes” desenvolvidas por africanos e seus descendentes e simpatizantes no Brasil, presentes também na diáspora, e celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos dos seus habitantes. Estas motrizes, sim, apresentam características semelhantes, não só em suas funções como em seus elementos constituintes e por serem historicamente trazidas do Continente Africano e reconfiguradas no solo brasileiro eu as denomino Afro-Brasileiras. (LIGIÉRO, 2011, p. 06).



Na encruzilhada, nossa escrita pretende apontar para o aprendizado com sujeitos sociais que ensinam outras formas de entender o mundo, quais sejam, aquelas pautadas na visão de mundo de ancestralidades africanas e no conhecimento produzido nos terreiros. Onde esquecemos os sentimentos, a intuição e o fazer prático como parte relevante para a percepção sobre a vida? Para além do conceito individualista de autoria, e em detrimento dele, lançamos um olhar para a constatação de que, embora um texto possa ser escrito por uma única pessoa, antes da escrita, existe toda uma teia ancestral, comunitária de afetos, construída em repetidos encontros, que aumenta o desejo de estarmos vivas e proporciona o acesso aos saberes e ambientes de memória que nos mobilizaram e nos trouxeram até aqui.

[...] como afirma [...] Roach, “as performances revelam o que os textos escondem”. Afinal, como também nos alerta Pierre Nora (1994), a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória, ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais, recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos, metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. (MARTINS, 2003, p. 67).

Trata-se de uma escrita que quer contribuir para questionar a epistemologia hegemônica, sobretudo no seu formato de objetividade cartesiana, o qual pede afastamento de seus supostos objetos de estudo como prova de imparcialidade, veracidade, legitimidade. Aqui não falaremos em objetos, falaremos em sujeitos, falaremos em imersão e ecologia de saberes. Segundo Santos (2011, p. 31):

Já não falo hoje de uma ciência pós-moderna, falo de uma ciência emancipatória, de uma ecologia de saberes. Portanto, eu vejo, aqui, um embrião, digamos assim, de uma forma de colaboração muito mais dinâmica, muito mais interessante, em que as pessoas fiquem a conhecer melhor não só o meu trabalho, mas o dos meus interlocutores.

Em sua grande maioria, o privilégio acadêmico da produção de conhecimento elaborada nas universidades tem servido à manutenção do poder colonial que segrega mulheres, negros e pobres e desqualifica outros conhecimentos, outras vozes. Um formato de escrita elitista, racista e sexista, focado numa racionalidade eurocentrada, afirmando separações entre mente e corpo, sujeito e território, sujeito e meio social, servindo, desse modo, ao projeto da manutenção da colonialidade dos saberes, dos seres... e por que não dizer, dos sentires. Segundo Grosfoguel (2016, p. 30):

A divisão de sujeito-objeto, a ‘objetividade’ – entendida como ‘neutralidade’ –, o mito de um ‘Ego’ que produz conhecimento ‘imparcial’, não condicionado por seu corpo ou sua localização no espaço, a ideia de conhecimento como produto de um monólogo interior, sem laços sociais com outros seres humanos e a universalidade entendida como algo além de qualquer particularidade continuam sendo os critérios utilizados para a validação do conhecimento das disciplinas nas universidades ocidentalizadas. Qualquer conhecimento que pretenda surgir do corpo político do conhecimento (ANZALDÚA, 1987, 1987; FANON, 2010) e chegar à geopolítica do conhecimento (DUSSEL, 1977), em oposição ao mito do conhecimento da egopolítica cartesiana, é visto como tendencioso, inválido, irrelevante, sem seriedade, parcial, isto é, como conhecimento inferior [...].

Buscamos também o diálogo com a escrita literária, tomada como caminho para legitimar a subjetividade e os sentimentos, matéria-prima para a produção textual, onde quimera e realidade crua se encontram, onde o diálogo com os poetas da palavra se faz possível! Consideramos, assim, o próprio discurso acadêmico um tipo de literatura na qual a subjetividade está implicada desde a escolha de nossos temas de pesquisa – cá estamos, entre as vozes dos ‘camaradas’, aqueles que vieram antes de nós, antes dos poetas, antes dos ativistas...



Vamos também ao encontro de escritoras negras como Conceição Evaristo, que vêm mostrando em suas escritas poéticas o exercício da escrita como tomada de protagonismo no campo epistemológico. Isso em um país no qual o acesso ao letramento e, consequentemente, à produção do discurso escrito sempre foi privilégio de classes abastadas e, predominantemente, de pessoas brancas. O que essas escritoras trazem de inovador, além da inserção em campos que lhes foram outrora negados, inspira-nos.

Tais autoras trazem a dimensão da experiência para a produção literária, assim como a dimensão da amorosidade, do sentimento, como marcas dessa poética. Falas que não se dão sozinhas, mas com a consciência da representatividade de experiências vividas coletivamente. São várias camadas de emoção em narrativas com lugares de fala muito bem situados – de quem vive o papel de estar na base da pirâmide social do país.

Segundo Barrosi, em artigo que estuda a poética de Conceição e seu conceito de *escrevivência*, a escrita poética parte justamente do entrelaçamento entre memória e experiência: “a noção de escrevivência, instituída pela potência da escritura (po)ética de novas maneiras de existir que não aquelas instituídas pelo histórico escravagista e colonial, mas buscando a criação de um campo simbólico que entrelaça história, memória e experiência.”

Vale lembrar, porém, que o conhecimento negro vem se fazendo e se constituindo em territórios que precedem a escrita das letras, daí nossa escolha em trabalhar a *performance* enquanto categoria epistemológica em diálogo, principalmente, com Zeca Ligiero e Leda Martins, para pensarmos as danças e dramaturgias negras, em Belém.

Conforme afirma Richard Schechner, o termo “performance” é inclusivo, podendo aludir tanto a hábitos do cotidiano quanto a jogos teatrais, práticas esportivas, teatro, dança, cerimônias, ritos e performances de grande magnitude”. Segundo o autor, a performance tanto se desenha como um leque como também pode ser pensada como uma rede de inter-relações, interlocuções, movimentos e ações motivadas e recuperadas. Em *Performance Theory*, Schechner afirma que uma tentativa de definição do termo podia ser: “Ritualized behavior conditioned/permeated by play”. Essa conceituação já incluía, potencialmente, o germe da definição clássica posterior de performance como “twice behavior behaved”, comportamento duplamente restaurado que enfatiza a ideia de hábito e de repetição, implicados na modulação anterior [...]. (MARTINS, 2011, p. 102).

Foi em Belo Horizonte, sudeste do Brasil, numa das encruzilhadas da vida, que Carmem Virgolino – tomada por inspirações, conceitos e experiências grafados em seu corpo – passou a foliar uma cultura proveniente do Maranhão, o *Tambor de Crioula*. Muitos anos antes, em meados da década de 1990, nas visitas à cidade de São Luís, capital vizinha à sua cidade natal, Belém do Pará, sempre ficava impressionada quando encontrava pelas ruas, em companhia de sua tia, rodas com corpos femininos que se contorciam em resposta à síncope de tambores consideravelmente mais agitados que aqueles aos quais estava habituada em Belém.

“*Desnalgamentos, bamboleios, sapateios, cirandeios*”, diria Bruno de Menezes em *O Batuque*, mas, nos recônditos de sua infância, ainda desconhecia as rimas da literatura e não sabia tematizar, como o Bruno, a negritude amazônica. Nas palavras de Carmem Virgolino, agora sem aspas:

Naquele momento a mim me importava o colorido das saias e o vento salgado do mar que banha São Luís, assim como a força da música, coisas que por si só já traziam bastante poesia, embora eu ainda não soubesse nomeá-las como tal... eu as sentia e assim as sabia... São essas, dentre as várias lembranças, as mais fortes que povoam a minha memória quando revisito a infância, a adolescência... e quanto encanto! Eu nem suspeitava, naquela época, estar perante o sujeito que seria para mim, futuramente, uma grande questão: as narrativas contadas, através dos corpos, nas danças afro-brasileiras, o conhecimento incorporado das danças dos terreiros de práticas culturais de motriz africana na Amazônia Belenense. Mas antes de qualquer reflexão sobre esse assunto, palavras não encontro para falar do tanto de liberdade que as práticas dessas danças me fizeram experimentar. E assim, somente muitos anos depois, para além do enorme prazer estético que a mera



contemplação dessas danças me causava na infância, eu pude também *boiar tambor* na gira, já na capital mineira, em 2007. Deixando girar...

SANTO QUE ME GIRA OS PÉS

[por Carmem Virgolino]

Desde a época em que eu visitava, na adolescência, a 'ilha do *reggae*', a capital do Maranhão, encontrava muitas semelhanças entre as ruas antigas de lá e as de Belém: à época eu não sabia que todo esse território já havia sido, em tempos mais antigos, unificado como Grão-Pará, e não posso deixar de mencionar que também via um pouco de *Carimbó*, descendente, por sua vez, do *Lundun*, no *Tambor de Crioula*. Essa manifestação, como todas as outras de motriz negra no país, segundo alguns estudiosos da área, acontece na união do tripé dança, canto e percussão, movidas sem separar o sagrado do telúrico, manifestando-se nos corpos que louvam, no caso do *Tambor de Crioula*, São Benedito, santo preto, com cantos-danças-batuques.

Segundo Arthur Ramos, em *O Negro Brasileiro*, o *lundun* é o resultado da influência dos negros bantos (provavelmente Angolas, Congos ou Cabindas, Benguelas ou Minas) irradiados do Maranhão para o litoral do Pará. O caráter sensual da dança é um dos pontos que distingue seus compassos vivos e sua coreografia exultante. E os versos se caracterizam por um sentido lírico, erótico, satírico, comentador da vida cotidiana e não raro crítico. O *lundun* possui enfim uma dinâmica que lhe é muito peculiar. A dança provinha certamente dos batuques dos terreiros. O canto, alternando partes solistas e coro, estilo responsorial, evoluiu para o canto solista, tornando-se gênero autônomo e ganhando expressão nacional quando aproveitado pelos menestréis urbanos, especialmente na Bahia e no Rio de Janeiro, com expansão para todo o país [...]. O batuque paraense desdobrou-se em outras danças regionais. No estudo destas é que podemos apreciar a contribuição original do negro na planície e sua extensão. (SALLES, 2004, p. 200).

A presença de mestres guardiões das memórias dos ancestrais, assim como a formação de rodas, espaço-tempo de uma África em diáspora, caracteriza todas essas manifestações. Saias coloridas rodopiam em corpos femininos que se expressam com liberdade de improvisos, coros de tambores geram ritmos de frenesi pelas mãos dos homens tocadores e cantadores, e os corpos, no esbaldar da alegria, giram sem parar até a *punga*, que ocorre no centro da roda, que vibra com os rodopios e requebros das solistas de pés descalços ao centro, acompanhadas por vezes pelo bradar das mulheres, que incentivando a solista ao centro da roda, gritam: *É coreira!*

Retomando o conceito de motrizes de Ligiéro, percebemos que é possível pensar em uma infinidade de possibilidades e adaptações, de *performances* negras que se propagaram em solo americano. Embora sempre pautadas na repetição de partituras corporais bem-sucedidas, ou seja, nos corpos dos mestres, o conceito de *motrizes* nos leva a identificar que os comportamentos ancestrais africanos, em solos de diáspora, assumem especificidades em suas manifestações assim como semelhanças em elementos que as estruturam. O *Carimbó* e o *Tambor de Crioula*, enquanto formas culturais expressivas da cultura negra da/na Amazônia brasileira litorânea, também se aproximam e se distanciam em suas formas.

Segundo Ligiéro, há nas performances africanas, por um lado, uma eterna reconstituição dos conhecimentos a partir das narrativas dos mais velhos (mestras e mestres) como bibliotecas vivas – aquelas e aqueles que, através da transmissão oral, irão repassar as memórias, mas também na alegria presente no (re)conhecimento dos corpos, onde o saber-fazer do *performer* se mostra na execução da *performance*, realizada no e pelo corpo; conhecimento incorporado, trazendo o passado ao presente, e projetando o porvir. Para o autor (2011, p. 108):

[...] as performances africanas, estendendo-se as manifestações afro-brasileiras, possuem como principais características: 1) o emprego dos elementos performativos: canto, dança e música; 2) a utilização simultânea ou consecutiva do jogo e do ritual na mesma



celebração; 3) o culto aos ancestrais por meio do culto ou do transe; 4) a presença de um mestre que guarda o conhecimento da tradição e que, através da iniciação, transmite o legado, e que na maioria dos casos é também o performer líder do ritual e/ou da celebração; e a 5) utilização do espaço em roda – as performances se movimentam dentro do círculo enquanto a plateia assiste em volta.

Investigando-me, muitas vezes, sobre meu interesse em relação a práticas culturais afrodescendentes, perguntava-me o porquê de eu, sendo pessoa de pele mais clara, ter mantido uma busca pela negritude que perpassa minha formação e descendência, enquanto proveniente de uma família inter-racial. Foi em meu corpo, nas danças e na prática da *Capoeira*, que fui reconhecendo a presença dessa ancestralidade.

A *Capoeira* – dança, luta, jogo, ritual, filosofia de vida, postura política, *um hábito cor-tês, uma coisa vagabunda que cultivamos dentro de nós*, como diria Mestre Pastinha – é um jogo marcado pela circularidade, pelo canto coral responsorial, por movimentos e gestos próximos ao solo (como que riscando pontos e linhas de religiões de matriz africana), pelo uso de instrumentos percussivos. Base de todo o meu reconhecimento em práticas de culturas negras e estéticas negras, a *Capoeira Angola* me fez iniciar um processo de autoconhecimento, identidade, politização e exercício estético. Posteriormente, passei a experimentar a prática da *Capoeira Angola*, enquanto técnica de preparação para atua-tes, nos espetáculos que passamos a elaborar, encenar...

Mas quais as características da negritude amazônida e de seus territórios? Suspeito ver nos corpos que dançam as danças de motrizes africanas um desses territórios. Se, segundo as teorias da performance, o conhecimento incorporado atualiza comportamentos restaurados, então vemos, nas danças – sagradas e de folguedo, assim como também nas de palco –, a instauração de Áfricas nas Américas, ou mais precisamente, neste caso, na Amazônia, numa sucessão em linearidade, de um aprendizado corporal repassado pela oralidade e pela ligação com um mestre ancestral.

Encontramos nos terreiros – territórios de práticas culturais de matriz africana – um tipo de conhecimento produzido nas corporeidades e oralidades, assim como nos gestos que contam a história dos ancestrais africanos, conhecimentos vivos de *motrizes* africanas. Produção literária que se dá em ambientes de memórias, situados além dos muros de universidades, museus e bibliotecas, ou como diria Martins, com quem dialogo para pensar o corpo como território de produção de conhecimento: “O corpo, em contínuo processo de deslocamento e de resignificação, torna-se ele próprio uma geografia, uma paisagem, um território de linguagens, um continente sem fim trespassado de palavras.”

Venho me encontrando em culturas e espaços que, pela cultura dominante, vêm sendo, não sem resistência, subalternizados: falo especificamente de culturas negras. Subalternizado no olhar perverso do colonizador e da colonizadora, entretanto, altivo na *rExistência*, no conhecimento da vida, experiências e conhecimentos, sentindo-os com racionalidades várias, compreensões por vias situadas muito além de um simplismo reducionista, dicotômico. Segundo Gonçalves (2012, p. 51):

[...] mais do que resistência, que significa reagir a uma ação anterior e, assim, sempre uma ação reflexa, temos r-existência, [quer] dizer, uma forma de existir, uma determinada matriz de racionalidade que age nas circunstâncias, inclusive reage, a partir de um *topoi*, enfim, de um lugar próprio, tanto geográfico como epistêmico. Na verdade, age entre duas lógicas.

Na Região Norte do Brasil, assim como no Nordeste, o projeto de embranquecimento da nação não se concretizou. Então, como não associar as discriminações que nortistas e nordestinos sofremos na Região Sudeste como mais uma marca da perseguição e do preconceito que toda a cultura negra sofre? Fora da Amazônia me descobri nortista, estrangeira dentro do próprio Brasil, que na sua terceira maior capital, em muitos momentos, sugeria a mim o lugar da mucama – por ter ousado migrar?! Quero dialogar com a ideia que a pesquisadora Lélia Gonzalez, que utiliza o termo mucama para pensar racismo e sexismo como pilastras de formação da sociedade brasileira, tentando impor à mulher negra um lugar de subalternidade. Para Gonzalez (p. 233):



Acontece que a mucama permitida, a empregada doméstica, só faz cutucar a culpabilidade branca porque ela continua sendo mucama, com todas as letras. Por isso ela é violenta e concretamente reprimida. Os exemplos não faltam, nesse sentido; se a gente articular divisão racial e sexual do trabalho fica até simples. Por que será que ela só desempenha atividades que não implicam em lidar com o público? Ou seja, em atividades onde não pode ser vista? Por que os anúncios de emprego falam tanto em boa aparência? Por que será que na casa das madames ela só pode ser cozinheira, arrumadeira ou faxineira e raramente copeira? Por que é natural que ela seja a servente nas escolas, nos supermercados, nos hospitais etc...

Essa mentalidade também se faz presente na Amazônia e em Belém, pois aqui também estamos imersos numa cidade racista, sexista, excludente... O que dizer sobre a prática de “trazer” meninas do interior para trabalharem em *casas de família*, em condições duvidosíssimas, muitas vezes!? Com uma classe dominante que internalizou muito bem os valores da colonização, por um lado, sob o pretexto, de que somos mestiços, morenos, tenta-se homogeneizar os sujeitos, para desta forma invisibilizar suas identidades e importâncias e, por outro lado, lidamos com uma super valorização de padrões colonizados em várias estruturas da cidade.

Por fim, nossas comidas e danças, nossas falas e gestos... herdamos de quem? Lembro de *Mametu Nangetu* falando sobre como se sentia ao dançar com o *Nkissi* e dizer “quando eu danço, eu sou uma rainha”. Essa frase diz muito sobre a possibilidade de instaurar, com a dança, territórios de subversão da lógica colonizadora dos corpos. Qual a importância de falar sobre danças negras na cidade? Muitas importâncias, dentre elas pensar o porquê de, no curso de Graduação de Dança desta universidade, não haver uma cadeira, ao menos uma, voltada para o ensino de danças de motrizes africanas, se na Amazônia não somos predominantemente europeus.

Pés que giram descalços nas rodas, braços arqueados para o alto nos giros que ocupam terreiros, ruas... Os pés fazem desenhos na terra, respondem ao frenesi dos tambores, num sempre diálogo entre dançante e tocador. “E fica num gira, num gira girando, chamando pra roda pra modo de girar”, como diria a poeta Roberta Tavares.



PROCURANDO OGUM, QUE É O CAMINHO EM SI, ENCONTREI CASA DE TER DE ONDE IR

[por Carmem Virgolino]

Em Belo Horizonte, só aumentava em mim a necessidade de encontros com negritudes e aprendizagens com outras formas de organização, *aqilombamentos*. Foi aí que passei a praticar dança afro-brasileira de palco e foi como voluntária num projeto social na comunidade da Vila Fazendinha que, mesmo sem saber exatamente o significado, vi-me pela primeira vez diante de um tabuleiro de *jogo de búzios*, ouvindo de Mãe Ifigênia³, Mametu Muiandê, que eu era filha de Ogum: “é ele que te faz correr mundo, filha!”

Naquele momento, em 2001, meu trabalho como voluntária era acompanhando aulas de *Capoeira Angola* para as crianças da comunidade de Vila Fazendinha, onde a Mametu fundou o Quilombo *Manzo Ngunzo Kaiango*. Por desejos de autoconhecimento, curiosa em saber o que significava, afinal, ser filha de Ogum – mas também por identificar nos capoeiristas com os quais eu já convivía há alguns anos como adepta da prática, um pertencimento a um grupo de guerreiros –, lancei-me ao encontro do *Rei de Irê*⁴. Foram muitos anos depois que me deparei com outras características desta entidade, para além da faceta que ficou mais conhecida no Brasil – “Ogum é aquele a quem pertence tudo de criativo no mundo”, diz Prandi (2001, p. 99).

3 <http://www.saberestracionais.org/retrato-de-mae-efigenia-mameto-muiande/>.

4 Irê foi a cidade na África onde Ogum foi rei.

Imagens 1 e 2 – À esquerda: aulas de Dança afro-brasileira, Associação Cultural ‘Eu Sou Angoleiro’, 2015.
Dançarinas: Sílvia Januária e Carmem Virgolino.
À direita: xilogravura de Saluba Nanã, de Jean Ribeiro, 2016, Belém.



Senhor da forja, general de exércitos, a força de Ogum é a força da criação, aquele que pela tecnologia transforma o mundo, que o recria, o artista primevo, embora seja mais conhecido no Brasil como o guerreiro violento. Como não lembrar que sob a insígnia da violência há também a força de quem transforma o mundo, recriando-o!? Como não lembrar de outras culturas do mundo, nas quais narrativas sobre como o homem passou a intervir na natureza, ou seja, sobre a invenção da cultura nos trazem a figura de algum ente generoso que traz o fogo aos homens, beneficiando-os!?

Segundo Bachelard, filósofo francês que constitui suas exegeses pautado na observação da maneira como os quatro elementos materiais da natureza influenciam a constituição do imaginário humano, embora nunca tenha feito citações para além da própria redoma europeia, em *A Terra e os Devaneios da Vontade*, ao falar sobre o lirismo do ferreiro, associa-o com a força do trabalho, com a energia violenta que serve à transformação. Achei aqui possíveis analogias, entre a fala de Bachelard e o arquétipo presente na figura de Ogum, criador de todos os utensílios de ferro, o ferreiro.

Parceria entre inteligência e coragem, o ferreiro está diretamente ligado à criação e (co-)criação da realidade, deixando de ser passivo diante dela. “O senhor da forja é um senhor do universo. Trabalha o mundo como um operário trabalha o universo” (2013, p. 128). Cheio de virtudes dialéticas, Ogum, que é capaz de tantas fúrias, também protege, destrói e cria. Ao dançar, encenar, escrever, (re)crio com o criador; meu corpo-faca riscando o chão, produzindo uma escrita navalha; com a força do deus que visita quem ele escolhe, meu sentimento mais profundo de pertencimento. “Ogum está em mim como está no magma da terra.”

Dentre as histórias que ouvi sobre esse orixá nos terreiros em que estive, de Minas Gerais ao Pará, afeta-me com paixão aquela que o relaciona com as palhas de Mariô, o denzeiro: havia um homem muito pobre que tinha sido humilhado por vários poderosos de uma cidade. Este homem consultou o oráculo que o recomendou um *ebô*, uma oferenda, e no ato do ritual foi agraciado com a presença do deus Ogum, a quem pôde contar sua dor.

O orixá mandou que o homem marcasse a porta das pessoas amigas, pois naquela noite, todos morreriam naquela cidade, exceto os que possuíam ramos de palmeiras em suas portas. Ogum, o protetor. Ogum das estradas, o caminhar e o próprio caminho.

Extremamente significativa para mim tudo o que a experiência de deslocamentos entre Norte-Sudeste, nos caminhos, me fez *sentipensar*. Não pertencemos a um país uniforme e sim a um imenso amálgama de inúmeras variantes culturais, no qual as elites locais, doutrinadas pelo projeto colonial, no decorrer da história passaram a estabelecer com a região amazônica, a reprodução de um projeto de exploração de recursos naturais, exotização das culturas locais e fetichização dos nativos.

Fora do Pará, por tanto tempo e há tantas distâncias, reconheci-me pela primeira vez na vida como mulher nortista. Fora da Amazônia, descobri-me *amazônida*, fora do meu chão, em êxodo, em deslocamento, quase tudo que eu experimentava culturalmente em Minas Gerais se dava numa dinâmica bem distinta da que eu estava acostumada na vida nortista. E embora eu já estivesse inserida em alguns circuitos da *Capoeira Angola* e da dança afro-brasileira, na capital mineira, foi somente no contato com o *Tambor de Crioula*, que reencontrei ventos da terra natal, reminiscências.

Foi quando passei a integrar o grupo de *Tambor de Crioula* Rosa de São Benedito, coordenado pelas camaradas Paulo Lobato e Mariana Bracks, que pude sentir o calor das proximidades da linha do Equador. Louvando santo preto, cozinheiro, lembrei-me da beleza da cultura do Norte e minha saudade da terra natal transbordou. A lembrança de tantas águas, perante a fogueira que esquentava o coro dos tambores, no preparo para a roda, liquefazia-me em nostalgia. Transcrevo o depoimento de Mestre Paulo Lobato (entrevista cedida em 2020) sobre sua trajetória no *Tambor de Crioula* e sobre os fundamentos dessa cultura:

Em 2006 eu mudo pra BH e sinto a necessidade de dar continuidade ao tambor de crioula lá em BH e na Serra do Cipó, e lá eu tive oportunidade de conhecer outros mestres da região, lá que me ajudaram com essa troca, né, de conhecimentos. Como eu já conhecia a ciência da construção do tambor de crioula, ficou mais fácil pra mim poder fazer a minha parrelha lá e poder dar continuidade à história do meu povo e aí construí uma parrelha, comecei a fazer várias oficinas, participamos de vários eventos culturais e aí, em 2008, eu mudo pra BH e a gente constrói uma outra parrelha de uma madeira chamada favera, a primeira eu fiz de uma madeira chamada macaíba, essa segunda eu já faço com uma outra madeira mais resistente que eu tenho até hoje, que chama favera, e a gente desenvolve um projeto que chama 'tambor da lua' ... daí o movimento cresce, vira um grupo, o grupo Rosa de São Benedito, o qual eu tenho até hoje, que tem a finalidade de semear a cultura maranhense nos espaços culturais públicos e interagir colocando todos numa roda só, né!? A finalidade do tambor sempre foi essa, né, colocar todo mundo numa roda, todo mundo é coreiro e coreira nesse momento, não tem cor nem sexo, todo mundo é igual perante São Benedito ...aí eu dou continuidade aos meus trabalhos, divulgando a cultura, a gente levando os mestres pra participar dos eventos, porque a finalidade do tambor, também tem essa, é a de valorização da cultura dos mestres, entendeu?...agora, em 2015, eu recebo nomeação de mestre de cultura popular, através dos meus mestres, reconhecimento, e tô aí divulgando essa cultura até hoje, mas essa história começa em 2006, quando eu mudo pra BH, que eu fui descobrir e me descobrir também [...].

Se existe um preconceito explícito contra nordestinos no Sudeste do país, o que há em relação a nortistas é uma prática ameaçadora de invisibilização (temos a impressão de nem constarmos no mapa!), uma vez que nos sentimos facilmente passíveis de termos nossas vidas apagadas, queimadas como nossas florestas. Ou subalternizadas. Em um dado momento da nossa história, esta desconexão com o Sudeste do Brasil, centro econômico do país, eclodiu em revolta popular pelas ruas de Belém – a chamada Cabanagem: maior insurreição popular da história do Brasil, muito pouco contada na história local, imagine-se para o resto do país. Segundo Salles (2004, p. 33):

A cabanagem, revolução popular que abalou, durante alguns anos, a vida social e econômica da Amazônia, foi um dos movimentos mais profundos, mais sérios, e mais importantes da fase da regência. Um de seus aspectos mais importantes é precisamente a análise da intervenção das classes populares dos campos e das cidades nos destinos políticos da província do Grão Pará com o fim especial de modificar o *status quo*.



Contudo, vivemos seguindo o sangue cabano que corre em nossas veias, que percorre os nossos corpos, que circula pelas ruas e rios amazônicos, que está presente nas cabanas, giras e girais, e nas palafitas – o desejo de insurgência pulsa contra as condições miseráveis que a sociedade hegemônica pretende impor à população do Norte do Brasil.

Depois de sete longos anos residindo em Minas Gerais, voltei a Belém, capital da Amazônia, terra de águas turvas para mim. Após tanto tempo longe, encontrava-me novamente no momento do retorno, agora como forasteira: tudo era novo outra vez, reencontrar a terra natal significava voltar à mãe terra água, de uma Amazônia úmida, de grandes extensões da cor da terra, tapete verde visto do alto, cortado pelas águas escuras dos rios, onde se respira água. Terra-água. Eu havia me deslocado em 2010 para Belo Horizonte, em busca da vivência com um mestre de *Capoeira Angola* e dança afro-brasileira, Mestre João Angoleiro, passando sete anos longe de casa. Em 2017, deu-se meu retorno à Amazônia Belenense. Belém dos altos índices pluviométricos, de solo prenhe por águas que enchem e vazam, território de um povo marcado por um tempo de águas, de marés e chuvas. Memórias profundas que me habitam perante a contemplação deste que dentre todos os elementos é o mais onírico⁵: a água.

De volta à cidade natal, querendo me ressocializar, soube de uma oficina de *Tambor de Crioula* que seria realizada numa casa de Candomblé Angola, no bairro do Marco, e para lá me dirigi. Tratava-se do Mansu Nangetu. E nesta casa, encontrei Mametu Nangetu, a dona do terreiro, que me afetou muito e me afeta, desde o primeiro momento, inspirando-me. *Agô Zumaranda!* Licença que peço à dona da casa, licença de entrar!

Zumarandá, dentre os *Nkissis*, é a mais velha e esta é a entidade de Mametu Nangetu. É dito que é desta entidade a lama, por cima das águas, a substância da qual o homem foi feito e é dito também, que ela desafiou até a força de *Nkossi*, proibindo o uso de instrumentos de aço e ferro em seus cultos. É a mais antiga ancestral.

*A brandura de minha fala
na violência de meus ditos
ganhei de mãe,
mulher prenhe de dizeres,
fecundados na boca do mundo.
[...] insisto, foi ela.*

Conceição Evaristo



5 Para Bachelard (1997, p. 53): [A água] é antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes, diante do mundo. Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver; tens o direito de viver com o barqueiro ou de viver com uma nova raça de fadas laboriosas, dotadas de um bom gosto perfeito, magníficas e minuciosas. A fada das águas guardiã das miragens, detém em sua mão todos os pássaros do céu. Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Editora WMF, 2013.
- EVARISTO, Conceição. De Mãe. *In: Cadernos negros-poemas*. Vol. 25. São Paulo: Ed. Dos Autores, 2002.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, 1984, p. 223-244.
- LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: Desenho das Performances Africanas no Brasil. **Aletria: Revista de Estudos Literários**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan-abr, 2011, p. 133-146.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo**. Estudo das Performances Brasileiras. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2011.
- LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós-Ciências Sociais**, São Luís (MA), v. 8, n. 16, 2011.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva / Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/arti-cle/view/11881/7308>. Acesso em: 20 set. 2022.
- MARTINS, Leda Maria. Performance e Drama: pequenos gestos de reflexão. **Aletria: Revista de Estudos Literários**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan-abr, 2011, p. 101-110.
- MARTINS, Max. **Poemas Reunidos – 1952-2001**. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2001.
- MENEZES, Bruno de. Batuque. *In: Poesias 1*. Ed. Belém: edição do autor, 1931.
- OYEUMI, Oyèronké. **Conceituando o Gênero**: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. COSDEMIA. Gender Series. Volume I, Dakar, 2004.
- PRANDI, Rinaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SALLES, Vicente. **O Negro na Formação da Sociedade Paraense**. Textos Reunidos. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Transdisciplinaridade e Ecologia de Saberes. *In: Conversações de Artes e de Ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**. Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. Editora Odysseus, 2003.
- TAVARES, Roberta. Mulheres de fogo. *In: Fanzine*. Belém, 2008.



CORPOS-DRAMAZÔNIDAS: IMPROVISAÇÕES E EXISTÊNCIAS

Bene Martins¹

FADAN/ICA/UFPA
behneafonso@gmail.com

Matheus Campos²

FADAN/ICA/UFPA
omatheusco@gmail.com

A dança contemporânea lida com a singularidade de cada corpo em movimento, como campo de relação com o mundo, como poética. (PORPINO, 2018).

Resumo: Este texto está em processo de escrita nos estudos desenvolvidos no grupo de estudos do projeto de pesquisa Dramaturgia da Dança e Estudos do Corpo, como tal, é preliminar e terá desenvolvimentos em breve. A finalidade aqui é expor nossos entendimentos acerca do corpo dançante em suas dramaturgias pessoais, em suas composições de partituras corpóreas, em suas especificidades e, especialmente, em sua dança, a dança imanente, a qual pode ser exercitada, para chegar ao ponto ótimo, ao ponto de que a pessoa reconheça suas próprias danças. Traçando possibilidades e aberturas de caminhos para a revelação dramática deste corpo que é amazônica em suas inúmeras e complexas questões e, por consequência, criador para si e para o outro em constantes experimentações imersivas em dança.

Palavras-chave: corpo; dramaturgia da dança; potência corpórea; improvisação.

CUERPOS DRAMAZÓNIDAS: IMPROVISACIONES Y EXISTENCIAS

Resumen: Este texto está en proceso de redacción en los estudios desarrollados en el grupo de estudio del proyecto de investigación Dramaturgia de la Danza y Estudios del Cuerpo, como tal, es preliminar y tendrá desarrollos próximamente. El propósito aquí es exponer nuestros entendimientos sobre el cuerpo danzante en su dramaturgia personal, en sus composiciones de partituras corpóreas, en sus especificidades y, especialmente, en su danza, la danza inmanente, que puede ser ejercitada, para llegar al punto óptimo, al punto de que la persona reconozca sus propios bailes. Trazando posibilidades y aberturas de caminos para la revelación dramática de este cuerpo amazónico en sus innumerables y complejas cuestiones y, en consecuencia, creador de sí mismo y del otro en constante experimentación inmersiva en la danza.

Palabras clave: cuerpo; dramaturgia de la danza; potencia corpórea; improvisación.

1 Professora pesquisadora da UFPA. Atua na Faculdade de Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA). Doutora em Letras (UFMG), pós-doutorado em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa). Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memórias da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramático.

2 Bailarino-artista-pesquisador. Graduando em Licenciatura em Dança (UFPA). Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC-UFPA) e membro do Projeto de Pesquisa: Memórias da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramático. Colaborador no Projeto de Pesquisa: Dramaturgia da Dança e Estudos do Corpo.



(IN)CORPORANDO DANÇA

Ora, direis, corpos humanos são todos iguais! Ora, diremos, não são! Embora, biologicamente constituídos da mesma massa, por assim dizer, cada corpo é, obviamente, um corpo e suas especificidades, características, habilidades, potências imanentes. O que os diferencia não é somente da ordem física. As diferenças advêm de um complexo emaranhado de subjetividades que os compõem, somos seres pensantes, criativos, sensíveis. Por que corpos amazônidas? – A princípio por reconhecermos as influências externas que influenciam os modos de ser de cada pessoa. Naturalmente, corpos de lugares frios requerem, talvez, mais tempo para o aquecimento adequado às práticas de exercícios extenuantes que a dança requer. Corpos amazônidas, ao contrário, convivem em clima quente e úmido. Estes estariam mais expandidos, dilatados, mais receptivos a movimentos, já que as vestimentas são mais leves. Esta não é uma certeza, estamos no campo da suposição e de estudos preliminares.

Neste texto, queremos enfatizar mais especificamente corpos amazônidas dançantes, corpos em suas experimentações dramatúrgicas, ou seja, corpos em suas partituras construídas para a dança imanente, nos termos da artista pesquisadora Ana Flávia Mendes. Dada a riqueza de tipos corpóreos, recortamos para início de escrita, o corpo-poético-dramazônida-dançante. O corpo dramatizado, o corpo trabalhado para a cena, para o espetáculo, ou mesmo para exercícios individuais, os quais visam preparar os corpos de modo adequado para a dança. Dança entendida aqui, no sentido mais amplo do termo e suas modalidades.

Estes corpos exercitados e imbuídos do rico imaginário e memórias que os constituem, deixam-se mergulhar, constantemente, nas poéticas emaranhadas de si, das águas e encantos dos mitos e lendas, além do contato inevitável com outras pessoas. A dançarina-pesquisadora-professora Luiza Monteiro, o denomina de “corpo-encantaria”! De modo que esses corpos dançantes, enriquecidos por diversos dispositivos, é o corpo que dramatiza a dança, corpo criador da própria dança a partir de suas percepções do viver, do sentir, do fazer, de seus devaneios, memórias, entre outros elementos disparadores de sensações, acionadores de potências corpóreas-estéticas. O que significa afirmar que a criação é oriunda das suas percepções, devaneios, causas cotidianas, interesses, concepções de vida, motivações que os levam a extrapolar limites das práticas diárias?

Por ora, significa que não há certo ou errado, em seus processos criativos, há caminhos e possibilidades nas quais podem imergir, ir às profundezas do ser e das experimentações, sem rotulações e regras limitativas, significa olhar o corpo, escutar o corpo, sentir o corpo, nos apropriar de nossas sensações e sermos mais sensíveis às suas questões, para as possíveis compreensões que o farão dramatizar. Ser corpo-dramazônida é ter em si rizomas que se desdobram em tantos possíveis corpos, tal qual um rizoma, tal qual nossos rios, nossas ruas, nossos becos. Corpos breados de si, corpos moleques da rua, corpos mangueiras da cidade, corpos políticos, corpo pitiú do que crê e defende. Corpo sagrado e tão festivo, celebrante e encarnador, em suas existências. Corpos habitantes de um corpo. Corpo habitado por corpos.

A DANÇA EM CRIAÇÃO

*Dançar é o vir-a-ser em devir
do vir-a-ser³.*

(João de Jesus Paes Loureiro)

A dança do dançar, do ser compreendido dança enquanto se faz dança. Entendemos por dança, movimento constituído para tal, com amplo ou micro sentido a ser exposto, a ser revelado no/para o corpo. Nas palavras do poeta e professor João de Jesus Paes Lou-

3 Trecho do poema “RETÁBULO PARA PINA BAUSH”, de João de Jesus Paes Loureiro no livro “Encantarias da Palavra” (2017, p. 129).



reio, a dança “É realizada pelo corpo e a coreografia pelo corpo se faz. Não pode haver arte da dança sem o corpo” (LOUREIRO, 2022, p. 22). Dançar é um verbo no infinitivo, em constante movimento que se culmina em corpos, sejam estes físicos ou imagéticos. A dança possui um lugar intimamente profundo e relacionável à característica sensível. Não sensível pelo olhar da fragilidade, mas a sensibilidade como uma potência motivadora, criadora, discursiva e política de afirmação dos seus desejos e olhares constituidores da e para a dança e vida.

Ao indagar sobre o que seria o corpo amazônida, o que que esses corpos têm, é também estar atravessado por quem já foi, quem é, como é e o que poderá ser: corpo, é o corpo em contato consigo, com o outro, corpo receptivo. É para Loureiro (2022) um corpo do imaginário, das celebrações, dos diversos sacros, das razões, das culturas, dos entre espaços e tempos, das profundas e rarefeitas relações. Tudo imbricado, tudo corpo. Entre falhas e acertos, memórias e esquecimentos. Em complexidades tantas, esse corpo amazônida-dançante, em constantes buscas e experimentos, encontra suas dramaturgias do corpo, suas partituras corpóreas.

Aos corpos conscientes de suas potencialidades cabe se permitir, experienciar vivências outras. A permissividade, aliás, diz mais sobre um estado de êxtase que, sentido pelo corpo, permite conectar aos campos da imaginação e das poéticas em danças, as quais requerem o tom dramático naturalmente, visto que este é um composto ser/estar corpo em constante improvisação, seja da vida, da cena, da dança. Permissão, por sinal, nos traz à consciência o termo *aquiescência*, inerente e presente nos estudos de Merleau-Ponty que Karenine de Oliveira Porpino de modo bem explícito – e surpreso – abraça este presente estudo.

Aquiescer quer dizer consentir. Assim, o significado de aquiescência tem a ver com permissão, ação de não colocar obstáculos. No caso da dança, permitir-se dançar, deixar-se levar pelo prazer do movimento ou mesmo pelas suas inquietudes (que podem gerar desprazer). Tomo aqui aquiescer como um abrir-se ao devaneio do movimentar-se ou, ainda, não colocar obstáculos ao fluxo do gesto que gera a dança e por ela é gerado, as sensações que a deflagram por meio de tantas gestualidades possíveis. (PORPINO, 2018, p. 66).

Aquiescer, deixar fluir, viver a gestualidade, deixar-se devanear por entre sensações, memórias, histórias, dos seus contextos habitados. Desse modo, é possível construir sua própria dramaturgia, que dialoga com o si e com o outro ao mesmo tempo. É fato que mesmo havendo a autoconstrução individual, um corpo é afetado por outro(s) de modos distintos e carregados de informações outras. Assim,

O encontro com outro é fundamental para o encontro consigo mesmo. Através do encontro com o outro nascem a subjetividade e a intersubjetividade. Nasce a consciência de si mesmo como diferente do outro. E na percepção dessa diferença, nasce também a percepção da semelhança, do que os aproxima. (PINTO, 1989, p. 82).

Esse processo todo advém do contexto em que habitamos, neste caso, terras amazônicas, somos seres amazônidas, compreensões das artimanhas amazônidas. Ser amazônida é ser/estar imbuído de pensamentos, ações, sonhos, esperanças, valores. Assim, “O indivíduo é, então, resultado de experiências coletivas” (MENDES, 2008, p. 109). As culturas amazônicas são rizomáticas, seus aspectos, suas características fluem entre si, acontecendo tudo simultaneamente, à semelhança da rede de pescar, nossas ações, manifestações artísticas têm seus nozinhos de contato os quais, num interminável processo, se ampliam no contato com outros seres, outras culturas, outros modos de dançar, de experimentar as potencialidades dos corpos. Isso, é claro, em se tratando de uma perspectiva das corporeidades e gestualidades, reconfigurando para essa microesfera – que se tornará macro quando estudada mais profundamente – é o que nos interessa expor aqui.

Vale ressaltar aqui, que nos referimos a uma corporeidade/gestualidade que não seja somente relacionada ao corpo palpável, mas às ideias, opiniões e proposições para a construção dramática em dança também. São tipos de pulsões poéticas-dramáticas do/no/para o corpo. Para Ana Flávia Mendes,



O corpo, nessa perspectiva, não é apenas um depósito ou sede de algo que nele se aloja, mas sim uma espécie de agenciador, um articulador de informações que o tocam e o penetram. O corpo é o gerenciador de sua própria identidade, alterando-a e adaptando-a às diversas situações e/ou necessidades do meio. (MENDES, 2008, p. 108).

Certos de que o meio – o ser/estar amazônida – nos oferece estas tantas constituições corpóreas, de sentidos, de gestos, costumes, percepções, subjetividades. Esses são alguns dos elementos e particularidades que culminam numa composição dramática corporal para experimentações em dança. Das cotidianidades à improvisação e, ao estabelecimento de estratégias corporais para criar uma poética, uma estética, uma partitura corporal, ou seja, tornar os corpos dançantes da dança que trazem em si, nos termos de Ana Flávia Mendes, a dança imanente que cada pessoa traz consigo.

Por-entre-lugares e experimentações

*A dançarina, ao procurar a dança,
a si mesma se procura
e nesse procurar se procurando
procura mais a si buscando a dança
do que a dança que pensa procurar.
E ao encontrar a dança procurada
a si mesma se vê na dança refletida.
E compreende que ela é a própria dança
em carne, osso e gesto disfarçada⁴.*

(João de Jesus Paes Loureiro)



Em aulas de dança contemporânea, busca-se a compreensão dos corpos a quem se ensina dança, ao mesmo tempo em que se instiga os participantes a se autocompreenderem enquanto dançantes, enquanto corpos que são suas próprias identificações em seus variados contextos habitados e imaginados. Assim, não fica estabelecido o arquétipo dançante amazônida de quem ensina para quem aprende, como se fosse uma forma, um molde, um código a ser executado à risca, mas há a exposição da abertura de caminhos, de possibilidades para a revelação e destravas desses corpos já existentes neles mesmos, aptos a dançar em quaisquer espaços físicos.

A dança não pode ser vista apenas como um meio de reprodução de técnicas corporais preestabelecidas, como transferência dos conhecimentos experienciados de quem ensina para quem aprende. Noção esta, bem apontada por Paulo Freire em seu livro “Pedagogia da Autonomia”. Esta prática de ensino deveria ser adotada por todos os professores, em qualquer área do conhecimento, isto é, considerar o estudante como sujeito ativo do próprio conhecimento.

É preciso insistir: este saber necessário ao professor: que ensinar não é transferir conhecimento – não apenas precisa de ser apreendido por ele e pelos educandos nas suas razões de ser – ontológica, política, ética, epistemológica, pedagógica, mas também precisa de ser constantemente testemunhado, vivido. (FREIRE, 1996, p. 21).

Certamente, adotar os preceitos de Paulo Freire na prática docente, sair desses implicadores meio perenizados na docência, é um processo que demanda das criações próprias de possibilidades e caminhos e que também se dão pelo abandono dos preceitos criados e postos em caixinhas e códigos, nos quais tudo se delimita em uma linha tênue de pensar e fazer dança. Assim, para a criação de possibilidades e caminhos, acerca desta questão, é preciso estar no lugar da sensibilidade. A dança, entre inúmeras possibilidades de criação, é expressão, é desejo, trata de encontros e partilhas. Logo, cada dançante possui técnicas corporais próprias e é preciso respeitá-las e incentivar os corpos dançantes

4 Poema “O CORPO E A DANÇA”, de João de Jesus Paes Loureiro no livro “Encantarias da Palavra” (2017, p. 115).

a se utilizarem de suas habilidades, em suas criações e a perceberem modos e potências de suas expressões.

É claro que não se pode estar somente neste lugar, precisamos colaborar com a mostra dos meios para esta busca e pesquisa corpórea. É aqui que está o exercício de praticar o pensamento da linha tênue entre as instâncias da dança e as técnicas pessoais ou interrelacionais. Para Tamires V. Serpa, “Técnica é mais do que os fins: é caminho” (SERPA, 2016, p. 4082). Portanto,

Dançar é muito mais que executar certos passos ou imprimir no corpo uma técnica; é fazer dos passos e das técnicas modos de ser, vivê-los a partir de um estilo marcado pela relação estesiológica com o mundo, relação essa configurada pela comunicação intensa entre os sentidos. (PORPINO, 2018, p. 66).

Assim, chegamos na concepção do corpo-processo na dança: um corpo como vida que pulsa e que descobre modos, desvios e caminhos, que não se deixa pôr-se em caixas, e a seguir modelos impostos fielmente. A dança nos permite transitar entre os lugares e moldá-los, segundo a nossa perspectiva criativa e poética, sem necessariamente existir e exigir os conceitos do certo e errado de como se construir.

A criação em dança está presente na relação ensinar/aprender. Conseguimos, a partir das experimentações de ações cotidianas, que não deixam de ser movimento, transfigurá-las em mecanismos e caminhos para a criação poética dramatúrgica. E essa proposição de caminhos e possibilidades se tornam plenamente mutáveis em cada corpo que experimenta. Tantas informações são agenciadas e recebidas de modos únicos, visto que cada corpo tem suas peculiaridades e diferenças, ainda que habitando o coletivo. É muito mais interessante experimentar diferente e oferecer ao outro o desconhecido e receber do outro esse mesmo lugar do desconhecido, do estranhamento, pois assim se consegue ampliar, extrapolar os limites e impasses para uma desconstrução da igualdade corporal, e indo ao encontro mergulhado sobre si mesmo, enquanto cria dançando e dança criando.

Quando falamos de corpo, tentamos pensar neste complexo rizomático, compreendendo, segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 15), que “o rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos”. Logo, esta compreensão é de um corpo imbricado e disponível que se amplia e se conecta a demasiadas coisas em um transe cotidiano, que não seja automático, mas dominante a certo ponto e agenciador desse fluxo deliberativo em constância.

Nosso corpo somos nós. É nossa única realidade perceptível. Não se opõe a nossa inteligência, sentimentos, alma. Ele os inclui e dá-lhes abrigo. Por isso tomar consciência do próprio corpo é ter acesso ao ser inteiro... Pois corpo e espírito, psíquico e físico, e até a força e fraqueza, representam não a dualidade do ser, mas a unidade. (BERTHERAT, 2001, p. 03).

Esse corpo feito e imergido em ramificações rizomáticas se utiliza das transições híbridas e permeadoras. Estas, podem ser elencadas como estratégias a serem utilizadas na auto composição dramatúrgica em dança. Isso porque podemos escolher pontos confluente na experimentação em dança, para firmar uma poética a ser apreciada por outros. Desse modo, “O eu e o mundo entram em conectividade e cooperam um com o outro para a instituição de suas características. O corpo interage com o meio e, consequentemente, agencia informações do meio e de outros corpos”. (MENDES, 2008, p. 110).



Existências improvisadas: dramas dançados

*Amanhã e depois de amanhã e noutra
dia depois eu serei outro movimento.
Movimento criador, movimento estático.
Apenas movimento. Apenas corpo. Tudo
imbricado.
Vital; apaixonado; habitado;
espetacular; corpo⁵.*

(Matheus Campos)

Na dança, dentre as inúmeras possibilidades de criação, pode-se utilizar a estratégia da improvisação. Entretanto, a improvisação aqui poderá estar ligada a dois significados: o improvisado pelo improvisado, sendo aquele que costumeiramente pensamos em nos movimentar de modos aleatórios, sem proposições reais e até mesmo imaginárias; e a improvisação constituída pela experiência do/no corpo com o ceder de caminhos e possibilidades exploradas e esgarçadas, que poderão ser usadas na composição e, ainda assim, ser um improvisado real ou imaginário, pois o corpo se deixará permitir e também ocorrerá a visualização do desconhecido para o outro.

Nos debruçamos na segunda compreensão por estar em diálogo com a ideia dramática: a de elencar estratégias a serem utilizadas em cena. Ao fazer isso, concordamos com o pensamento de Sávio Jordan Azevedo de Luna (2011) ao afirmar que:

Dramaturgiar um corpo, se é que podemos classificar dessa forma, passa primeiramente pela sua sensibilização, pela sua conscientização. Porém, não objetivamente, no sentido de tratá-lo como um objeto disponibilizado para tal fim, mas, de colocá-lo em uma condição muito mais íntima de si mesmo. Pois, como se sabe, nós não o possuímos, somos ele mesmo e estamos encarnados, de certa maneira, em sua estrutura. O corpo é um canal com o mundo, isto é, ele é parte constituinte do nosso ser. (DE LUNA, 2011, p. 2).

O corpo referido por De Luna e para nosso entendimento, é esse corpo encarnado, consciente de suas potencialidades e limites a serem explorados, ou seja, o corpo disponível ao devir, disposto a superar limitações, corpo íntimo de si. Cientes de que chegar a esse estado corpóreo requer muita exposição a experiências técnicas e subjetivas, e estar ciente de que suas partituras corpóreas estão em processo. A cada exercício, espetáculo, criação dançante, outras gestualidades podem vir à tona. Ou seja, um corpo em (des) construção contínua. Lígia Tourinho e Eusébio Silva tecem algumas recomendações para a descoberta desse corpo apropriado de si.

Qual é esta forma que tanto se busca? [...] para modificarmos nosso corpo é preciso conhecê-lo, respeitá-lo, escutá-lo, responder às suas exigências para modificar a imagem que se tem dele mesmo e chegar a uma aprimoração do seu real, ou seja, o corpo que se é, ou o corpo próprio, e descobrir que este é dinâmico, diferente de um lugar estável e estabelecido. (TOURINHO; SILVA, 2006, p. 126).

Em acordo com Tourinho e Silva, afirmamos o que vimos considerando, nos estudos preliminares sobre dramaturgia do corpo, para chegar à consciência e assunção das possibilidades, habilidades e limites do próprio corpo, há necessidade de conhecê-lo e explorá-lo, sabendo que tal descoberta é processo inacabado, aberto ao devir corpóreo. Em depoimentos de quem dança, há reiteração de que dançar é expandir o corpo, a gestualidade, é mover-se por entre espaços variados, é explorar a si, ao outro e aos espaços em que se dança. Ou seja, é ato contínuo de exploração, de ressignificação tanto das habilidades corpóreas quanto dos espaços habitados pela dança. Qual dança? – A dança que há nos corpos. Com Porpino,

Assim a produção artística contém simultaneamente um vazio e um excesso, que se ressignificam. Ela é infundável, assim como são nossos modos de nos embrenharmos no mundo já instituído e instituímos novos modos de percebê-lo, porque estamos atados



5 Trecho do poema “CORPOREAR”, de Matheus Campos no livro “Antologia Poética” (2022, p. 130).

a ele e dele somos cúmplices. (PORPINO, 2018, p. 67).

Ora, se somos tão diferentes e repletos de informações, por que não corporificar tudo isto na dança? Isto é que pode ser chamado do improviso pela existência. Ocorre quando eu, corpo-dança, compreendo minha natureza dançante e a exploro dos mais diversos modos. Os modos como eu visualizo e faço tornar movimento as cotidianidades e elementos no meu corpo, que talvez para outros sejam tão supérfluos. Esses elementos podem se constituir dança em processo de criação, tanto quanto técnicas e rotulações corporais existentes.

Por tudo que vimos expondo neste texto, também em construção, sem menosprezar quaisquer classificações de estilos de dança, nos parece que a dança contemporânea é mais inclusiva, retomando a epígrafe, esta acolhe e explora as singularidades de cada corpo, como potência poético-estética! Isto é, há que se questionar padrões estabelecidos, contextualizá-los, resignificá-los, o que os torna mais adequados à inclusão de outros corpos considerados fora de certos padrões.

Segundo Porpino:

É oportuno questionar o pensamento de uma dança que pode existir antes de ser dançada, ou de uma estética que pode ser apropriada por todos os corpos sem que estes percebam uma forma própria de senti-la. Assim como o ver, a experiência de dançar é sempre enigmática, não vemos antes de ver, como não dançamos antes de dançar. Faz sentido pensar, com Merleau-Ponty, que a experiência é iniciação aos mistérios do mundo. Aceitar que preciso do outro para ser eu mesmo é saber que antes da dança não há dança, e que a cada gestualidade meu corpo se move em direção ao mundo que cria, a partir de uma faísca de mundo já vivida. (PORPINO, 2018, p. 68-69).

Para Merleau-Ponty, a experiência é iniciação aos mistérios do mundo. Aqui, reiteramos a afirmação, destacando que só a experiência vivida intensamente, aquela que nos modifica é que pode ser considerada significativa, experienciar algo por anos a fio, sem resignificá-lo no próprio corpo é esforço vão, ou melhor, não criativo, não compatível com a dinâmica de corpos dançantes.

O improviso é, por natureza, um drama composto na existência, no agora. Entretanto, mesmo acontecendo no agora, existe um agenciamento de informações se processando e se constituindo algo existente, neste caso a dança. Assim, é muito pertinente afirmar que a dramaturgia pode ser um disparo para a improvisação na dança do corpo amazônida. A exemplo, cita-se o espetáculo “Outros Olhares”, dirigido pelas professoras Doutoras Maria Ana Azevedo e Eleonora Leal e interpretado pelos intérprete-criadores do curso Técnico em Dança, da Escola de Teatro e Dança da UFPA, no ano de 2005. Esse espetáculo se deu a partir do olhar de todo o elenco para a feira do Ver-O-Peso, situada em Belém-Pará. Este era um olhar para o que era comum acontecer naquele local: os feirantes, as erveiras, os vendedores de CD’s; agora, entretanto, toda a corporeidade e gestualidade seria observada e transfigurada em dança. Assim, é possível identificar este processo de criação que emergiu das cotidianidades da feira para a cena.

O exemplo nos abraça a ideia desse corpo-dramazônida que tem em si tantos caminhos e possibilidades de criar suas danças. De improvisar com a consciência dos sentidos e significâncias do movimento que se encontra realizando e que não, necessariamente, precisa estar atado a uma determinada modalidade de dança. Mas somente à dança. Dança enquanto campo poético-dramatúrgico do corpo em cena.

(IN)CONCLUSÃO

Como afirmamos no início do texto, este, assim como nossas vivências, está em processo de escrita, são reflexões advindas dos encontros de estudo do grupo do projeto de pesquisa Dramaturgia da Dança e Estudos do Corpo, o qual terá desdobramentos em breve. Por ora, tecemos considerações acerca do corpo dançante amazônida, com vistas a destacar especificidades comuns a todos os corpos da dança. O que talvez diferencie, particularize o corpo dançante amazônida, seja a inerente convivência com as encantarias



das águas e espaços amazônicos. Tal convivência percebida ou não, favoreceria um corpo mais permeável, mais disponível a experimentações poético-criativas. Tal disponibilidade favoreceria o despertar de uma dramaturgia pessoal na e da dança a ser estendida para a própria existência.

Para Merleau-Ponty, “A experiência do corpo próprio nos ensina a enraizar o espaço na existência. [...]. Ser corpo é estar atado a um certo mundo”. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 205). Diríamos que o corpo amazônida estaria atado ao mundo imaginário das encantarias, para além dos espaços físicos delimitados. Ao corpo dançante amazônida cabe mergulhar e emergir das experiências poético-estéticas, enriquecido por e em todas as habilidades e potencialidades da criação.

Ao corpo-dramazônida instigamos que permaneça em constante processo relacional consigo mesmo e com o outro. A dança pode ser atravessada por tudo e todos, se ramifica, se contrai, e que nunca possa ser limitada, mas sempre explorada nos corpos que a fazem. A nossa existência, por si, já é um improviso dançado, constantemente. Estamos em contatos urgentes e emergentes com os meios que habitamos, com as nossas culturas, com as nossas técnicas, com as nossas danças por/dos nossos corpos. Nos compreender amazônidas, nos faz ser criadores e pertencentes de nossas próprias dramaturgias de vida. Nos compreender corpo nos faz ser criadores e pertencentes de nossa própria dança. Ainda, fazemos tudo existir pelas brechas, desvios e caminhos improvisados no devir da vida, da dança.

REFERÊNCIAS

- BERTHERAT, T. **O Corpo tem suas Razões: Antiginástica e Consciência de Si**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMPOS, Matheus. “Corporear”. In: **Antologia poética**. São Paulo: Editora Tenha Livros, 2022.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução: Aurélio de Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DE LUNA, S. J. A. Por uma Dramaturgia do Corpo: Elementos do Teatro e da Dança na Vivência Corporal do Aluno/Intérprete. **Cadernos do LINCC**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 85-100, 2011.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Encantarias da Palavra**. 1. ed. Belém: UFPA, 2017. v. 1.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Filosofia da dança**. Belém: Mezanino Editorial, 2022.
- MENDES, Ana Flávia de Mello. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo criativo do espetáculo Averso**. 2008. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PINTO, J. P. “A Guerra do Fogo: o Processo de Humanização”. **Caderno de Geografia**, Belo Horizonte, v. 6, n. 8, 1989, p. 79-87.
- PORPINO, Karenine de Oliveira. Circularidades e equiescências do sentir: para pensar a dança e a educação. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da (org.). **Estesia: corpo e fenomenologia em movimento**. 1. ed. São Paulo: LiberArs, 2018. v. 1, p. 57-73.
- SERPA, Tamires Vasconcelos. Todo corpo pode dançar? Padrões corporais do balé clássico que se estendem à dança contemporânea. **Memória ABRACE**, v. 9, p. 4072-4091, 2016.
- TOURINHO, Lígia Losada; SILVA, Eusébio Lôbo da. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 1, p. 125-133, jul. 2006.



A ARTE DE SER/ESTAR BAILARINA (O) DO “ENTRE”: ENTRE *BALLETOMANIÁCOS* E *BALLETOFÓBICOS*

*Thais Karina Souza do Nascimento*¹

FADAN/ICA/UFPA

thais.souza.nascimento@ica.ufpa.br

*Elerin Raissa Lima de Souza*²

FADAN/ICA/UFPA

elerin.souza@ica.ufpa.br

*Bene Martins*³

FADAN/ICA/UFPA

behneafonso@gmail.com



91

Resumo: Em seis séculos de existência, o *ballet* segue seu percurso como uma das mais antigas danças cênicas, despertando cizânias acerca de sua relevância na contemporaneidade. Nas entrelinhas dessas discussões, encontramos duas nuances de percepções distintas sobre o *ballet* nos meios acadêmicos e artísticos, os *balletomaníacos* e os *balletofóbicos*. No entanto, ENTRE os extremos de defender/perpetuar os padrões do *ballet* e atacá-lo para destacar a importância de outros gêneros de danças [ou, ainda, por ignorância da essência do que é o *ballet*], encontram-se aqueles que buscam refletir sobre esta forma de arte, problematizando algumas de suas tradições, sem perder de vista que o *ballet* busca o encantar, o comover, com habilidade técnico-emocional, merecendo sim seu espaço entre as artes da nossa atualidade. Para este breve diálogo, temos os autores Nascimento (2018), Homans (2010), Assumpção (2006), além de reportagens, postagens em blogs e redes sociais relevantes para o tema, bem como falas escutadas pelas autoras deste artigo.

Palavras-chave: entre; *balletomaníacos*; *balletofóbicos*; reinvenção.

EL ARTE DE SER/ESTAR BAILARÍN(A) DEL “ENTRE”: ENTRE *BALLETOMANIÁCOS* Y *BALLETOFÓBICOS*

Resumen: En seis siglos de existencia, el ballet sigue su camino como una de las danzas escénicas más antiguas, despertando polémica por su relevancia en la época contemporánea. Entre líneas de estas discusiones, encontramos dos matices de percepciones distintas sobre el ballet en los círculos académicos y artísticos, los ‘balletomaníacos’ (amantes del ballet) y los ‘balletofóbicos’ (reprochadores del ballet). Sin embargo, ENTRE los extremos de defender/perpetuar los estándares del ballet y atacarlo para resaltar la importancia de otros géneros de danza [o, aún, por desconocimiento de la esencia de lo que es el ballet], hay quienes buscan reflexionar sobre este arte cuestionando algunas de sus tradiciones,

1 Mestra em Artes (PPGArtes-UFPA), Especialista em Psicopedagogia Escolar e Institucional (FACINTER), Interpretadora-Criadora em artes (ETDUFPA), Pedagoga (UFPA), Discente de Licenciatura em Dança – Turma 2022 (UFPA), Discente Técnico em Dança Clássica Turma 2022 (ETDUFPA).

2 Discente de Licenciatura em Dança – Turma 2022 (UFPA).

3 Professora pesquisadora da UFPA. Atua na Faculdade de Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA). Doutora em Letras (UFMG), pós-doutorado em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa). Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memórias da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramatúrgico.

sin perder de vista que el ballet busca el encantar, el conmovier, con destreza técnico emocional, mereciendo su espacio entre las artes de nuestro tiempo. Para este breve diálogo, contamos con los autores Nascimento (2018), Homans (2010), Assumpção (2006), además de reportajes, blogs y redes sociales relevantes al tema, así como discursos escuchados por los autores de este artículo.

Palabras clave: entre; *balletomaníacos*; *balletofóbicos*; reinvenición.

NEM OITO NEM OITENTA: perspectivas introdutórias

Se usar uma música diferente, se tiver uma contração, não é mais *ballet*. (Fala de uma professora).

Olha só como o *ballet* é fechado, repetitivo, isso não corresponde mais ao nosso tempo. (Fala de um professor).

Duas falas sobre *ballet* ditas por professores diferentes, no contexto de uma mesma disciplina, de um curso técnico, de uma notória instituição acadêmica, em meados de 2012⁴. Uma acercando-se de um entendimento sobre a técnica/vocabulário e músicas “adequadas” para dizer o que é e o que não é *ballet*, em contrapartida, outro acredita na irrelevância do *ballet* para a cena da dança atual. Duas falas opostas que mostram como o *ballet* divide opiniões nos meios acadêmicos e artísticos. Chamamos estas duas nuances divergentes de *balletomaníacos*⁵ e *balletofóbicos*, sendo o primeiro composto de grupos de tradicionalistas (dentre companhias de dança, mestres, coreógrafos, bailarinos, escolas de danças, professores, alunos) que no seu pensar/fazer ditam o que é *ballet*, como e quem pode dançá-lo, e o segundo composto por grupos de artistas, professores, bailarinos, coreógrafos, pesquisadores e autores que acreditam que o *ballet* como dança cênica não atende mais as demandas contemporâneas da cena artística.

Em um estudo comparativo entre *ballet* e dança contemporânea, Assumpção (2006) afirma que o *ballet* é uma dança de padrões rígidos de repetição, reprodução e busca da perfeição, refletindo valores colonialistas que proporcionam a formação de cidadãos dóceis:

No balé clássico nos deparamos com a busca pela apropriação da técnica institucionalizada cujos significados e códigos refletem uma sociedade hierarquizada e autoritária. Sua proposta de trabalho é pautada na reprodução e repetição a fim de chegar a um movimento tecnicamente perfeito. Desvencilhar-se das antigas concepções reafirmadas pelo balé clássico sobre o ensino da dança é bastante árduo, porém muito necessário para que tenhamos uma nova proposta, pautada na liberdade e no respeito pela individualidade do ser humano. (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 1).

Para a referida autora, em contrapartida, a dança contemporânea possui “[...] formas muito ricas de trabalho, com uma grande abertura para o crescimento crítico e criativo do ser humano.” (p. 1). Tal pensamento nos remeteu, indiretamente, a uma entrevista dada pela cantora Negra Li, em 2016, sobre manter seu preparo físico para a maratona de shows com a prática da luta *muay thai*; quando o jornalista afirmou que nem as marcas que aparecem no corpo da cantora, de vez em quando, a impedem de tal prática esportiva, a mesma proferiu o seguinte dizer: “Se tivesse medo de me arranhar, não faria luta, faria *ballet*”. Para ressaltar uma arte e/ou esporte é necessário rebater outra? Não bastaria mostrar sua relevância com suas produções, seus valores e modos de pensar/fazer? Vale ressaltar o quanto a prá-

4 Experiência vivida por uma das autoras em um Curso Técnico de Dança.

5 Homans (2010) tem uma fala parecida, ela chama os tradicionalistas de *balletomanes*.



tica de um esporte é difícil e pesado comparando-o ao *ballet*, como sinônimo de moleza?⁶ Essas opiniões apressadas só reforçam certas ideias equivocadas e preconceitos no que se refere à profissão de bailarina (o). E ainda demonstram que não conhecem o trabalho árduo que as pessoas enfrentam para chegar a um espetáculo. Wulff (2018 [2008]) chega a comparar bailarinos com boxeadores dada a complexidade e dificuldade deste tipo de trabalho artístico:

Pessoas “de fora” [*outsiders*] do mundo do *ballet*, especialmente aquelas que nunca tiveram oportunidade de serem apresentadas ao *ballet*, ou de terem tido alguma razão para assistir seus espetáculos, podem perfeitamente considerar o *ballet* clássico artificial [...] eu ouço com frequência comentários desse tipo. Algumas pessoas aprenderam o suficiente sobre *ballet* para estarem cientes do grande número de lesões e dores físicas que os bailarinos têm de suportar. Isso se assemelha à situação dos boxeadores de Chicago, estudada por Wacquant (1995; 2004). Os boxeadores e os dançarinos não possuem, à primeira vista, muito em comum, mas ambos os grupos trabalham com seus corpos, sofrem lesões e tem que lidar com a dor; ambas podem ser consideradas atividades físicas que “parecem inumanas e incompreensíveis [quando vistas] de fora”. (WULFF, 2018 [2008], p. 201).

Para o pensamento *balletofóbico*, o *ballet* seria uma dança que corresponde a valores de um passado eurocêntrico/colonizador (nobreza, altivez, grandeza, busca do belo), com um código fechado e uma estética ultrapassada (LOURENÇO, 2014), com padrões de movimentos, corpos e beleza completamente fechados e nocivos (LIMA, 2013), uma dança de caráter idealizado e narcisista (MEYER, 2018 [2014]), por consequência, uma tradição artística excludente.

No extremo oposto, o pensamento *balletomaníaco* gira em torno da manutenção de um conjunto de ideais e padrões de corpo, de cor, de movimento, de estética que forma uma tradição quadrática na qual o que está fora não é *ballet*. Tal pensamento foi problematizado por Nascimento (2018), que denominou este conjunto de princípios de “tradicionalidade balética”, que seria uma espécie de:

[...] discurso de base, a força que “alimenta” a linguagem do gênero do *ballet* através dos tempos e suas mudanças socioculturais, fomentando o que é e o que não é *ballet*, os processos de ensino e aprendizagem da técnica, as imagens do bailarino e corpos ideais, assim como a estética das criações coreográficas que compõe os espetáculos de bailado. A história mostra como esse discurso mudou de século em século, de contexto em contexto, influenciando o *ballet* e seus nativos. (NASCIMENTO, 2018, p. 49).

Para exemplificar tal conceito, não é difícil garimpar acontecimentos no meio artístico/acadêmico. Em meados de 2018, a bailarina principal do American Ballet Theatre (ABT), Misty Copeland, a primeira bailarina negra a ascender ao posto de primeira bailarina de uma companhia de *ballet* norte-americana, assumiu o papel de Odette/Odille no icônico repertório “O Lago dos Cisnes” e, em uma das apresentações, teve um problema que lhe impediu de realizar por completo os famosos 32 *fouettés* da coda deste bailado, acabando por disfarçar tal dificuldade, improvisando um *manège*⁷, um espectador comum não notaria tal improviso, mas um *balletomaníaco* não perderia a chance de a criticar.

A bailarina sofreu críticas *balletomaníacas*, das quais a própria Misty destacou um comentário realizado no Twitter, cujo *print* postou no seu perfil do Instagram, em 28/03/2018, para levantar uma discussão. O comentário crítico dizia o seguinte: “Esta @mistyonpointe é a PIOR e por isso é uma vergonha @ABTBallet até mesmo ter ela na lista, muito menos como uma dança-

6 Faço um convite aos leitores para pesquisar sobre a rotina de uma companhia de *ballet* profissional (ou de uma escola de dança), são 8 horas, no mínimo, de trabalho intenso e pesado entre aulas de técnica clássica, ensaios, preparo físico e apresentações, fora os desgastes e lesões sofridos. Dançar *ballet* não é fácil, exige muita força, flexibilidade e destreza corporal. Indicamos a leitura de Wulff (2018 [2008]) e Dornelles de Almeida e Flores-Pereira (2018 [2013]) que realizaram pesquisas etnográficas em companhias de *ballet*. Seus artigos foram publicados no livro Antropologia da Dança IV, organizado pela Profa. Dra. Giselle Guilhon.

7 *Manège* é um termo do *ballet* que significa “circular”. Geralmente é realizado pelos bailarinos numa sequência circular pelo palco que pode ser saltos e/ou piqués.



rina principal. Não admira que o resto do mundo pense que *ballet* americano é uma piada”⁸ (Tradução livre nossa). Em contrapartida, Misty Copeland refletiu que:

As pessoas vêm ver *ballet* para a fuga. Pela experiência de sermos movidos através de nossos movimentos e arte, não para nos marcar na técnica do que fazemos. É por isso que *ballet* não é esporte. A questão é terminar o 3º ato com um movimento turbilhão que o suga pela última vez antes de ser revelado que Odille não é Odette. Esta é a incrível beleza do *ballet*. Para comover pessoas. Estou feliz por ter esse diálogo porque é algo que acredito inteiramente. A história do *ballet* é sua origem de pura liberdade e expressão é a que precisamos nos agarrar. **Para não entrar no teatro como crítico armado em julgamento.** Aprecio as mudanças técnicas, focada em evoluir nossas capacidades técnicas, **mas o objetivo é comover as pessoas e que elas compreendam as histórias que contamos através da dança.** E isso é uma responsabilidade e oportunidade incrível que nunca vou tomar como garantidas. (grifo nosso).

Vemos no episódio com Misty Copeland, que *balletomaníacos* são puristas da técnica, da estética e do formato dos *ballets* de repertório. Para estes, apreciar um espetáculo de *ballet*, seja um repertório ou um bailado atual, não é uma experiência de “fuga” e “comoção”, antes, parece ser uma experiência de policiamento das regras da tradicionalidade balética: “A bailarina nem fez 32 *fouettés*, que vergonha”, “Viu a perna dela? Nem estava esticada”, “Nossa, que *arabesque* pobre, nem passou de 90°”, “Essa bailarina é gorda demais”...

Imagem 1 – Bailarina Misty Copeland.



Fonte: Pinterest.



94

Diante destas perspectivas introdutórias, podemos refletir que, em meio ao “oito” e ao “oitenta”, matematicamente falando, existe uma média que é “quarenta e quatro”. Artisticamente, existem infinitas possibilidades de um meio-termo, um caminho desviante, a oportunidade viva de estar em um “entre”.

SER BAILARINA (O) DO “ENTRE”: buscando pistas...

*Dedique-se a uma contagem:
quantas marcas há em seu corpo que o
constituem?
Pergunte a cada uma das marcas a sua
história.
Escute detalhadamente suas respostas.*⁹

8 O comentário foi postado no Twitter pelo perfil @miss_hokie, de uma usuária chamada Henrieta. Tal comentário foi apagado após a repercussão da resposta reflexiva de Misty Copeland em sua rede social.

9 Nardim (2015, p. 7-8).

Nós, duas estudantes e uma professora de Licenciatura em Dança da UFPA, em Belém do Pará-Brasil, num contexto amazônida e contemporâneo o qual, naturalmente, invoca diversidade de artes, de corpos e gêneros de dança, podemos nos indagar: por que falar de *ballet*? Para uma das autoras, *ballet* remete ao encantamento que sentiu, quando criança, ao assistir um *ballet* de repertório pela primeira vez na TV:

Um fotógrafo-artista me disse uma vez: veja que o pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a **importância de uma coisa não se mede com fita métrica** nem com balança nem com barômetro etc. **Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento** que a coisa produza em nós (BARROS, 2013, grifo nosso)¹⁰.

Como bailarina tardia, negra e não magra, vivenciou [pre]conceitos tanto nos meios artísticos como nos acadêmicos. Questões de idade, de corpo, de cor e desempenho artístico são um ponto nevrálgico entre *balletomaníacos*. Por sua vez, entre os *balletofóbicos*, o *ballet* não é capaz de incluir a diversidade justamente por seus padrões de uniformidade. E, sabemos que essa uniformidade não condiz com as concepções atuais sobre ensino e práticas inclusivas e, menos ainda, com o conceito da dança imanente, nos termos da artista pesquisadora Ana Flávia Mendes, o qual afirma e demonstra que a dança está em todos os corpos, quer se pratique ou não. E existem exemplos de dançarinas não consideradas nos padrões físicos tradicionais, que são ótimas em suas danças, basta um olhar para as redes sociais para garimpar histórias de bailarinas (os) que desafiam o “tradicional” com seus corpos e danças, como a bailarina clássica *plus size*, Júlia Del Bianco (@judelbi) em uma postagem no Instagram, em 10/11/21, sobre sua história nos diz:

[...] Júlia Del Bianco, 34 anos recém feitos, bailarina que dança desde que se entende por gente mas entrou com 3 no *Ballet* na escolinha infantil e com 6 na academia de dança.

Segui carreira nessa arte linda, nada fácil na maioria das vezes, dei aula em vários lugares, pra vários níveis, idades e estilos.

Também gosto de dançar vários estilos e me desafiar no novo, mas minha paixão é o *Ballet Clássico* que já dancei várias coisas, *Ballets* de Repertório.

Sou formada em Dança pela UNICAMP em Bacharel e Licenciatura, *Ballet*, Jazz, Pilates, Método Ivaldo Bertazzo, sem contar os vários cursos, workshop e congressos que fazemos ao longo da vida.

Já sofri muita pressão estética e muita gordofobia na minha vida (ainda sofro) [...] já devem imaginar o que uma bailarina que nunca teve “corpo para o *ballet*” passa e já passou na vida.

Passando do exemplo de uma bailarina clássica *plus size* para um bailarino idoso, que realizou o sonho de dançar *ballet* aos 75 anos, atualmente com 83 anos, Hélio Haus é aluno do Centro de Movimento Débora Collker, no Rio de Janeiro. Hélio sempre teve o sonho de ser bailarino, contudo só pode realizá-lo depois da aposentadoria. Ele chega a fazer mais de 15 horas de aula por semana e teve sua história viralizada após sua foto ter sido compartilhada por sua professora, Camila Salles, no Facebook em 2019.



¹⁰ Trecho do poema “Sobre Importâncias”, de Manoel de Barros, publicado no site da Editora Itatiaia, em 06/05/2013.

Imagem 2 – Bailarino Hélio Haus.



Fonte: Site Hypeless.

Imagem 3 – Bailarina *plus size* Júlia Del Bianco.



Fonte: Portal MUD.

Foi pela força do encantamento com o *ballet* que produziu resistência em mim¹¹, por meio de minha dança e minha pesquisa, nas quais me assumi e assumo, como uma bailarina *outsider*, ou seja, sou uma estranha no ninho, uma patinha feia em meio a lindos cisnes, que busca uma forma de poética marginal que passeia pelo “entre” (NASCIMENTO, 2018). No que consiste este “entre”? Podemos encontrar pista na poética dos mapas de Seemann (2012), ele afirma que: “Para realmente experimentar e compreender o lugar, não basta filosofar e refletir sobre ele. Precisamos nos entrosar, nos engajar e literalmente nos ‘enfiar’ nele para captar as nossas impressões.” (p. 88).



Imagem 4 – Bailarina Thais Nascimento.



Fonte: Arquivo Pessoal.

11 Ser bailarina era um sonho de infância que não pôde ser realizado dada as condições socioeconômicas de sua família. Formada em Pedagogia em 2008 e concursada como Especialista em Educação pela Secretaria Estadual de Educação do Estado do Pará (SEDUC) no mesmo ano, só pôde realizar tal sonho em 2011, aos 27 anos. Atua como bailarina adulta, pesquisadora e, atualmente, estudante da Licenciatura em Dança e Técnico em Dança Clássica.

Ao me “enfiar” no *ballet*, senti as contradições entre meu encantamento, a pressão da tradicionalidade balética e as críticas advindas de artistas/professores de outros gêneros de dança. As críticas advinham das considerações sobre a imutabilidade do *ballet* e, por conseguinte, sua incapacidade de mudar e se adaptar à contemporaneidade. Nesse sentido, seria possível uma dança cênica permanecer no tempo, ao longo de seis séculos, tendo um caráter imutável? Os exemplos a seguir demonstram o quanto houve e continua havendo de mudanças indispensáveis, para que um gênero de dança ou outra área artística qualquer permaneça. Clarice Lispector, citada livremente, afirmava: Eu mudo, para permanecer a mesma. Ou seja, não há como manter algo estático, frente ao passar do tempo e as mudanças inevitáveis, principalmente em produções e práticas artísticas, pois uma das características da arte é criar, inovar, reinventar, estar à frente em seus fazeres estéticos.

Este questionamento nos lança em outra pista, no encaixe desse “entre” na história do *ballet*. Esta dança e seus muitos adjetivos (*de cour*, *d’action*, romântico, clássico ou acadêmico, moderno e neoclássico) falam de diferentes épocas, contextos socioculturais e artísticos onde mestres, coreógrafos e bailarinos ousaram questionar e mudar a realidade do *ballet* que vivenciaram: as reformas de Jean-Georges Noverre e seu *ballet d’action* no século XVIII; a bailarina Marie Sallé que, em meio aos tabus sobre mulheres, também no século XVIII, ousou coreografar muitas de suas danças sem as máscaras, perucas, adereços e roupas pesadas que roubavam-lhe a expressão (bem antes de Isadora Duncan e sua dança livre); sua contemporânea, Marie Camargo, encurtou suas saias (um escândalo para a época), cortou seus saltos, inventou a ceroula de precaução (antecessor do collant) e criou movimentos que foram incluídos no vocabulário do *ballet*; a revolução estética promovida pelos Ballets Russes de Diaghilev, no despertar do século XX, e seus notórios coreógrafos (Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Léonide Massine, George Balanchine). Tantos feitos em diferentes épocas nesses seis séculos nos mostram que o *ballet* tem capacidade de se reinventar.¹²

Falando em reinvenção, para outra de nossas autoras, que começou sua história no *ballet* aos 14 anos, não era a música nem a coreografia que a movia, era a emoção. Existia a preocupação em decorar e acertar tudo nos ensaios, mas à medida que ia performando, essa preocupação se tornava insignificante:

É durante esse estado de fluxo ou transcendência, em que os dançarinos não tem que pensar sobre a técnica, mas encontrar a si mesmos criando novas zonas de artisticidade no *ballet* – isso é o que faz tudo valer a pena. (WULFF, 2018 [2008], p. 202).

Ainda sobre o ato de se reinventar [emocionar, transcender], temos outra pista de um possível “entre”. Permeando os discursos dos *balletomaníacos* e dos *balletofóbicos*, temos um quadro pintado com nuances de preconceitos, padrões de perfeição e exclusão, contudo, o *ballet* nada mais é que, acima de tudo, uma dança cênica com uma técnica, um vocabulário e uma estética que lhes são próprios. O que o torna preconceituoso e excludente é o pensar/fazer de seus nativos, isto é, o *ballet* é aquilo que pensamos e fazemos dele, o ponto essencial nesta discussão são as pessoas que integram o mundo do *ballet*. Vale ressaltar, que não estamos generalizando, há exceções, pessoas do *ballet* clássico que aceitam incluir outros corpos, outras técnicas, outros modos de coreografar, sem deixar de ser clássico!



12 Esta pesquisa histórica e reflexiva sobre o *ballet* fez parte da pesquisa de Nascimento (2018).

Imagem 5 – Bailarina Elerin Souza.



Fonte: Arquivo Pessoal.

SOBRE ESTAR NO “ENTRE”: algumas notas de (in)conclusões...

Estar no “entre” – nem radicais, nem permissivos demais – é permear novas possibilidades de pensar, fazer e dançar *ballet*. É se permitir a fuga, o (co)mover-se e o encantamento advindos das histórias contadas através na e pela dança. É não se intimidar com os padrões de perfeição, pois pessoas não são iguais, por isso o *ballet* pode produzir reverberações diferentes em cada corpo. O que implica em não se comparar, cada história, experiência e vivência são únicas em cada ser bailarina (o). A pessoa que dança não é apartada do meio em que vive, de suas limitações e potências, as quais devem ser percebidas por um coreógrafo ou diretor de grupo de bailarinas (os).

Não há como negar que o *ballet* é uma prática artística difícil, que exige dedicação, disciplina e a tão criticada repetição, porém, podemos aprender um pouco com os pensamentos das danças contemporâneas¹³, sobre ver/sentir/escutar as marcas e sensibilidades dos corpos dos bailarinos, bem como criar possibilidades de criação e improvisação para além da mera repetição. Assim como fazer *ballet* é um ato de escolha que pode envolver diversos sentimentos para com este gênero de dança, estar no “entre” também é uma escolha, um ato de resistência, um toque de rebeldia para sacudir a disciplina tão necessária e indispensável, por vezes, uma ação solitária de quem dança. É ousar ser o patinho feio num lago de lindos cisnes.

Estar no “entre” é assumir o prefixo “re” antes de verbos de ação significativos: (re)criar, (re)inventar, (re)significar, até mesmo se (re)criançar (NASCIMENTO, 2018), para adentrar no reino dos encantamentos, nos espaços da imaginação, das habilidades, por vezes, camufladas, da fruição estética, da reinvenção dos modos de ver, sentir, perceber, escutar o próprio corpo, escutar seus anseios, respeitar seus limites, soltar amarras, quebrar a couraça que o prende, expandir horizontes perceptivos. Dançar!



13 Escrita no plural porque não existe uma dança contemporânea, mas diversas formas e técnicas e estilos de dança contemporânea. Alguns autores dizem, que dança contemporânea não é uma dança em si, antes, é uma forma de pensar a dança que considera diferentes possibilidades de misturas entre os diversos gêneros de dança, teatro, circo, artes marciais e tantas outras formas artísticas ou não de movimento.

REFERÊNCIAS

- ASSUMPÇÃO, Andréa Cristhina Rufino. O balé clássico e a dança contemporânea na formação humana: caminhos para a emancipação. **Pensar a Prática**, [S.l.], v. 6, p. 1-20, nov. 2006. ISSN 1980-6183. Disponível em: <https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/fev/article/view/52/2643>. Acesso em: 20 jan. 2013.
- COPELAND, Misty. **Resposta 2 ao twitter de @miss_hokie** (Instagram). Postado em: 28/03/2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bg3VEi2hWc-/?igshid=YmMTA2M2Y=>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- DORNELLES DE ALMEIDA, Dóris; FLORES-PEREIRA, Maria Teresa. As corporalidades do trabalho bailarino: entre a exigência extrema e o dançar com alma. In: CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da dança IV**. Florianópolis: Ed. Insular, 2018 [2013]. p. 215-242.
- ESPORTE FANTÁSTICO. **Negra Li pratica muay thai a sério para aguentar rotina de shows**. Postado em: 30/01/2016. Disponível em: <https://esportes.r7.com/mais-esportes/negra-li-pratica-muay-thai-a-serio-para-aguentar-rotina-pesada-de-shows-31012016>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo**: uma história do ballet. Tradução: Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70, 2010.
- HYPENESS. **Esse Idoso de 80 anos faz cinco aulas de ballet por dia**. Postado em: 28/03/2019. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/12/este-idoso-de-80-anos-faz-cinco-aulas-de-bale-por-dia/>. Acesso em: 29 set. 2022.
- LIMA, Marcela dos Santos. As sílfides modernas: da estética da Barbie à anorexia da bailarina clássica. **Moringa**: artes do espetáculo, João Pessoa, v. 4, n. 1, Jan-jun/2013.
- MEYER, Sandra. Perspectivas autoetnográficas em dança contemporânea. In: CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da dança IV**. Florianópolis: Ed. Insular, 2018 [2014]. p. 65-74.
- NARDIM, Thaise Luciane. Pedagogia performativa para cartografar: oito programas-pistas (e as performances da atenção). **Alegrear**, n. 15, Jun/2015 – ISSN 18085148.
- NASCIMENTO, Thais Karina Souza do. **Poéticas Marginais de uma bailarina outsider**: uma autoetnografia cartografada de vivências baléticas. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.
- SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARULANDA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (org.). **Qual o espaço do lugar?** 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- WULFF, Helena. Expressão etérea: paradoxos do ballet como cultura globalizada. Tradução: Dóris Dornelles de Almeida. Revisão técnica: Giselle Guilhon Antunes Camargo. In: CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da dança IV**. Florianópolis: Ed. Insular, 2018 [2013]. p. 215-242.





MARABAIXO: PROPOSTA COREOGRÁFICA PARA O BRINQUEDO CANTADO DA AMAZÔNIA

Geane Leite Ferreira¹

UFPA/ICA/FADAN

geaneleite125@gmail.com

Maria Ana Azevedo de Oliveira²

UFPA/ICA/FADAN

maa@ufpa.br

Resumo: A proposta do tema deste artigo se originou a partir da criação coreográfica para músicas do segundo volume do livro *Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia*, e da pergunta disparadora: como os conhecimentos do Marabaixo podem ser trabalhados no ensino da dança infantil? O objetivo é apresentar uma proposta coreográfica com o tema do Marabaixo, por meio da música *Saudade de Macapá*, de autoria de Maria Lúcia Uchôa, do referido livro. No primeiro momento, o texto discorre sobre a espetacularidade do Marabaixo – manifestação cultural amapaense de matriz estética africana –, considerada Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN. Para isso, foram utilizados como autores de base: Videira (2008, 2014), que aborda o Marabaixo na cultura amapaense, dialogando com os estudos de Bião (2009) e Dumas (2010) a respeito da espetacularidade, noção pilar da Etnocenologia, e Sabino e Lody (2011), que tratam sobre a antropologia do movimento de matriz africana, além de Souza (2009) e Freire (1996), que versam sobre a educação brasileira. No segundo momento, apresenta-se a descrição dos passos e movimentos delineados pelas simbologias da cultura amapaense, resultando em uma proposta coreográfica para a obra *Brinquedo Cantado da Amazônia*, segundo volume.

Palavras-chave: Marabaixo; espetacularidade; brinquedo cantado; dança infantil.

MARABAIXO: PROPUESTA COREOGRÁFICA PARA EL PROYECTO “BRINQUEDO CANTADO DA AMAZÔNIA”

Resumen: La propuesta del tema de este artículo se originó a partir de la creación coreográfica para canciones del segundo volumen del libro *Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia*, y de la pregunta disparadora: ¿Cómo los conocimientos del Marabaixo pueden ser trabajados en la enseñanza de la danza infantil? El objetivo es presentar una propuesta coreográfica con el tema del Marabaixo, a través de la canción *Saudade de Macapá*, de autoría de Maria Lúcia Uchôa, del libro mencionado. Al primer momento, el texto discurre sobre la espectacularidad del Marabaixo – manifestación cultural amapaense de matriz estética africana –, considerada Patrimonio Cultural de Brasil por IPHAN. Para ello, fueron utilizados como autores de base: Videira (2008, 2014), que aborda al Marabaixo en la cultura amapaense, dialogando con los estudios de Bião (2009) y Dumas (2010) con respecto a la espectacularidad, noción pilar de la Etnocenología, y Sabino y Lody (2011), que tratan sobre la antropología del movimiento de matriz africana, además de Souza (2009) e Freire (1996), que versan sobre la educación

1 Técnica em Química pelo Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Amapá – IFAP. Graduanda em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará/Instituto de Ciências da Arte/Faculdade de Dança – FADAN. Integrante do Projeto de Pesquisa Dança e Etnocenologia. Bolsista PIBIC/UFPA 2021/2022.

2 Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professora da Universidade Federal do Pará/Instituto de Ciências da Arte/Faculdade de Dança – FADAN. Coordenadora do Projeto de Pesquisa Dança e Etnocenologia.



brasileira. Al segundo momento, se presenta la descripción de los pasos y movimientos delineados por las simbologías de la cultura amapaense, resultando em una propuesta coreográfica para la obra *Brinquedo Cantado da Amazônia*, segundo volumen.

Palabras clave: Marabaixo; espectacularidad; brinquedo cantado; danza infantil.

INTRODUÇÃO

Este artigo objetiva apresentar uma proposta coreográfica com o tema do Marabaixo, em uma perspectiva espetacular e como prática-pedagógica, com base no segundo volume do livro *Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia*, organizado pelos docentes³ da Universidade Federal do Pará – UFPA, Escola de Teatro e Dança – ETDUFPA e Faculdade de Dança – FADAN, do Instituto de Ciências da Arte – ICA.

Para coreografar a música *Saudade de Macapá*, de autoria da professora Maria Lúcia Uchôa, se fez necessário estudar sobre o Marabaixo, além de abordar as características regionais do estado, tais como: a comida, os pontos turísticos, os costumes, dentre outros aspectos citados nos versos da letra da música do brinquedo cantado.

Os brinquedos cantados são cantigas praticadas de forma lúdica por crianças em diferentes locais, a exemplo de escolas, parques e quintais. Acredita-se que eles são, no ensino da dança, uma estratégia que possibilita trabalhar “[...] a psicomotricidade da criança por meio da musicalidade, expressão corporal, frases, palavras ou sílabas ritmadas entoadas pela criança [...]” (GOMES; COSTA, 2012, p. 44). Desse modo, entende-se que o brinquedo desperta o interesse para a prática da dança, que é essencial ao desenvolvimento biopsicossocial da criança.

Sublinha-se que a proposta de criação coreográfica veio a partir de um convite da professora Simeí Santos Andrade às professoras Maria Ana Azevedo de Oliveira e Erika Gomes Teixeira, juntamente com as discentes/bolsistas Geane Leite Ferreira (PIBIC 2021/2022) e Erika Souza de Carvalho (PIBIPA 2022). Durante o processo foram coreografadas dezesseis músicas e, dentre elas, *Saudade de Macapá*.

Os principais autores estudados foram Caldas, Maciel e Andrade (2018) e Videira (2008, 2014) sobre a tradição afroamapaense do Marabaixo, Bião (2009), dos estudos da Etnocefologia, mais especificamente a noção de espetacularidade, e Sabino e Lody (2011), que abordam as características das danças e da gestualidade de matrizes africanas.

Durante o período de pesquisas e vivências com o Marabaixo, ficou notória a falta de informações e conhecimento sobre a referida manifestação, dentro e fora da Região Norte. Diante disso, surgiu o questionamento: como os conhecimentos do Marabaixo podem ser trabalhados no ensino da dança infantil? Nessa perspectiva, entrelaçamos reflexões a respeito da dança na educação, utilizando os estudos de Souza (2009).

Ressalta-se que a espetacularidade empregada nesta pesquisa é pautada na “multiplicidade de olhares, que permite deslocar o conceito de espetacular colocando-o como uma estrutura relacional, entre o pesquisador e o objeto” (DUMAS, 2010, p. 3). É se colocar num lugar de apreciador, poroso das emoções sentidas dentro e fora da roda, e como espectador do extraordinário que é a vivacidade presente no Marabaixo.

HISTORICIDADE MARABAIXEIRA

O Marabaixo é uma manifestação cultural nortista, da cidade de Macapá-AP, sendo originário de matrizes estéticas africanas. É vivenciado especialmente pelos afrodescendentes amapaenses, mas também por pessoas que, ao longo do tempo, desenvolveram

3 Simeí Santos Andrade, Maria Lúcia Uchôa, Mayrla Ferreira Andrade, Ézia Neves, Anibal Pacha, Marluce Oliveira e Jaime Augusto Duarte Amaral.



afeto e sentimento de pertencimento à tradição e cultura afro-brasileira no Estado. Há algumas argumentações a respeito da epistemologia do termo; possivelmente ocorrera uma alteração da palavra *marabut*, provinda de *morabit* - em árabe (sacerdote dos malês), por negros que se viram escravizados em terras ocidentais e que continham influência árabe (CALDAS; MACIEL; ANDRADE, 2018).

Para os praticantes, é a junção das palavras “mar acima” e “mar abaixo”, representando a movimentação realizada pelos navios negreiros que vieram às terras brasileiras – principalmente do Norte da África. A população negra em condição de escravidão aportou então em Mazagão, município de Macapá, e estabeleceu-se conforme o cenário histórico-social do final do século XVII e início do século XVIII.

O Marabaixo é uma tradição festiva afrodescendente e, conforme Videira (2014, p. 18), “sua organização dá-se pela união entre dança, fé, bebidas, folias e ladainhas, missas, fogos, cortejos, dramatizações e promessas”. Refere-se à dança como “dramático-religiosa” por conter e representar em sua simbologia e significado toda a resistência e a cultura afroamapaense (VIDEIRA, 2008), permitindo a construção de um corpo simbólico⁴, aquele que transmite os aspectos culturais característicos da tradição no decorrer do tempo.

O Marabaixo é festejado nos bairros do Laguinho e de Santa Rita⁵, além das áreas quilombolas e interioranas, em ciclos que se estendem por dois meses aproximadamente, mas que podem variar, pois cada grupo ou comunidade estabelece o período conforme a comemoração cristã de seus padroeiros.

Em sua grande maioria, os marabaixeiros⁶ são católicos, mas há também os que têm o candomblé ou a umbanda como religião. O Ciclo do Marabaixo começa logo após a quaresma e a Semana Santa: “o primeiro Marabaixo, da área urbana de Macapá, acontece no Sábado de Aleluia no bairro da Favela e no Domingo de Páscoa no bairro do Laguinho” (VIDEIRA, 2014, p. 19). Nesses bairros celebra-se, respectivamente, a Santíssima Trindade dos Inocentes e o Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade.



A espetacularidade do Marabaixo

O cantar, o dançar e o rezar fazem parte da espetacularidade do Marabaixo. A noção de espetacularidade está atrelada ao sentido de espetacular: “a forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (GREINER; BIÃO, 1999, p. 24).

Quando as caixas de Marabaixo soam pela roda, o corpo é convidado a interagir com o meio. Quando as vozes das cantadeiras ecoam por meio dos ladrões, dão sentido à manifestação. Nesse momento, todos dançam juntos, em uma celebração ao som do Marabaixo.

Os ladrões de Marabaixo são as canções cantadas pelas(os) cantadeiras(os), acompanhadas pelo coro das pessoas nas rodas, sendo marabaixeiros ou não, em versos carregados de poesia. Antigamente eram desenvolvidos por meio de improvisação oral, narrando o contexto no qual viviam, descrevendo acontecimentos cotidianos, como exemplo a produção de um alimento, festas, brigas ou um fato histórico marcante (IPHAN, 2018). Atualmente, são produzidos e consolidados em versos escritos, encontrados em sites ou livros online que abordam o assunto.

Entre os compositores mais destacados encontram-se: Raimundo Ladislau, Dona Venina, Zefa, Velho Ponciano, João Clímaco, entre outros. Os versos receberam o nome de “ladrão”, pelo fato das entoações dos ladronistas roubarem os versos uns dos outros, promovendo uma composição criativa e improvisada, além de movimentar na roda um

4 Corpo simbólico: Noção de autoria de Sabino e Lody (2011, p. 15).

5 Bairros do Laguinho e Santa Rita eram conhecidos como Favela.

6 Marabaixeiros: denominação dada às pessoas que praticam o Marabaixo.

momento de competição instigante entre os participantes. Abaixo, um fragmento de *Dona Flor, ladrão* escrito por Esmeraldina Santos:

Ei Dona Flor
Ei Dona Florzinha
Vamos dançar Marabaixo
Na casa de Dona Florzinha
Na casa da Dona Florzinha
Tem coisa de admirar
O verde da natureza
Lá não podia faltar
Quando o sol já foi se pondo
Ela sai para chamar
Toda sua criação
Ela já vai guardar
(Esmeraldina Santos, 2015)

A composição de um ladrão ocorre de maneira particular. A grande maioria permeia acontecimentos socioculturais, auxiliando na compreensão dos saberes, hábitos e cotidiano de uma comunidade. O arranjo *Dona Flor* “teve como inspiração uma das mulheres de grande influência na salvaguarda do Marabaixo, Maria Francisca, a Dona Chiquinha, uma das matriarcas do Curiaú” (IPHAN, 2018, p. 23).

A parte rítmica da música é feita pelas caixas de Marabaixo, semelhantes aos tambores, instrumentos de percussão membranofones, formados por membranas orgânicas, conforme descreve Videira (2014):

O ritmo da dança é marcado pelas cantigas entoadas pela cantadeira e ou cantador que formam um conjunto de versos de nome ladrão. O verso ladrão é retirado de improviso, é rimado e tem o intuito de satirizar, exaltar, criticar e elogiar pessoas e fatos ocorridos no cotidiano local, nacional e mundial [...]. Os instrumentos de percussão que ditam o ritmo da dança recebem a denominação de caixa, que é uma variação do instrumento rústico de nome bombo, oriundo da África Meridional que inscreve o Marabaixo como artefato da cultura de origem Banto de África recriada no Amapá. As caixas são percutidas com a utilização de duas varetas em madeira (baquetas), apoiadas uma em cada mão pelo tocador ou tocadeira. Os homens predominam na arte de tocar as caixas, mas já temos algumas mulheres quebrando essa hegemonia (VIDEIRA, 2014, p. 20).

A indumentária usada é uma saia rodada e estampada, com anágua, blusa com folhos e uma toalha sobre os ombros. Os adereços mais comumente utilizados são flores na cabeça, colares e pulseiras. Para os homens, a indumentária é composta por uma camisa estampada, calça comprida, chapéu e uma toalha sobre os ombros. Abaixo, é possível observar o colorido na vestimenta das mulheres, no grupo de alunos da escola José Bonifácio do Curiaú, sob a orientação da professora Deusiana Machado, coordenadora do projeto Marabaixo nas Escolas.



Imagem 1 – Grupo de Marabaixeiros em apresentação.



Fonte: Frederico Ferreira, 2022.

A indumentária é uma das formas de expressão e representação corporal do que se deseja demonstrar durante os ritos espetaculares. Nesse caso, os participantes optam por tons e cores vibrantes, que ressaltam a alegria e a vivacidade do povo negro. “O corpo é ritualmente preparado para, desse modo, estar pronto para realizar os gestos, as posturas e demais comportamentos que determinam o lugar da dança em âmbito sagrado” (SABINO; LODY, 2011, p. 82).

É possível ter essa compreensão quando observamos as marabaixeiros ao girarem suas saias em movimentos que recordam as ondas do mar, os pés se arrastam pelo salão como se estivessem presos ao solo, o tronco se curva levemente e os braços se movimentam livremente. Essa conexão com o chão, por meio de movimentos constantes e firmes dos pés, remete à concepção yorubá⁷ e uma comunicação com a ancestralidade africana (SABINO; LODY, 2011).

Estar presente e vivenciar a festividade e as rodas de Marabaixo é passar por uma transformação de estados de consciência e estados de corpo, onde há uma alteração de percepção de si próprio e do mundo ao seu redor (BIÃO, 2009). Para Dumas (2010, p. 2), “perceber o outro em seu estado de apresentação é uma ação detectada na história cultural dos seres humanos. A natureza espetacular é compreendida como uma dimensão inerente à existência humana”, por conseguinte, sendo necessária a convivência e interação social, tanto no meio interno quanto externo à manifestação.



7 Yorubá: “Povo negro, do grupo sudanês, que habitava principalmente a arca litorânea da África ocidental, de Camarões até a Costa da Malagueta [...] “Do iorubá provém extenso vocabulário negro-africano largamente disseminado pelo Brasil” (SALLES, 2003, p. 156).

Imagens 2 e 3 – Grupo de jovens marabaixeiros em roda de Marabaixo.



Fonte: Frederico Ferreira, 2022.

Acima, os alunos da escola José Bonifácio cantando, tocando e dançando em uma roda de Marabaixo, onde partilham a ancestralidade. A roda não possui um limite de participantes, nem idade correta, e ainda “não se segue nenhuma hierarquia no espaço cênico, ou seja, a dança é coletiva e as pessoas são livres para se manifestarem em emoções e sentimentos” (VIDEIRA, 2014, p. 21).

É nesse momento que os ensinamentos são repassados pela oralidade – dos mais velhos aos mais novos. As crianças acompanham o balançar dos corpos, construindo, nesse momento, um lugar de conhecimento. Pela imitação, não só reproduzem na prática a manifestação, mas também incorporam elementos da tradição cultural.

Os ensinamentos repassados durante a prática do Marabaixo referem-se não só à dança e à música – em como se movimentar e a criação de versos, mas, também, ao processo histórico de resistência e permanência da população afrodescendente do Amapá, das noções de suas origens africanas, da produção de alimentos, bebidas e instrumentos, bem como das questões morais e valores religiosos. Todos esses aspectos auxiliam o indivíduo a uma formação consistente de conhecimento, além de promover o desenvolvimento de um pensamento crítico, de uma curiosidade epistemológica e das habilidades cognitivas (SABINO; LODY, 2011).

Dessa forma, no Marabaixo e na cultura negra, o ato de dançar não significa encadear movimentos de uma maneira aleatória, muito menos alegórica. “A dança de base africana e afrodescendente, sobretudo a dança tradicional, festiva e religiosa, dentro da filosofia do catolicismo de preto, é coisa séria, é tradição” (VIDEIRA, 2014, p. 18).

Sabino e Lody (2011) reiteram:

A dança de matriz africana é uma forma de construir uma educação artística cultivada na cultura corporal do movimento, promovendo criatividade, comunicação e expressão orientada para a descoberta das capacidades pessoais. Além disso, concorre para uma formação consistente do indivíduo e para a preservação das memórias de matriz africana (SABINO; LODY, 2011, p. 178).

Nesse sentido, sublinha-se que é fundamental abordar o Marabaixo no processo de construção da identidade amapaense, pois é um fenômeno pertencente à memória popular (CALDAS; MACIEL; ANDRADE, 2018).

Portanto, compreende-se que tal abordagem é prevista pela Lei nº 11.645/08, que tornou obrigatório o ensino de conteúdos referentes à história e à cultura afro, além da cultura indígena, nas instituições de ensino. Esses estudos geralmente encontram-se inseridos nas propostas dos Projetos Políticos Pedagógicos – PPP das escolas, como conteúdo da disciplina de Educação Física, mas podem e devem ser contempladas por outras disciplinas, como História, Geografia e Artes/Dança.

A dança é uma das linguagens que compõem a disciplina de Artes nas escolas. Falar de sua implantação nesse ambiente é falar de política, visto que foi só através dela que essa inserção foi realizada: “O ensino de Dança, mais especificamente, obteve sua validade de



inserção no universo escolar a partir do ano de 1997, ano no qual foi incluída nos PCNs⁸” (SOUZA, 2009, p. 104). Aproximadamente um ano após a Arte ser reconhecida como uma disciplina obrigatória, sabe-se que na prática essa disciplina tem um tempo ínfimo de atuação e não possui o seu devido grau de importância, o que conseqüentemente afeta a dança (SOUZA, 2009).

Segundo Sabino e Lody (2011, p. 177), “a dança é um fenômeno de comunicação artístico cultural natural dos homens, que resulta da criação e da recriação da ação gestual como forma de linguagem”. Ela provoca em quem dança um sentimento de pertencimento e a quem assiste um lugar de alteridade, “de reconhecimento pelo sujeito de um objeto humano, distinto de si próprio” (BIÃO, 2009, p. 38), o que faz com que possamos tratar o Marabaixo como um objeto espetacular multifacetado e dinâmico, fonte de conhecimento ancestral (DUMAS, 2010).

O Marabaixo como brinquedo cantado

Sabe-se que nas instituições públicas de ensino toda atividade prática que requeira algum tipo de trabalho mais corporal fica a cargo da disciplina de Educação Física, que antigamente era inteiramente prática, a fim de modelar o corpo em saudáveis e dóceis (GONÇALVES, 2019). Evidencia-se também que “a escola também seria um lugar onde, historicamente, o corpo passou a ser educado na perspectiva dos objetivos de ensino-aprendizagem como encaixe dos indivíduos a hegemonias” (PIMENTA, 2018, p. 11).

Normalmente, quando outras disciplinas trabalham o Marabaixo como conteúdo, utilizam slides, fotos e interpretação de ladrões, fazendo com que o aluno apenas receba a transferência de várias informações como se fosse um banco de dados (FREIRE, 1996), o que torna o processo de ensino-aprendizagem estático e nada atrativo.

A partir disso, surgiu a ideia de trabalhar o Marabaixo como tema de uma proposta coreográfica, por meio da música *Saudade de Macapá*, que fará parte do segundo volume da obra *Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia*. O livro é um material didático que reúne um compilado riquíssimo da cultura amazônica, apresentada por meio de propostas/sugestões que envolvem a música, a cenografia, o figurino, o teatro e a dança, como uma atividade pedagógica, lúdica e instigante, a fim de contribuir com a implantação de práticas artístico-educativas nas instituições de ensino infantil. O segundo volume possui a mesma estrutura do primeiro, mas, desta vez, abrange outras cidades e municípios da Região Norte, além do Pará, como por exemplo, Macapá e Cametá.

Dessa forma, compreende-se que o material disponibilizado no livro fornece propostas de atividades artístico-pedagógicas a serem trabalhadas na disciplina de Arte/Dança, além de outras que se permitam uma metodologia lúdica e que estimulem o processo de criação.

Trabalhar com o brinquedo cantado voltado à cultura amazônica com crianças em nível de desenvolvimento psicomotor possui uma relevância significativa, pois além da valorização cultural, possibilita o desenvolvimento psicomotor pautado em uma interação lúdica, dinâmica e saudável. Em parâmetros gerais, ao abordar propostas pedagógicas para o desenvolvimento e aprendizado infantil, recorre-se à concepção de Vygotsky. Com base nela, Oliveira (1997) observa:

O processo de ensino-aprendizado na escola deve ser construído, então, tomando como ponto de partida o nível de desenvolvimento real da criança. [...] a escola tem o papel de fazer a criança avançar em sua compreensão do mundo a partir de seu desenvolvimento já consolidado e tendo como meta etapas posteriores, ainda não alcançadas (OLIVEIRA, 1997, p. 62).



Sendo assim, a partir dos conhecimentos culturais, de lendas, músicas, comidas etc., o brinquedo cantado fomenta mecanismos para o desenvolvimento de noções na dança, tais como: ritmo, tempo, forma e espaço, com um trabalho corporal consciente e flexível.

Nesse momento, apresentamos a música *Saudade de Macapá*, cuja letra enfatiza as características da cidade, da comida, dos bairros, revelando a espetacularidade do Marabaiço. Certamente de uma maneira sucinta, mas informativa, que contém um tom saudoso e descritivo dos pontos principais do município. A seguir, a letra da música de Maria Lúcia Uchôa.

SAUDADE DE MACAPÁ

Refrão

Em Macapá tomei vinho de mucajá,
Comi tucumã,
Comi camapu,
Comi grumixama e cupuaçu (BIS)

Terra boa de se viver
Com marabaixo pra remexer
E depois lá no Curiaú
Com muito batuque
Pra rebolar e muito caldo
Pra degustar
Hei

Refrão

Fortaleza de São José
Marco Zero do Equador
E depois lá no meu Laguinho
Que tem marabaixo
Para dançar e a gengibirra
Pra esquentar
Hei

(Maria Lúcia Uchôa, 2016)

No cenário da educação infantil, a dança, principalmente para crianças de 4 a 6 anos de idade, se torna uma atividade fundamental ao seu desenvolvimento individual, pois auxilia na compreensão do funcionamento cognitivo e psicológico do corpo, permitindo que a criança desenvolva autonomia, com estratégias próprias de conexão emocional e



social. Através dos signos proporcionados pelo brinquedo cantado, o desempenho das questões psicocognitivas da criança é otimizado.

Marabaixo: proposta coreográfica

Como dito anteriormente, a proposta de criação coreográfica veio a partir de um convite da professora Simeí Santos Andrade às professoras Maria Ana Azevedo de Oliveira e Erika Gomes Teixeira, juntamente com as discentes/bolsistas Geane Leite Ferreira (PIBIC 2021/2022) e Erika Souza de Carvalho (PIBIPA 2022).

A movimentação foi pensada com o propósito de ser simples e compreensível a qualquer docente que utilize o livro, a fim de trabalhar as músicas e as simbologias da manifestação em sala de aula. Os gestos têm a finalidade de serem de fácil e rápido aprendizado pelos estudantes, principalmente os das séries iniciais.

Então, optou-se por manter a formação circular das danças tradicionais, pois segundo Sabino e Lody (2011, p. 47), ao seguir “o desenho coreográfico circular, a dança, nessa continuidade de ritmos, de gestos e de dinâmicas, possibilita ativar as memórias e traz com ela um sentimento de união e de fraternidade”.

Somando-se à preservação do círculo, os autores supracitados abordam a respeito do surgimento da dança com o nascimento do fogo. A partir dessa concepção, as “diferentes manifestações corporais exercem diálogos coreográficos, retomando em cada gesto os repertórios simbólicos que ampliam os laços entre o homem e a natureza” (SABINO; LODY, 2011, p. 20). Esses repertórios simbólicos são reforçados pela letra do brinquedo cantado, que traz as características típicas mais significativas da culinária, dança e território amapaense. A formação do brinquedo se dá em roda, com todos os brincantes voltados ao centro.

Refrão

“Em Macapá tomei vinho de mucajá,

Comi tucumã,

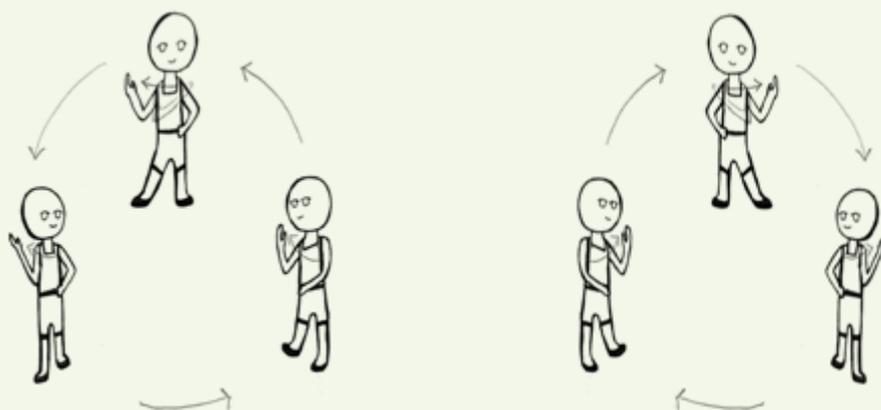
Comi camapu,

Comi grumixama e cupuaçu (BIS)”

Em roda, com as mãos na cintura, os brincantes se deslocam para o lado direito, utilizando o braço como guia, o braço direito se move flexionado pela frente do corpo da esquerda para a direita, a mão fica em formato de concha, na altura dos ombros (repetir 4 vezes, alternando entre direita e esquerda).



Desenho 1 – Movimentação do refrão – parte 1.

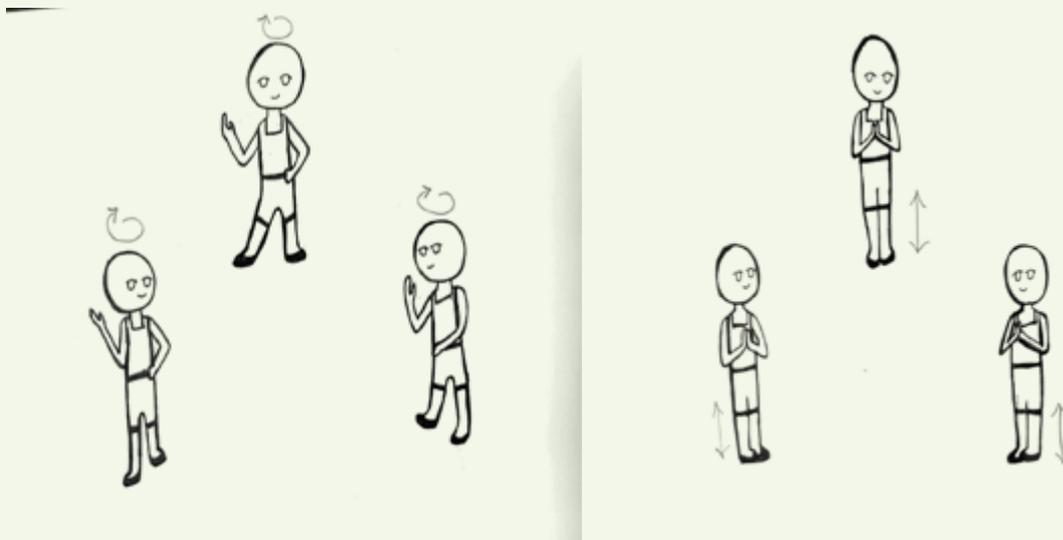


Fonte: Geane Ferreira, 2022.

A música inicia com o refrão, logo, as crianças já são apresentadas aos movimentos que irão se repetir no decorrer da música. Os braços em formato de concha simbolizam a comunhão entre os movimentos corporais com as bebidas e alimentos representados na estrofe, como se fosse um ato de “aceitar” o que está sendo oferecido, visto que nas rodas de Marabaixo, normalmente, há o consumo de comidas como caldos de carne e bebidas, como a gengibirra⁹.

Os brincantes se deslocam para o lado direito, utilizando o braço direito como guia, dando um pequeno giro no seu próprio eixo, após o giro, saltam e batem uma palma (repetir toda a movimentação após a palma).

Desenho 2 – Movimentação do refrão – parte 2.



Fonte: Geane Ferreira, 2022.

Sobre a formação em roda, sabe-se que “as rodas são as primeiras formas de adesão ao sistema sagrado, uma verdadeira iniciação à cultura da dança” (SABINO; LODY, 2011, p. 55). Considerando esse pensamento, mantendo o movimento circular, os brincantes giram ao seu redor ainda com a intenção de concha nas mãos e finalizam essa célula coreográfica com um salto e uma palma. Nas movimentações nas rodas de Marabaixo há pequenos

9 É um tipo de bebida tradicional, feita com raízes de gengibre, açúcar e cachaça.



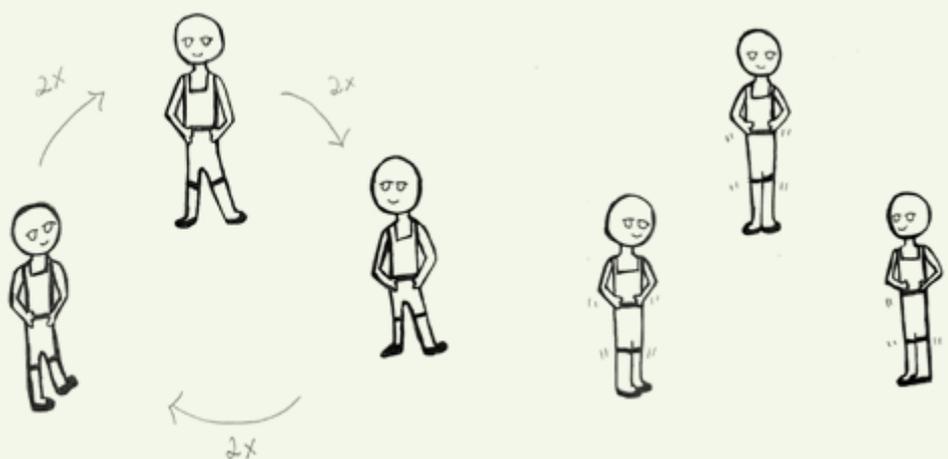
saltos, mas a prevalência é dos pés sempre em contato com o chão. Nesse sentido, o salto dá a ideia de uma desconexão/reconexão com o solo.

Frase 1

“Terra boa de se viver
Com marabaixo pra remexer”

Com as mãos na cintura os brincantes se deslocam (com passadas grandes) duas vezes para a esquerda; ainda com as mãos na cintura, flexionam os joelhos remexendo o quadril.

Desenho 3 – Movimentação – Frase 1.



Fonte: Geane Ferreira, 2022.

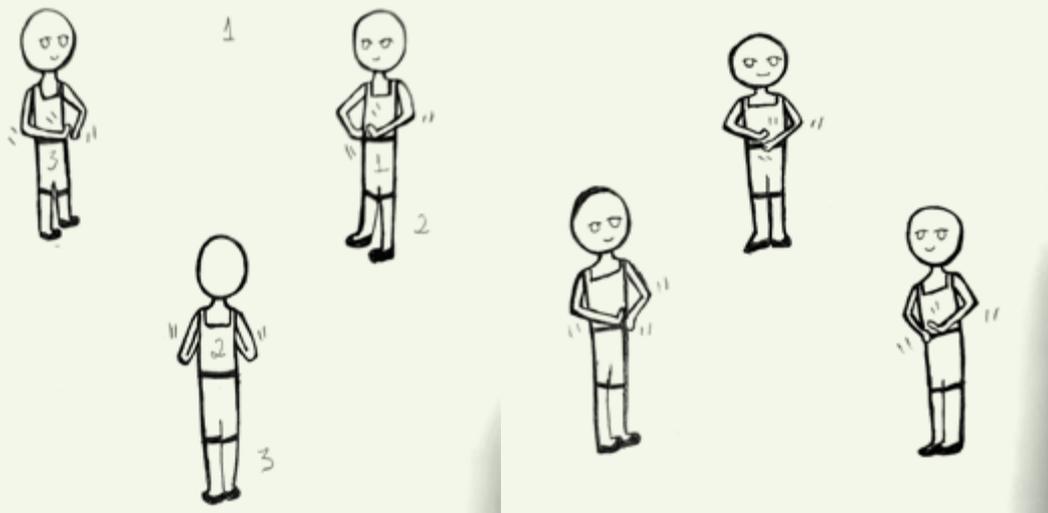
No decorrer da música, o deslocamento para a esquerda, assim como para a direita, trabalha diretamente com o fundamento da lateralidade na dança, por meio do qual o aluno é convidado a utilizar um dos lados. Nessa célula, o lado esquerdo é guiado pelo pé esquerdo para se movimentar pelo espaço. Tais ações contribuem para a ativação de diferentes partes do cérebro, auxiliando também na consciência corporal e atividades simples no cotidiano. As mãos na cintura/quadril simbolizam a importância dada a essa região nas danças de caráter ritual-religioso, pois é nelas que ficam os órgãos vitais da fertilização.

Frase 2

“E depois lá no Curiaú
Com muito batuque
Pra rebolar e muito caldo
Pra degustar
Hei”

Os brincantes movimentam as mãos como se estivessem tocando uma caixa de Marabaixo (tambor) e voltam aos seus lugares de origem dançando e tocando a caixa de Marabaixo no ritmo da música.

Desenho 4 – Movimentação – Frase 2.



Fonte: Geane Ferreira, 2022.

A caixa de Marabaixo, sendo um instrumento fundamental para a criação da música do Marabaixo, foi representada de maneira a instigar o imaginário das crianças, estimulando que elas possam imaginar as caixas e acompanhar o ritmo da música com as mãos e o corpo. Sem contar a introdução do aluno ao termo “bataque”, que relaciona-se, segundo Sabino e Lody (2011, p. 35), ao “termo geral usado para traduzir som, instrumento musical, dança e música, pois tudo que fosse e lembrasse a África era chamado de bataque”.

Em seguida, ao repetir o refrão, repete-se a célula coreográfica já apresentada acima. O refrão de uma música, sobretudo das populares, tem como principal objetivo ressaltar as partes mais importantes/significativas, tornando assim a memorização mais efetiva por meio da repetição. Na dança ocorre da mesma forma, a repetição de passos e movimentações faz com que o corpo se acostume com o novo ambiente ao qual está sendo inserido, possibilitando a criação e desenvolvimento de uma autonomia corporal.

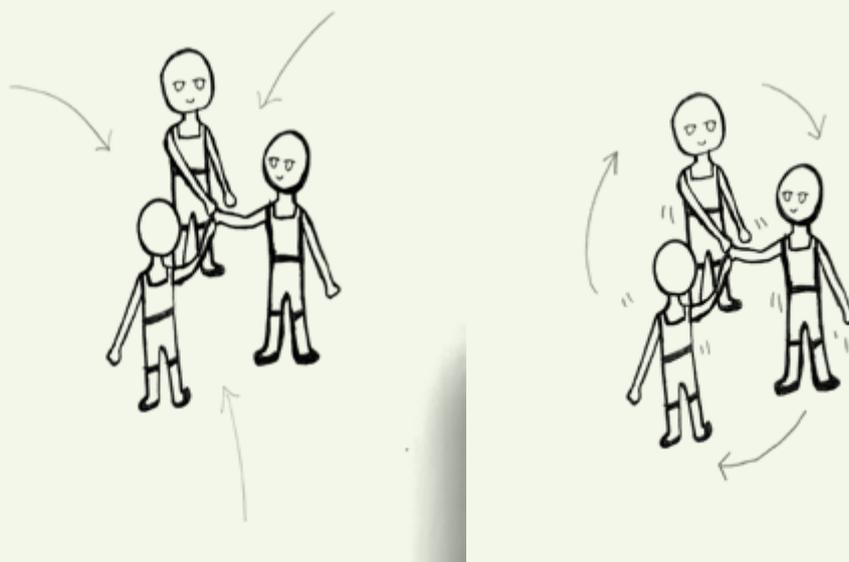
Frase 3

“Fortaleza de São José
Marco Zero do Equador
E depois lá no meu Laguinho
Que tem marabaixo”

Os brincantes avançam saltitando ao centro, juntam as mãos (mão direita) no alto e rodam como se fossem um carrossel em sentido horário.



Desenho 5 – Movimentação – Frase 3.



Fonte: Geane Ferreira, 2022.

Prevalendo com a ideia de movimentos circulares, os brincantes aproximam-se mais, aumentando o contato corporal quando unidos pelas mãos. Essa mimese – imitação do movimento do carrossel – promove uma “viagem” pela letra da música, como se os alunos estivessem percorrendo os lugares citados por ela. Ademais, os saltos são características marcantes nas danças da Orixá Iansã, onde a mobilidade e o sentido de voo são empregados na movimentação (SABINO; LODY, 2011).



Frase 4

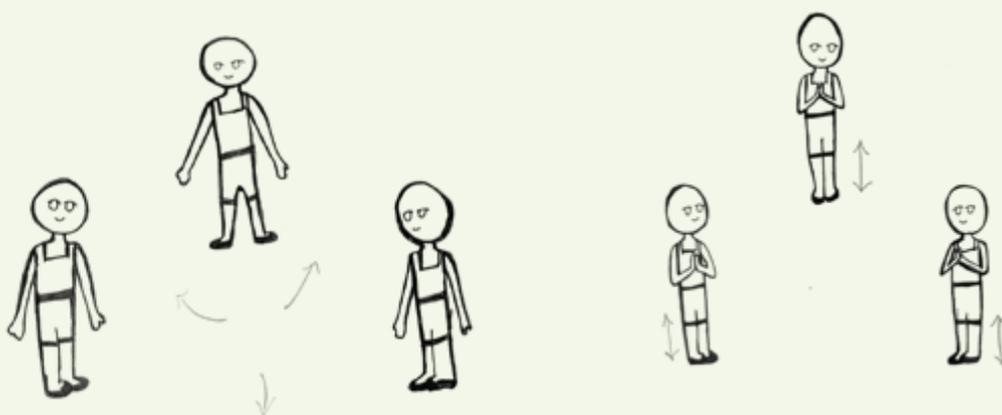
“Para dançar e a gengibirra

Pra esquentar

Hei!”

Os brincantes desprendem as mãos e voltam à roda saltitando e terminam com um pulo e uma palma.

Desenho 6 – Movimentação – Frase 4.



Fonte: Geane Ferreira, 2022.

Como células finais, os alunos se separam, rompendo com a conexão mais intimista e de grande troca sensitiva (pelo tato) e retomam suas posições originais, finalizando com um salto e uma palma, recobrando a conexão com o solo, após a série sucessiva de saltos. Todas as configurações e desenhos foram feitos pela discente Geane Leite Ferreira, a fim de simplificar e promover um panorama de modos de execução, além de representar graficamente as descrições dos movimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste artigo surgiu – como elucidado no resumo – a partir da criação da composição coreográfica e de sua respectiva escrita, da música *Saudade de Macapá*, visando levar os conhecimentos a respeito do Marabaixo aos estudantes de outras cidades. Isso porque, além da versão física, a obra *Brinquedo Cantado da Amazônia* também terá uma versão digital, o que contribuirá na propagação dos conhecimentos amazônidas a outras regiões do Brasil.

Há pesquisas que abordam o ensino do Marabaixo, mas a grande maioria pertence ao curso de Educação Física, o que acaba não possuindo o aspecto espetacular que ressaltamos na manifestação, sobretudo no ato de dançar. Cada dança possui simbologias características de cada cultura, e, segundo Sabino e Lody, existem objetivos a serem focados na dança, como compreender os fundamentos básicos de determinada dança; utilizar e desenvolver as questões motoras; entender a simbologia imbricada; expressar-se através dos movimentos etc. (SABINO; LODY, 2011).

Durante a construção do texto, tais apontamentos poderão se tornar base para futuras pesquisas e reflexões, de maneira a serem colocadas em prática com turmas de ensino regular, mas também podendo ser trabalhadas em outras instituições de ensino. Ademais, as bases nacionais de educação vislumbram trabalhar com o ensino da temática afro-brasileira, além da indígena, e fazer isso utilizando a dança é “trabalhar a organização musculoesquelética e a memória, meios que podem ser denominados, respectivamente, de conhecimento procedimental e declarativo” (SABINO; LODY, 2011, p. 180), valorizando as vivências e memórias de matriz africana, que constituem a identidade da população brasileira (SABINO; LODY, 2011).

Em suma, dançar constitui ou não na encarnação de sentidos, e, para Veiga (2015, p. 19), “a dança seria uma espécie de matemática encarnada, na qual a estrutura encontra-se descolada do som e do sentido, porém inscrita direta e profundamente no corpo.” Tal pensamento, com um teor filosófico, possibilita que as reflexões a respeito de um fenômeno cuja base é uma dança ritual-religiosa, sejam adensadas nos aspectos antropológicos da manifestação.

Portanto, desempenhar um papel de facilitador desses conhecimentos – tanto de noções básicas da dança, quanto acerca de uma manifestação da Região Norte com crianças em fase inicial de desenvolvimento humano –, contribui para a elaboração de mecanismos para a formação de conhecimentos e efetivação no ensino-aprendizagem da dança infantil.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Simeia Santos *et al.* (org.). **Brinquedo cantado da Amazônia** [recurso eletrônico]: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, 2022. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1049>. Acesso em: 03 ago. 2022.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.



- BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê de Registro:** Marabaixo. 2018. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOS-SIE_MARABAIXO.pdf. Acesso em: 16 fev. 2022.
- CALDAS, Y. P.; MACIEL, K. B.; ANDRADE, E. V. da C. de. Marabaixo: identidade e cultura de resistência. **Identidade!**, São Leopoldo, v. 23, n. 1, p. 26-43, jan-jul, 2018. Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/identidade>. Acesso em: 03 ago. 2022.
- DUMAS, Alexandra Gouvêa. Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VI, 2010. **Anais [...]**. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3228/3390>. Acesso em: 03 ago. 2022.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOMES, Maria José de Lima; COSTA, Mirian Leão. Brinquedo cantado: uma experiência com crianças dos anos iniciais do Ensino Fundamental. In: ANDRADE, Simeir Santos (org.). **Luicidade e formação de educadores**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2012. (Série Arte e Pensamento).
- GONÇALVES, B. C. **Dos barracões dos festeiros para escola:** a Dança do Marabaixo nas aulas de Educação Física. 2019. 104 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Amapá, Macapá.
- GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). **Etnocenologia:** textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.
- OLIVEIRA, Martha Kohl de. **Vygotsky:** aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio-histórico. São Paulo: Scipione, 1997.
- PIMENTA, Verônica Teodora. Improvisação em dança na sala de aula: a construção de políticas do corpo. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, X, 2018. **Anais [...]**. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4043>. Acesso em: 30 ago. 2022.
- SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana:** antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SALLES, Vicente. **Vocabulário crioulo:** contribuição do negro ao falar regional amazônico. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.
- SOUZA, Luiza Monteiro e. Dança e Educação. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v. 1, n. 2, jul-dez, p. 218, 2009.
- VEIGA, Renato Jacques de Brito. Dançando Estruturas: Lévi-Strauss, Alfred Gell e a dança contemporânea. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 24, p. 18-42, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v24i24p18-42>. Acesso em: 30 ago. 2022.
- VIDEIRA, Piedade Lino. Dança do Marabaixo: cultura afroamapaense em evidência. In: CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE E EDUCADORES DO BRASIL, 18.; CONGRESSO LATINOAMERICANO E CARIBENHO DE ARTE EDUCAÇÃO; ENCONTRO NACIONAL DE ARTE EDUCAÇÃO, CULTURA E CIDADANIA, 1., 27-30 nov. 2008, Crato (CE). **Anais [...]**. Crato (CE): Ed. EdURCA, 2008. Tema: Arte/Educação contemporânea: narrativas do ensinar e aprender artes. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/46983>. Acesso em: 02 ago. 2022.
- VIDEIRA, Piedade Lino. O Marabaixo do Amapá: encontro de saberes, histórias e memórias afro-amapaenses. **Revista Palmares:** cultura afro-brasileira, Brasília, v. X, n. 8, p. 16-21, 2014.





BRINQUEDO CANTADO DA AMAZÔNIA: UMA PROPOSTA LÚDICA PARA A EDUCAÇÃO BÁSICA

*Simeí Santos Andrade*¹
UFPA/ICA/FADAN
simeiandrade@ufpa.br

Resumo: Este estudo é resultado do Projeto de Extensão Metodologia de Ensino: o lúdico na prática dos professores da Educação Infantil e séries iniciais do Ensino Fundamental, uma proposição da UFPA/ICA/ETDUFPA/FADAN, desenvolvido com educadores da rede pública de ensino de Belém, Distritos de Icoaraci e Mosqueiro e município de Ananindeua, todos fazendo parte da Região Metropolitana de Belém, estado do Pará, além da parceria, na discussão da temática, com o NUPEIA – Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação de crianças em diferentes contextos (UFPA/FADAN/CNPq), no período de 2011 a 2022. O projeto foi desenvolvido por meio de oficinas, com destaque para a oficina de Brinquedo Cantado, ministrada pela Profa. Ma. Maria Lúcia da Silva Uchôa (UFPA/EMUFPA/ETDUFPA), que foi a facilitadora, neste momento, da oficina. Em virtude da demanda, se estruturou o subprojeto Brinquedo Cantado da Amazônia, que deu origem a produções científicas e didáticas, com destaque para o volume 1 do livro Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia, que possibilitaram a inserção da prática musical, da dança, de narrativas orais (contação de histórias) e do teatro no dia a dia das crianças, em contextos formais e não formais a partir do exercício da ludicidade, além de valorização das diversas culturas existentes na Amazônia.

Palavras-chave: brinquedo cantado; infâncias amazônicas; ludicidade.

“BRINQUEDO CANTADO DA AMAZÔNIA” UNA PROPUESTA LÚDICA PARA LA EDUCACIÓN BÁSICA

Resumen: Este estudio es resultado del Proyecto de Extensión Metodología de Enseñanza: Lo lúdico en la práctica de los profesores de la Educación Infantil y series iniciales de la Enseñanza primaria, una proposición de UFPA/ICA/ETDUFPA/FADAN, desarrollados con educadores de la red pública de enseñanza de Belém, Districtos de Icoaraci y Mosqueiro y el municipio de Ananindeua, todos haciendo parte de la Región Metropolitana de Belém, estado de Pará, además de la colaboración, en la discusión de la temática, con NUPEIA - Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura y Educación de niños en diferentes contextos (UFPA/FADAN/CNPq), en el período de 2011 a 2022. El proyecto fue desarrollado a través de talleres, con destaque para el taller de Brinquedo Cantado (juegos rítmicos), impartida por la Profa. Ma. Maria Lúcia da Silva Uchôa (UFPA/EMUFPA/ETDUFPA), que fue

1 Pós-Doutora em Artes pelo PPGARTES (2020). Doutora em Educação pela PUC Minas (2018). Mestre em Educação pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (atual UNASP-2005). Especialista em Arte-Educação pela PUC Minas (2013) e em Currículo e Avaliação na Educação Básica pela UEPA (1999). Licenciada em Pedagogia (1997) e Bacharela em Serviço Social (1988), ambos pela UFPA. É professora adjunta da Universidade Federal do Pará atuando nos cursos de graduação e pós-graduação nas áreas das Artes Cênicas. Coordenadora do NUPEIA - Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação de crianças em diferentes contextos (UFPA/FADAN/CNPq-2019). Pesquisadora do NUPES - Núcleo de Pesquisa Social: Teoria Crítica da Sociedade, Cultura e Infância (PUC Minas/CNPq-2014), do TAMBOR - Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia (UFPA/CNPq-2008). É membro da ALAS - Asociación Latinoamericana de Sociología.



la facilitadora, en este momento, del taller. En virtud de la demanda, se estructuró el subproyecto “Brinquedo Cantado da Amazônia”, que originó a producciones científicas y didácticas, con destaque para el volumen 1 del libro “Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia”, que posibilitaron la inserción de la práctica musical, de la danza, de narrativas orales (narración de historias) y del teatro en el cotidiano de los niños, en contextos formales y no formales a partir del ejercicio de lo lúdico, además de la valoración de las diversas culturas existentes en la Amazonía.

Palabras clave: brinquedo cantado; infancias amazónicas; lúdico.

“JURO QUE VI, O BOTO COR DE ROSA NADANDO POR AQUI?”: A ARTE E SUAS LINGUAGENS NO CONTEXTO DO PROJETO DE EXTENSÃO

Cantar, brincar e representar o que temos de precioso na Amazônia de maneira crítica e inteligente foi o nosso desafio. Este estudo é resultado do Projeto de Extensão Metodologia de Ensino: o lúdico na prática dos professores da Educação Infantil e séries iniciais do Ensino Fundamental, uma proposição da Universidade Federal do Pará/Instituto de Ciências da Arte/Escola de Teatro e Dança/Faculdade de Dança (UFPA/ICA/ETDUFPA/FADAN), desenvolvido com educadores da rede pública de ensino de Belém, Distritos de Icoaraci e Mosqueiro e município de Ananindeua, todos fazendo parte da Região Metropolitana de Belém, estado do Pará, além da parceria na discussão da temática com o NUPEIA – Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação de crianças em diferentes contextos (UFPA/FADAN/CNPq), no período de 2011 a 2022, coordenado pela Profa. Dra. Simeí Santos Andrade.

O Projeto foi desenvolvido por meio de oficinas, com destaque para a oficina de Brinquedo Cantado, desenvolvida pela Profa. Ma. Maria Lúcia da Silva Uchôa, posteriormente com a demanda excessiva de professores que desejavam fazer a oficina, transformou-se em um subprojeto do Projeto de Extensão, denominado, a partir de 2013, **Brinquedo Cantado da Amazônia**, o acréscimo da expressão “da Amazônia” no título do subprojeto se justifica pela importância que este espaço geográfico tem para o Brasil e para o mundo e também abre possibilidades de discussões sobre as culturas amazônicas, e teve a coordenação das professoras Simeí Andrade e Lúcia Uchôa.

Não é possível determinar na historiografia brasileira a origem do brinquedo cantado. Sabe-se que a maioria das canções chegaram com os colonizadores, sofrendo influências ameríndia e africana, em virtude da colonização, sobretudo portuguesa e posteriormente, com a chegada forçada, dos povos escravizados para o Brasil (SOUZA *et al.*, 2012).

O brinquedo cantado é conhecido também como cantigas de roda, ciranda ou roda cantada, que se caracteriza pela formação em círculo no qual o grupo se dá as mãos, se deslocando para uma ou para outra direção. Geralmente quando os integrantes cantam também se movimentam numa espécie de ação coreográfica (SOUZA *et al.*, 2012). As autoras ainda destacam que o brinquedo cantado pode ser estruturado da seguinte maneira: brinquedos de roda, brinquedos de grupos opostos, brinquedos de fileira, brinquedos de marcha, brinquedos de palmas, brinquedos de pegar, brinquedos de esconder, brinquedos de cebra-cega, chamadas para brinquedo e cantigas de escolhas de jogadores, porém, de todos, a roda é o tipo que mais chama a atenção e envolve as crianças.

Do ponto de vista pedagógico o brinquedo cantado é uma atividade que incentiva a imaginação, a autoestima e a aprendizagem das crianças, durante sua execução desenvolvem várias habilidades motoras como: “motricidade ampla, ritmo, equilíbrio, direciona-



2 As frases que abrem as seções fazem parte das músicas que compõem o repertório do livro Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia, v. 1. Disponível em: <https://www.livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1049>.

lidade, lateralidade, percepção espaço-temporal e tônus muscular, entre outras. Além de desenvolver a atenção, a imaginação e a criatividade” (GOMES; COSTA, 2012, p. 46).

Trazer o brinquedo cantado de uma perspectiva nacional para se pensar um brinquedo cantado amazônico, necessitou estudos e pesquisas que levassem em conta os modos de ser e de estar dos povos amazônicos. Assim, estruturamos o subprojeto por meio de oficinas de voz e dicção, corporeidade, composição musical, figurino, cenografia, brinquedos, percussão, ritmos regionais, entre outros. Um acervo de materiais, como esboço de canções, desenhos, fotografias, poemas e partituras, foi organizado a cada oficina ministrada.

As pesquisas realizadas, pelas professoras Simeia Santos Andrade (UFPA/FADAN), Maria Lúcia da Silva Uchôa (EMUFPA/ETDUFPA), Profa. Dra. Mayrla Andrade Ferreira (ETDUFPA), Profa. Dra. Ézia Neves (ETDUFPA), Prof. Ma. Anibal Pacha (ETDUFPA), Profa. Ma. Marluce Oliveira (ETDUFPA), Prof. Dr. Jaime Augusto Duarte Amaral (ETDUFPA) e demais professores participantes do subprojeto, ampliaram o desenvolvimento de ações nas diferentes linguagens da Arte (Música, Teatro, Dança), além de trazer proposições de figurino, cenografia e narrativas orais. Portanto, além da música, o subprojeto também buscou trabalhar os ritmos regionais oriundos da formação étnica do povo paraense, como o carimbó e o lundu; figurinos leves e soltos que dessem movimento nas coreografias, estruturação de cenários levando em conta os espaços regionais como beira de rio, floresta e lugares pitorescos das cidades amazônicas, especialmente de Belém, capital do estado do Pará, como a Praça do Relógio e o Ver-o-Peso.

O Brinquedo Cantado da Amazônia se tornou um subprojeto que traz possibilidade de exercício pleno da oralidade, corporeidade, integração, coordenação motora, entre outros de maneira lúdica. Assim, o subprojeto foi se transformando e ampliando o seu leque de atuação. Nessa continuidade, foi se juntando as canções oralizadas e as partituras cifradas, organizadas pela professora Maria Lúcia Uchôa e a escrita das composições por Maria Lúcia, Simeia Andrade e professores participantes do Brinquedo Cantado da Amazônia.

As imagens a seguir mostram professores da Educação Básica, da rede pública de ensino, participando da oficina de composição musical ministrada pela professora Lúcia Uchôa.

Imagens 1 e 2 – Oficina de Composição Musical.





Fonte: Simeí Andrade, 2013.

Durante a execução do subprojeto, os professores participantes eram instigados à leitura e à participação em eventos ligados às culturas populares da região e as discussões sobre as culturas paraenses relacionadas à fauna, à flora, às questões sociais como o desmatamento, o cheiro das ervas, o sabor da culinária paraense, os ritmos e danças, além das expressões linguísticas dos povos da Região Norte.

As composições, a maioria, foram coletivas. A partir de uma temática os professores pesquisavam e elaboravam pequenos textos, que eram posteriormente estruturados em conjunto com a professora Lúcia Uchôa. Os acordes, notas musicais e os elementos sonoros davam o tom certo, formando as canções.

As músicas, na sua maioria, traduzem o imaginário amazônico das lendas, que se constitui “um verdadeiro universo povoados de seres, signos, fatos, atitudes que podem indicar múltiplas possibilidades de análise e interpretação” (LOUREIRO, 2000, p. 69). Cantar as lendas amazônicas é perpetuar a história dos povos deste território. A seguir duas composições, Boto Cor de Rosa e Lenda do Açaí, elaboradas por professores, mostram como é possível trazer a Arte para a escola e transformar o ambiente, tornando-o mais festivo e alegre sem deixar de ser um espaço de ensino e aprendizagem.



BOTO COR DE ROSA BRINQUEDO CANTADO DA AMAZÔNIA

Abril/2012

Letra: Cyane Pereira, Veruska Moreira e Lúcia Uchôa

Música e Transcrição: Lúcia Uchôa

OBS: Bater o ritmo com os pés.

Chords: Dm, 1º Gm, 2º A7, Dm, A7, Dm, Gm, Dm, A7, Dm, Fine, C7, F, Gm, Dm, A7, Dm, D.C. al Fine, Dm.

Lyrics:
Bo-to cor de ro-sa que
vi-ve nes-sas á-guas, á-guas tão bar-ren-tas do Ri-o A-ma-zo-nas
Á-guas tão bar-ren-tas do Ri-o A-ma-zo-nas Em noi-tes de lu-a
E com seu cha-péu de
chei-ae-le vi-ra ca-bo-clo a-le-gree for-te cui-da-do mo-ço lá
pa-lhae-le faz sor-rir mo-ça bo-ni-tae jo-vem
vem o a-ma-nhe-cer Vol-te pra-den-tro da á-gua eum Bo-to tor-nea ser.
Ju-ro que vi, ju-ro que vi o Bo-to cor de ro-sa na-dan-do por a-qui.
Ju-ro que vi, ju-ro que vi o Bo-to cor de ro-sa na-dan-do por a-qui

Refrão

Boto Cor de Rosa
Que vive nessas águas, BIS
Águas tão barrentas
Do rio Amazonas.

Em noites de lua cheia
Ele vira caboclo alegre e forte
E com o seu chapéu de palha
Ele faz sorrir moça
Bonita e jovem
Cuidado moço lá vem o amanhecer
Volte pra dentro da água
E um Boto torne a ser.

Juro que vi, juro que vi
O Boto Cor de Rosa BIS
Nadando por aqui.



LENDA DO AÇAÍ

BRINQUEDO CANTADO DA AMAZÔNIA

Abril/2012

Letra: Heberton Lobato, Simone Mouta, Juhly Moraes,
Rosângela Cohen, Rosemary Andrade e Welia Araújo
Música e Transcrição: Lúcia Uchôa

1. Em u - ma tri - bo dis - tan - te
2. Um sa - cri - fí - cio cons - tan - te

o a - li - men - to a - ca - bou - Cho - ra ca - ci - que
o ca - ci - que or - de - nou

cho - ra Ia - çá Cho - ra o po - vo de lá Cho - ra o po - vo de lá

O a - çá - i é a li - men - to que a tri - bo en - con - trou Vi - va ca - ci - que
In - dia Ia - çá viu a fi - lha e a - le - gri - a che - gou

Vi - va Ia - çá Vi - va o po - vo de lá! Vi - va o po - vo de lá!

Em uma tribo distante
O alimento acabou
Um sacrifício constante
O Cacique ordenou

Chora Cacique
Chora Iaçá **BIS**
Chora o povo de lá!

O açaí é alimento
Que a tribo encontrou
Índia Iaçá viu a filha
E alegria chegou.

Viva Cacique
Viva Iaçá **BIS**
Viva o povo de lá!



As lendas, quando contadas, trazem uma mistura de sentimentos, movimentando o ambiente, em especial a sala de aula, possibilitando o entrelaçamento com as disciplinas curriculares. Assim, em parceria com a Profa. Dra. Raquel Amorim dos Santos, da UFPA - Campus de Castanhal e Profa. Simeir Andrade, tivemos a oficina de narrativas orais, também chamada de contação de histórias, onde se construiu, para cada música elaborada, uma história que, além de início, meio e fim, tivesse um misto de encantamento, medo, alegria, imaginação...

A história é um instrumento que a humanidade desenvolveu como veículo para disseminar informações através do tempo (MORAES *et al.*, 2012). O ato de contar histórias é uma arte antiga “originária do imaginário de um povo e antecede a linguagem e a cognição” (BUSATTO, 2007, p. 49).

Os contos ou histórias chamadas de folclóricas, de origem europeia, influenciaram de maneira significativa a literatura brasileira, porém, não somente esses, mas os contos africanos e indígenas. Entender a importância que as histórias e/ou contos têm para a compreensão da sociedade atual é valorizar as culturas dos povos, suas raízes, sua trajetória. No contexto escolar, a história e a dramatização dela podem ser um caminho a mais na aquisição de um saber significativo para a geração atual (MORAES *et al.*, 2012). Neste estudo, trazemos a história do Boto Cor de Rosa (ANDRADE *et al.*, 2022, p. 27), um personagem que vive nas águas e que se transforma em lindo homem que quando vê moças tenta seduzi-las:

BOTO COR DE ROSA

Reza a lenda que o Boto Cor de Rosa é uma das espécies que vivem nas águas barrentas do rio Amazonas. Ao anoitecer o Boto se transforma na figura de um lindo homem, vestido de branco, chapéu na cabeça e fala bem macia, o que mexe com o imaginário das moças que vivem às margens dos rios (ALEGRIA, 2010).

Um ritual de sedução acompanha o Boto Cor de Rosa; seu alvo são as moças que estão desacompanhadas nas festas. É preciso ter cuidado para não ser atraída por ele; quando isso acontece a jovem é levada para dentro do rio e seduzida pelo Boto Cor de Rosa. Antes de o dia clarear ele retorna às águas barrentas, transformando-se em animal. Após algumas semanas a jovem aparece grávida, daí então se diz ser “filho do Boto” (LENDA..., 2015).

Quando um rapaz de chapéu e roupa alvinha aparece na festa das comunidades ribeirinhas, e não é conhecido, pede-se que tire o chapéu para se ter certeza que não possui um furo no meio da cabeça, que na verdade é a narina do Boto, ou seja, por onde ele respira, toma o ar.

Uma curiosidade: mesmo ele se transformando em homem o furo não desaparece da sua cabeça (LENDA..., 2016).

Cuidado! Lá vem o Boto Cor de Rosa, juro que vi.

O figurino cênico também foi incorporado no Projeto, dada a relevância que ele tem em uma apresentação. A Profa. Dra. Ézia Neves, do Curso Técnico em Figurino Cênico da ETDUFPA, responsável pela pesquisa dos figurinos trabalhados no Brinquedo Cantado da Amazônia, assevera que o figurino “é a roupa que veste o personagem; ele é elaborado para materializar visualmente este personagem, e funciona como se fosse uma “segunda pele” para o corpo do intérprete, seja ele ator, dançarino, performer, etc.” (ANDRADE *et al.*, 2022, p. 14). Para ilustrar como os figurinos se incorporaram ao trabalho pedagógico do Projeto, trazemos dois croquis elaborados pela professora Ézia Neves e Jean Negrão, que, na ocasião, era discente do Curso Técnico de Figurino Cênico da ETDUFPA. O primeiro foi elaborado para o brinquedo cantado “Belém, joia do Pará” e representa o tacacá, iguaria típica do estado do Pará, a roupa de tecido leve, tem uma “estampa de fundo verde representando as folhas de jambu, com cuias com tacacá distribuídas sobre estas folhas” (ANDRADE *et al.*, 2022, p. 24). O segundo croqui teve inspiração nas lendas e mitos amazônicos, segundo seu criador, Jean Negrão, o figurino:



utiliza elementos simbólicos para representar a Matinta Perera. É composto por retalhos cortados em pontas em tecidos de algodão na cor preta ou cinza grafite aplicados num vestido tubinho que serve de suporte. Na parte de cima os retalhos em formato de folhas na cor verde formam uma espécie de gola. Um cajado em galho de madeira retorcida com algumas folhas completa o visual (ANDRADE *et al.*, 2022, p. 98).

Desenhos 1 e 2 – Croquis Belém, Joia do Pará e Matinta Perera.



Fonte: Ézia Neves e Jean Negrão, 2013.

O teatro foi outra linguagem artística incorporada ao Brinquedo Cantado da Amazônia, organizado pela Profa. Ma. Marluce Oliveira (UFPA/ETDUFPA) e Profa. Ma. Maridete Daibes (UFPA/EAUFP). As ações desenvolvidas por elas foram nominadas de Caminhos da Encenação, que “são sugestões, ideias, encaminhamentos artísticos/técnicos, maneiras subjetivas que podem possibilitar ao educador criar atividades cênicas a serem desenvolvidas no contexto escolar e não escolar” (ANDRADE *et al.*, 2022, p. 15). A seguir temos os caminhos da encenação do brinquedo Cheiro Cheiroso:

No espaço cênico, grupo de pessoas caminhando pelo Ver-o-Peso são atraídas pelos aromas do local, levam a cabeça em várias direções, inspirando e demonstrando sentir os bons cheiros do local; entre os vários cheiros que exalam no centro turístico de Belém, alguns se destacam. Em barracas variadas, os vendedores chamam (com voz forte e entusiasmados) os fregueses para provarem os sabores de algumas frutas, sentir o cheiro do banho cheiroso e experimentar os banhos atrativos. Há diálogos entre os personagens, com perguntas e respostas entre vendedores(as) e clientes; estes experimentam, compram e seguem o passeio conhecendo mais coisas do local, que abriga uma grande variedade de personagens que conversam entre si (ANDRADE *et al.*, 2022, p. 43).

A cenografia também fez parte do Projeto. Foi um estudo organizado pelo Prof. Me. Anibal Pacha (UFPA/ETDUFPA), que desenvolveu possibilidades de cenários utilizando materiais de fácil aquisição e de baixo custo. Pacha salienta que a:

Cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o espetáculo ao qual queremos assistir. É a arte de organizar plasticamente o espaço do espetáculo (palco e plateia) e dominar seus aspectos em todos os tipos de representações de obras dramáticas, líricas e



coreográficas. Cenário é o elemento específico e particular da concepção cenográfica e que delimita um espaço cênico (ANDRADE *et al.*, 2022, p. 150).

O professor Anibal Pacha trabalhou com proposições que fossem possíveis aos professores da rede pública, em virtude das dificuldades financeiras que muitas escolas enfrentam para a aquisição de materiais para produzirem os cenários. Assim foram pensados cenários com materiais do tipo papelão, sobras de tecidos, tecidos TNT, tintas à base d'água, entre outros, de baixo custo. A seguir mostraremos como a cenografia foi um elemento que chamou a atenção para o meio ambiente e sua importância nas atividades culturais das instituições educativas.

Desenho 3 – Proposta de cenário denominada de “Rio”.



Fonte: Anibal Pacha, 2013.



A dança é uma área das Artes Cênicas que se destaca no Projeto Brinquedo Cantado da Amazônia, as músicas que foram construídas, durante as oficinas de Produção Musical, foram o indutor principal para a criação das composições coreográficas estruturadas pela Profa. Dra. Mayrla Ferreira (UFPA/ETDUFPA) e Profa. Ma. Maria Lúcia Uchôa (UFPA/EMUFPA/ETDUFPA). Professora Mayrla destaca que “a composição coreográfica [...] é um exercício criativo que utiliza os movimentos cotidianos do corpo para expressar aspectos emocionais, cognitivos, sensoriais e do imaginário amazônico, onde habitam nossas memórias, fazeres e práticas” (ANDRADE *et al.*, 2022, p. 15). Nessa continuidade, trazemos uma das composições coreográficas solicitadas pelos alunos e professores durante a execução do Projeto – Matinta Perera.

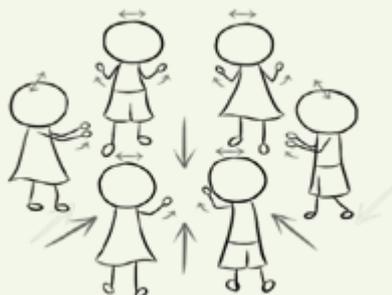
ESCRITA E COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

FORMAÇÃO: RODA

REFRÃO: “FIT, FIT, FIT, FIT”.

**Frase 1: “SENHORA DONA CHIQUINHA, PEDE FARINHA DE DIA.
E SE NÃO FOR ATENDIDA, MANINHA. ELA SE VIRA EM MATINTA PERERA”.**

Os dançarinos, virados para dentro do círculo, começam mexendo a cabeça de um lado para o outro (conforme vão mexendo a cabeça, também pronunciam a palavra fit), seguem caminhando para dentro do círculo em passos lentos e levantando os braços para o alto, e ao girar saltando para fora da roda curvam o tronco virando em Matinta Perera.



124

CONTINUAÇÃO DA MÚSICA:

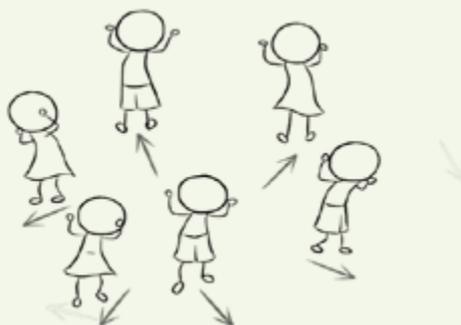
Frase 2: “E QUANDO CHEGA A NOITE, O FIT FIT É FORTE. ELA SE ZANGA TODINHA, E O SEU CABELO ARREPIA”.

Os dançarinos, com o tronco curvado, de costas para o círculo da roda, balançam o corpo para a lateral direita e esquerda, sacudindo a cabeça com o movimento das mãos espalhando os cabelos.



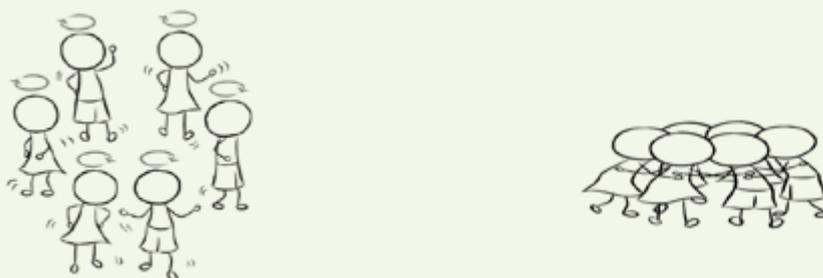
Frase 3: “E ESTA MATINTA CORRE, CORRE. ESPALHANDO O MEDO ONDE APARECE”.

Os dançarinos saem correndo, espalhando-se pelo meio do público e assustando a todos.



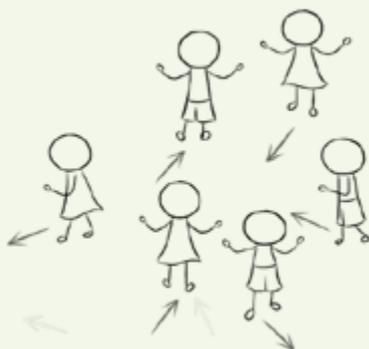
Frase 4: “E QUANDO O SOL JÁ VEM RAIANDO. A MATINTA FIT, DESAPARECE”.

Os dançarinos retornam para o centro da roda, cobrindo com os braços uns aos outros, e saltam para fora do círculo, desaparecendo a expressão assustadora de Matinta.



Todos dançam livremente pelo salão.

“Fit, fit, fit, fit, fit, fit, fit, fit”.



Fonte: Andrade *et al.*, 2022, p. 96-97.

Assim, as linguagens da Arte foram se entrelaçando ao subprojeto, à medida que os professores inscritos, participavam das oficinas, retornavam para suas instituições educativas e junto com seus alunos realizavam experimentações acerca do que aprenderam nas oficinas. Após as ações realizadas na sua escola, voltavam à Universidade para a discussão junto à coordenação do subprojeto sobre como tinha sido as vivências dos alunos com cada etapa.

O subprojeto teve várias versões e cada uma delas trazia novos pesquisadores e alunos para o diálogo com o imaginário amazônico. Assim, com um acervo considerável de



materiais sobre o Brinquedo Cantado da Amazônia, passou a ser organizado em formato de livros, neste recorte, apresentamos o volume 1, com dezesseis canções e cada uma com as partituras, lendas, composição coreográfica e figurino. O lançamento do livro físico e E-book aconteceu em junho de 2022, e, a partir daí, escolas, institutos federais, ONGs, alunos e outros iniciaram projetos semelhantes nesses espaços, tendo como base o Brinquedo Cantado da Amazônia. Trazemos neste ensaio as ações desenvolvidas pela Escola Municipal Rotary, situada no bairro da Condor em Belém do Pará.

“PROTEÇÃO, SEDUÇÃO, PRESERVAÇÃO! VIVA AS LENDAS DA AMAZÔNIA” - BRINQUEDO CANTADO DA AMAZÔNIA: UMA PROPOSTA LÚDICA PARA AS ESCOLAS PÚBLICAS

Após o lançamento da obra Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia, em junho de 2022, tivemos a grata surpresa de sermos convidados para participar do Festival Folclórico da Escola Municipal Rotary, situada no bairro da Condor, em Belém do Pará, realizado no dia 30 de agosto de 2022. O convite já nos encantou, pois trazia a capa de nosso livro impresso e anunciava que o Festival era baseado nessa obra, como podemos observar no convite recebido.

Imagem 3 – Convite da Escola Municipal Rotary do Festival Folclórico/2022.



Fonte: Escola Municipal Rotary, 2022.



Participamos do evento com os nossos alunos do Mestrado Profissional em Artes-PROF-ARTES da UFPA e observamos, pelos relatos da comunidade escolar e por tudo o que foi apresentado no Festival, a valorização das culturas dos povos da Amazônia e como a escola pode desenvolver ações educativas interdisciplinares que ampliem as discussões sobre a Amazônia neste espaço institucional. A escola tem um papel de tornar viva as manifestações culturais como uma prática pedagógica fundamental, que pode contribuir para a interação da criança com o meio ambiente, possibilitando o desenvolvimento de suas habilidades linguísticas, corporais, de leitura, interpretação e diálogo, da afetividade

e convivência, contribuindo para sua criticidade, capacitando-a a pensar e refletir o que vê, ouve e lê (ANDRADE *et al.*, 2012).

Mesmo depois, tendo passado o período do Festival Folclórico na Escola Municipal Rotary, a instituição continuou trabalhando de maneira interdisciplinar com o livro Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia, discutindo e refletindo a Amazônia a partir dos elementos cotidianos, como o seu cheiro e sabor, até as questões mais complexas, como o desmatamento e mortes no campo.

Portanto, é trabalhando as culturas locais, no caso, as amazônicas, que as instituições educativas podem abrir um diálogo com os alunos, pais, professores e a comunidade em geral sobre o papel sociopolítico que a Amazônia exerce no mosaico das culturas brasileiras e mundial.

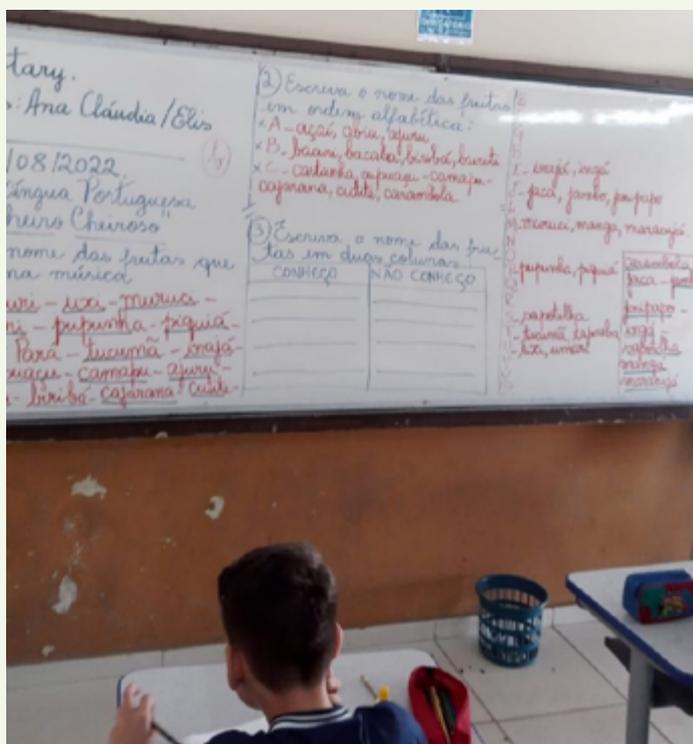
O site Frutas da Amazônia (2015) destaca que nesse território as frutas são representativas e têm um poder de trazer à memória, daqueles que saboreiam os sucos, cremes, bombons, pavês e outros, a imensidão da floresta, o mundo das águas e dos povos da região. Diz o site:

Cheiro cheiroso é o que as frutas da Amazônia possuem de melhor, que invade as nossas narinas e dá água na boca. Das frutas com maior intensidade de cheiro destacamos o cupuaçu, o bacuri, o uxi e o umari; à medida que vão amadurecendo exalam um aroma que toma conta do ambiente. As frutas possuem um alto teor nutritivo, algumas também são usadas para produção de cosméticos e remédios (FRUTAS..., 2015).

Nessa continuidade, na imagem que se segue podemos ver uma atividade da disciplina de Língua Portuguesa relacionada ao brinquedo cantado Cheiro Cheiroso, uma canção dançante no ritmo do carimbô e que traz as frutas da região e como elas nos envolvem, não somente pelo sabor, mas pelo cheiro intenso que exala no ambiente. Na atividade, as professoras Ana Cláudia Santos Souza e Elis de Cássia Barradas, da Escola Municipal Rotary, propõem questões de interpretação a partir da música Cheiro Cheiroso.



Imagem 4 – Atividade de interpretação textual tendo como indutor a música Cheiro Cheiroso.



Fonte: Ana Cláudia Santos Souza, 2022.

O Brinquedo Cantado da Amazônia na escola, sobretudo a pública, mostra que a Universidade como instituição que desenvolve o Ensino, a Pesquisa e a Extensão pode sair de seus muros e chegar na Educação Básica, propiciando um diálogo crítico com a comunidade escolar. Deste modo, a Universidade cumpre o seu papel social, educativo, e político, principalmente.

A GENTE SE MOLHA, DEPOIS TUDO PASSA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Projeto de Extensão Metodologia de Ensino: o lúdico na prática dos professores da Educação Infantil e séries iniciais do Ensino Fundamental e o Subprojeto Brinquedo Cantado da Amazônia, mostraram que a Arte e suas linguagens (Teatro, Dança e Música) tem um papel importante no desenvolvimento cognitivo, na coordenação motora, assim como no desenvolvimento físico, afetivo e mental da criança, sendo responsável pela transmissão das culturas, em especial quando se tem como um indutor algo que nos envolve como lendas, danças, comidas, aromas da região e outros. Também mostrou a capacidade que os professores possuem de criação e produção de ações nas linguagens artísticas, o que resultou num acervo com músicas inéditas, composições coreográficas a partir de movimentos cotidianos, reconto de histórias da região, figurinos característicos, e cenários com ambientações locais voltados para o universo amazônico (lendas, fauna, flora, comidas típicas, ritmo, povos, entre outros).

No âmbito educacional o projeto e o subprojeto mostraram que o Brinquedo Cantado da Amazônia pode ser uma estratégia lúdica de trabalho que facilite a aprendizagem dos alunos, a fim de concorrer para a formação de cidadãos conscientes e construtores da sociedade e ajudar a escola a alcançar seu objetivo básico – o de construção do conhecimento significativo.

Em relação à produção científica, possibilitou o conhecimento e a ressignificação do nosso objeto – Brinquedo Cantado – com foco na diversidade cultural amazônica, além da organização de um repertório específico que mostrasse a riqueza da região amazônica. Constituiu-se na elaboração de músicas com temas e ritmos locais, mostrando as culturas presentes no modo de vida e no imaginário das populações que compõem a Amazônia paraense, ampliando-se para as outras linguagens artísticas. O imaginário, iguarias, lendas, mitos, causos e costumes da região, misturados à magia, ao encanto, à proteção da fauna e da flora, dos rios e igarapés, além do resgate e preservação das credences, danças, músicas, ditos populares e culinária regional, também mostram a indignação do povo amazônica com a destruição de um espaço sagrado para as diversas comunidades de camponeses, ribeirinhos, pescadores, indígenas, quilombolas, assentados, atingidos por barragens, populações urbanas e periféricas das cidades da Amazônia, compondo diferentes matrizes étnicas, com diversos valores e modos de vida.

É nesse contexto que o Brinquedo Cantado da Amazônia se constrói e mostra a essência do homem amazônico, suas histórias, seus mitos e suas vivências. A riqueza cultural dessa região foi o indutor principal dos estudos. O registro das culturas amazônicas buscou assegurar às novas gerações a perpetuação das culturas dos povos do estado do Pará, sem a intenção de abarcar a totalidade desse universo, mas garantir que pelo menos parte dele esteja protegida e não desapareça da nossa memória.



REFERÊNCIAS

- ALEGRIA, Catia Marilza Dias. **Lenda do Boto cor de rosa**. Postado em 23 de outubro de 2010. Disponível em: <http://lendasdobrasil.blogspot.com.br/2010/10/lenda-do-boto-cor-de-rosa.html>. Acesso em: 15 out. 2018.
- A LENDA do Curupira: Curupira, o duende “ecológico” [S. l.]: Sítio do Curupira, 2017. Disponível em: <https://sitiocurupira.wordpress.com/a-lenda-do-curupira/>. Acesso em: 11 maio 2017.
- A LENDA do rio Amazonas. 2009. Disponível em: <http://www.fotolog.com/silvanabarboza/70612385/>. Acesso em: 14 maio 2015.
- ANDRADE, Ivone Souza *et al.* A mágica arte de contar histórias. *In*: ANDRADE, Simeia Santos (org.). **Ludicidade e Formação de Educadores**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2012. p. 36-41.
- ANDRADE, Simeia Santos *et al.* (org.). **Brinquedo cantado da Amazônia** [recurso eletrônico]: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, 2022. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1049>. Acesso em: 03 ago. 2022.
- BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FRUTAS da Amazônia. Disponível em: <http://www.portalamazonia.com.br/secao/amazoniadeaz/interna.php?id=206>. Acesso em: 13 maio 2015.
- GOMES, Maria José de Lima; COSTA, Mirian Leão. Brinquedo Cantado: uma experiência com crianças dos anos iniciais do Ensino Fundamental. *In*: ANDRADE, Simeia Santos (org.). **Ludicidade e Formação de Educadores**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2012. p. 42-47.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000. v. 4.
- MORAES, Kátia Suely Saraiva de Paula *et al.* Contar e viver histórias. *In*: ANDRADE, Simeia Santos (org.). **Ludicidade e Formação de Educadores**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2012. p. 129-133.
- SOUZA, Ana Cláudia Santos *et al.* O brinquedo cantado: uma prática lúdica no processo ensino-aprendizagem. *In*: ANDRADE, Simeia Santos (org.). **Ludicidade e Formação de Educadores**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2012. p. 113-123.



Parte III

DANÇAS DA/NA AMAZÔNIA: poéticas em movimento





DANÇA, AUDIOVISUAL E FOTOGRAFIA: UMA PESQUISA AUTO ETNOLÓGICA EM DANÇA NA AMAZÔNIA PARAENSE

Alcindo Gatto¹
alcindojr11@gmail.com

RELEASE

Este trabalho apresenta o nascer de uma pesquisa recente, que tem como seu ponto de partida a dança (movimento), o audiovisual e a fotografia. A partir desta pesquisa, poderemos observar o corpo de percepções e visualidades diferentes, ativando o sensor da dança, imagem fotográfica e de vídeo, enfatizando a memória congelada e em movimento.

“O corpo é lugar de festas porque a celebração da vida no corpo se faz. A vida desdobra no corpo a sua liturgia. Seja o corpo como escultura de carne e osso; seja o corpo como construção do imaginário; seja o corpo como alegoria do cosmos; seja o corpo sacralizado ou divinizado pelo misticismo. O corpo é uma complexidade lógico-lúdica feito de carne e osso, razão e sentimento, concretude e imaginário, pensamento e intuição, vivência e sonho, individualidade e relação, tempo e circunstância. Espaço social em que se dinamiza a dialética do ser e não-ser.” (LOUREIRO, 2022, p. 16).

Na percepção lógico-lúdica na qual o autor nos apresenta acima, podemos imaginar este corpo-celebração na visualidade das imagens capturadas durante a ação de seus movimentos, pensando no imaginário, suas ações anteriores do resultado da imagem e no posterior do resultado de sua ação (o que acontecerá com este corpo no antes e no depois da fotografia?).

Na fotografia, temos a possibilidade de eternizarmos o momento na instância em que ele ocorre, entrando na poética da visualidade humana, no viver dos encontros e desencontros dos corpos que celebram (ou não) a vida. O intuito desta escrita-pesquisadora é, também, ampliar os nossos olhares para dentro das possibilidades de movimentações, enxergando o viver da dança por trás da espetaculosidade que habita nos lugares que passamos e/ou frequentamos.

Por mais que este trabalho tenha a ilustração das imagens, nos oferecendo a matéria, o palpável. O seu disparador é trazer a reflexão das experiências vivenciadas nos seus “bastidores”, é o instigar do pensar de irmos para além do resultado expressado na entrega da imagem. É pensar na história por trás da entrega, é o refletir sobre o que gerou o interesse para que a fotografia viesse a existir.



¹ Artista-pesquisador Caratateuense, bailarino, coreógrafo, licenciando em dança pela Universidade Federal do Pará.



HIDRO(EU)

Felipe Araújo de Melo¹
felipearaujtomelo35@gmail.com

RELEASE

A seguinte obra é resultado de um processo de estudos artísticos dirigido dentro do grupo de extensão Microdanças da Memória, coordenado pela Profa. Dra. Mayrla Andrade Ferreira. Os processos de investigação do grupo traçam uma poética entre corpo, memória e a Cidade de Ananindeua. Neste lugar, onde a cidade, entendida aqui como espaço de memória, segundo Nogueira (2017), e o artista se habitam mutuamente, a história de vida do sujeito dançante torna-se elemento base para a criação. Hidro(eu) é um mergulho investigativo em memórias aquáticas, um mapeamento das águas internas e externas do ser que tomam a forma de memórias, pessoas e espaços. A água é um elemento metáfora para pessoas, situações, dores e segredos do próprio artista, onde estudo está imerso, tudo foi como água, lavando, escorrendo, curando, hidratando.. Como pescador o artista fisga dentro de si suas experiências, que de acordo com Bondía (2002, p. 21) “o que nos toca”. Desta forma, se traz a cena, junto a objetos que permeiam a infância, as vivências de um sujeito aquático.



¹ Professor-Artista-Pesquisador residente na cidade de Ananindeua. Licenciado em História pela UFPA, Intérprete Criador pela ETDUFPA e discente do curso técnico de Dança Clássica pela ETDUFPA.



MINHAS ÁGUAS

Helem Paz¹

helempazcia@gmail.com

RELEASE

O trabalho MINHAS ÁGUAS tem como finalidade expor meu modo de ver a dança na minha trajetória. Na busca por essa descoberta, acabei me perdendo pelo caminho e me confundindo no que seria a dança, e o que realmente se tratava meus movimentos. O que por sua vez, me trouxe questionamentos sobre o que de fato eu dançava e em qual solo se baseava minha movimentação. Minhas referências nesse meio diziam muito a respeito dessa descoberta. Por fim, me dei conta que meu solo barrento – minhas ÁGUAS amarronzadas e minha cor de pele, me traziam referências dessa busca. Meu povo, minha Amazônia, meu clima, cada vez mais se manifestavam em meus movimentos. Parei de procurar, quando finalmente entendi o meu lugar de Origem. Minha Amazônia. Minha dança, tua história, nossa vivência... Trago com carinho esta Obra, que vem retratar um momento de busca. Confusão. Frustração. Dor. Alegrias e uma descoberta, clichê eu diria... Mas com a importância de solo e de uma Identidade Amazônida.



133

¹ Atualmente, cursando Intérprete Criador na ETDUFPA. É Diretora da Cia. de Dança Helem Paz, e atua como professora de Ballet Infantil e Contemporâneo.



CORPOS BREADOS

Matheus Campos¹

omatheusco@gmail.com

Olga Santana²

olga.santana@ica.ufpa.br

RELEASE

Corpos Breados que andam. Que andam. Andam, sem saber aonde irão parar, em uma marcha coreográfica (in)cansável. Cotidianidades em cena por olhares e corpos subjetivos. A performance em dança está imbricada numa dramaturgia coreocotidiana e de pensamentos e fazeres contemporâneos em dança. “Corpos Breados” nos faz imageticar corpos em demasiadas situações cotidianas que nos levam ao lugar da exaustão e do êxtase, no alternar entre essas duas extremidades particularmente opostas, ao mesmo tempo em que as mesmas se atravessam presentes e permeantes.

Pensamos na exposição desse corpo que é costumeiro vê-lo nas ruas da periferia paraense. Esse corpo que trabalha, estuda ou perambula por aí com intenções direcionais, ou não, o dia todo todos os dias e que, por vezes, não se permite descansar e por isso encontra-se sempre em um estado corporal ativo e de alerta, pronto às urgências, insurgências e emergências. Um corpo grudento, “preguento”, suado de si mesmo das entranhas do seu eu. Um corpo que também é êxtase e por isso se faz brear nas suas celebrações e manifestações no encontro com o outro. Um devir do ser/estar corpo breado.



- 1 Bailarino-artista-pesquisador amazônida. Graduando em Licenciatura em Dança (UFPA). Bolsista PIBIC-UFPA. Colaborador no Projeto de Pesquisa “Dramaturgia da Dança e Estudos do Corpo”. Diretor de Cultura e Arte do Circuito Universitário de Cultura e Arte da UNE Pará (CUCA da UNE-PA). É bailarino, coreógrafo e professor na dança contemporânea. Atualmente, pesquisa a dramaturgia da dança como poética e caminho para o ensino e criação em dança contemporânea.
- 2 Artista-pesquisadora e Intérprete-criadora paraense. Graduanda em Licenciatura em Dança (UFPA). Diretora de Ensino, Pesquisa e Extensão do Centro Acadêmico de Dança. Intérprete-criadora no jazz, dança contemporânea e danças urbanas.



RELEASE

Etéreo é o que tende a ser volátil, instável, inconstante; fluido. “Etéreo” é uma compreensão existencial da vida no campo ontológico-artístico. Neste trabalho, a (r)existência do ser dançante amazônida em questão. A fluidez com que habita e faz habitar suas danças a partir das suas inquietudes e afirmações, anseios e desejos, ensino e criação; coexistências de si, por si, para si, para e com o outro. Por sua volatilidade, está aberto às possibilidades. Por ser instável, tende a se retrair, cansar. Pela inconstância se movimenta e respira. Cria sua realidade na dança tal como cria sua dança na realidade. Por entre fluxos constantes e contidos passeia. Um corpo autor de si mesmo, que dança nos seus reais imaginários e circularidades repetitivas. Uma dança em per-flux/curs-os poéticos.



¹ Bailarino-artista-pesquisador amazônida. Graduando em Licenciatura em Dança (UFPA). Bolsista PIBIC-UFPA. Colaborador no Projeto de Pesquisa “Dramaturgia da Dança e Estudos do Corpo”. Diretor de Cultura e Arte do Circuito Universitário de Cultura e Arte da UNE Pará (CUCA da UNE-PA). É bailarino, coreógrafo e professor na dança contemporânea. Atualmente, pesquisa a dramaturgia da dança como poética e caminho para o ensino e criação em dança contemporânea.



EM RITOS...

*Matheus Campos*¹
omatheusco@gmail.com



136

RELEASE

“Em Ritos...” pode vir a ser qualquer tipo de rito, mas este aqui é um rito que perpassa no/ pelo corpo tendo a intenção de provocar no espectador demasiados ritos existentes ou não, que a partir da obra consegue sensibilizar e incluí-lo na mesma, criando assim perspectivas outras sobre a obra, no artista e no espectador. É um rito corporal diário de um corpo dançante ao se vestir, ao ensaiar, ao aquecer, ao pausar, ao dançar e entre outros verbos e estados corporais. Um rito de tantas outras minúcias do movimento corporal. Entende-se por rito aqui o conjunto do que se faz por hábito, por costume; rotina: ritos de trabalho.

A obra está imbricada em alguns ideais/rituais cotidianos/artísticos. A (des)preparação do corpo para dançar é a mais latente entre todos. Ao iniciar e pesquisar esse novo trabalho coreográfico o artista se encontrou em uma inércia criativa, pois a ideia de conceber algo novo estava se estagnando e percebeu que ao estar em um lugar de experimentação e criação do movimento em frases e fraseados, já estava realizando um rito de criação de um trabalho coreográfico. Logo, a ideia central de “Em Ritos...” se dá na (des)preparação do corpo para a cena, para a dança, para a vida se desvelando em outras cotidianidades comuns aos corpos dançantes e demasiados outros.

“Em Ritos...” é uma abstração poética, um corpo no breu acompanhado dele mesmo, desvelando-se em ritmos, em movimentos, em pulsações, em energias, em desequilíbrios. Movido por constantes dúvidas, certezas e perguntas indefinidas de si, de porquês. Que tantos ritos me têm? Que tantos ritos sou? Ora, em ações, ora Em Ritos...

Uma performance abundante de pequenos ciclos repetitivos, mas que cada repetição tem sua singularidade, sua particularidade e concepção alinhada aos ideais/rituais cotidianos/artísticos da obra proposta. Esta obra é uma transfiguração da cena virtual pensada agora para a presencialidade, tendo adaptações e pesquisas outras e novas.

¹ Bailarino-artista-pesquisador amazônida. Graduando em Licenciatura em Dança (UFPA). Bolsista PIBIC-UFPA. Colaborador no Projeto de Pesquisa “Dramaturgia da Dança e Estudos do Corpo”. Diretor de Cultura e Arte do Circuito Universitário de Cultura e Arte da UNE Pará (CUCA da UNE-PA). É bailarino, coreógrafo e professor na dança contemporânea. Atualmente, pesquisa a dramaturgia da dança como poética e caminho para o ensino e criação em dança contemporânea.



INIA - A LENDA DO BOTO ATRAVÉS DAS DANÇAS CIGANAS

Paula Lira / Pan Lira¹
panliradancer@gmail.com

RELEASE

Inia, A Lenda do Boto através das Danças Ciganas, tem como ponto principal mesclar técnicas de Danças Ciganas combinadas às Danças Paraenses e à Performance da Dança do Boto, trazendo um entrelaçamento que expressa a similaridade entre as danças, tão como as que expressam suas singularidades e que dentro da fusão proposta traz um encontro harmonioso, com movimentos e posturas de braços e seus floreios, passeios e marcações do sapateado, e a saia, neste caso feita de chita tão comum nas danças do Pará, e um acessório essencial que realiza o encontro das Danças Ciganas (com as técnicas de Dança Cigana Russa - Ruska Romá e Flamenco Gitano). Há também o chapéu de palha, substituindo o Fedora, mais utilizado no palo do Flamenco, afinal o Boto é elegante, mas também é do Norte e meu Boto (ou bota?) é caboclo, chapéu de palha que também se usa por aqui.

Sobre o nome Inia, é que *Inia geoffrensis* é o nome científico do boto-rosa.



¹ Natural de Belém do Pará, dançarina de múltiplas Danças, especializada em Danças Ciganas, Dança do Ventre e Tribal Fusion, nas quais desenvolve pesquisas que mesclam Danças Paraenses com as mais diversas Danças das quais faz parte. Obtendo premiações em festivais internacionais na modalidade de Danças Ciganas em 2020 e 2021.



PROFUNDEZAS DE UM MUNDO PARTICULAR

Rita de Cássia Lima Aroucha¹
cassioliveiralimara2004@gmail.com

RELEASE

Minha proposta artística é uma experimentação de produção em dança utilizando a memória como motivadora. Esse processo de criação está relacionado à pesquisa que desenvolvo como bolsista PIBIC, que busca relacionar a encantaria-corpo com as memórias. Na obra apresentada, exponho minha poética em dança como uma mulher, bailarina, paraense, apaixonada pela dança.

Minha obra se chama “Profundezas de um mundo particular”, com essa obra busco trabalhar com minhas memórias, com o armazenamento de momentos particulares e tudo o que já vivi, senti e experimentei até esse momento. Tudo isso fez construir minha identidade pessoal e, assim, ter uma poética única em dança.

A motivação do nome da minha obra surgiu durante uma aula, na qual ouvi a seguinte frase: “toda vez que uma pessoa morre, um mundo diferente morre com ela”. Considero isto uma verdade, pois as memórias que uma pessoa obtém sobre o mundo vão ser particular para cada um e isso irá torná-la única, assim, o mundo do qual ela experimentou será apenas dela. Então, busco representar esse mundo no qual vivo por meio dos meus gestos de andar, falar e, principalmente, no gesto de dança.



¹ Discente do curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará. Danço há nove anos, sou bailarina clássica.

Apoio



FUNDAÇÃO CULTURAL
DO PARÁ



GOVERNO
DO ESTADO
DO PARÁ

PPG **Artes**
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

**ESCOLA
DE
TEATRO
E
DANÇA
DA
UFPA**

PROEG
Pró-Reitoria de Ensino
de Graduação | UFPA

PROEX
Pró-Reitoria de Extensão | UFPA

PROPESP
Pró-Reitoria de Pesquisa
e Pós-Graduação | UFPA

Realização

FADAN
Faculdade de Dança | UFPA

ICA

INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

