



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de Psicologia
Programa EICOS

Mabel Emilce Botelli

A rede rendada:
Tecendo a criação coletiva em Dança

Rio de Janeiro

2012

Mabel Emilce Botelli

A rede rendada:
Tecendo a Criação Coletiva em Dança

Tese de Doutorado apresentada ao Programa EICOS, Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Rio de Janeiro – UFRJ, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ruth Machado Barbosa

Co-Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida

2012

B748 Botelli, Mabel Emilce.
A rede rendada: tecendo a criação coletiva em dança /
Mabel Emilce Botelli. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.
307f.

Orientadora: Ruth Machado Barbosa.
Co-Orientador: Marcus Vinícius Machado de Almeida.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação
em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS,
2012.

1. Dança. 2. Dança e sociedade. 3. Criação coletiva. 4.
Jovens. I. Barbosa, Ruth Machado. II. Almeida, Marcus Vinícius
Machado de. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Instituto de Psicologia.

CDD: 306.4846

Mabel Emilce Botelli

A rede rendada:
Tecendo a criação coletiva em Dança

Tese de Doutorado apresentada ao Programa EICOS, Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Rio de Janeiro – UFRJ, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social

Aprovada em 16 de março de 2012

Prof^a. Dra. **Ruth Machado Barbosa**, UFRJ – Orientadora

Prof. Dr. **Marcus Vinícius Machado de Almeida**, UFRJ – Co-Orientador

Prof^a. Dra. **Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro**, UFRJ

Prof^a. Dra. **Marly Chagas Oliveira Pinto**, CBM-CEU

Prof^a. Pós-Dra. **Martha Lovisaro**, UERJ

Rio de Janeiro

2012

*A vos, mamá Emilce,
bordadora de rosas y caminos,
por ser tan generosa,
por llevarme de la mano a danzar
y hoy, con tus 85 años,
continuar diciéndome:
dejá, dejá, yo lo hago;
vos, andá a estudiar.*

AGRADECIMENTOS

Há tanto a agradecer! Este trabalho é um tecido em rede feito por muitos fios de cores e texturas diferentes. É desenho-obra de muitos encontros, disponibilidades, afetos, ensinamentos. Vivem em meu coração todos os que tornaram possível render por estas linhas e habitaram comigo esta travessia.

A minha *Mãe*, por contagiar-me o encanto pela dança. Pelo amor. Pela vela acendida.

A meu *Pai* (*in memoriam*) pelo estímulo e apoio ao estudo e à pesquisa.

A *Ruth* orientadora generosa, presente; obrigada por ter aceitado compartilhar o desafio deste trabalho, pelo cuidado e pela confiança. Sinto-me orgulhosa de você ser minha Orientadora.

A *Marcus*, co-orientador por ter sido mestre guia em todo o trajeto acadêmico, pelos ensinamentos, conselhos, pela força e a presença de sorriso aberto.

A *Rosa Pedro* pela acolhida à entrada ao Programa, por ter-me apresentado “Latour” e pela gentil disponibilidade às conversas guias sobre a teoria Ator-rede.

A *Marly Chagas* pelos ensinamentos e entusiasmo musical nas preciosas orientações da qualificação e por sua disponibilidade sempre.

A *Martha Lobisaro* por sua presença cuidadosa no meu percurso profissional.

A EICOS, pela oportunidade oferecida para a realização deste estudo. Aos professores pelos ensinamentos. Aos funcionários do programa, especialmente a Carmen e Ricardo pelo apoio.

Aos doutores da Banca, pela consideração em aceitar o convite, mestres generosos, obrigada sempre!

A CAPES pelo incentivo à pesquisa.

Ao Departamento de Arte-Corporal da UFRJ, a meus companheiros de trabalho pela força e estímulo; e especialmente aos coordenadores Katya e Frank pelo apoio e disponibilidade oferecida para realizar a Tese.

Ao Instituto de Arte Tear, celeiro, lugar de meninos, amantes da arte, por abrir espaços e guardar memórias, registros que permitiram esta pesquisa.

A todos os jovens da Companhia Cirandeira, companheiros nesta aventura de tecer no coletivo. Obrigada a cada um dos que fizeram a história de ‘Marias’.

As mulheres artistas artesãs, por abrir seus mundos e intimidades para a partilha.

Aos arte-educadores da Companhia Cirandeira, cúmplices de sonhos e realizações no coletivo: *Ana Bispo, Beth Dau, Camila Leite, Claudia Leão, Dalmo Mota, Denise Mendonça, Frederico Paredes, Gustavo Pereira, Joana Lavalle, Lais Bernardes, Marisa*

Egrejas, Mariana Abadde, Wilson Belém. A todos os profissionais que preencheram com sabedoria, danças, sonoridades, desenhos e cuidados, as experiências de “Marias Brasileiras”.

A *Gil dos Santos*, pela generosidade gigante com que presenteia à Companhia e por seu fazer incansável que permite as realizações acontecerem.

A toda a equipe do *Tear*, obrigada pela parceria, sintam-se acarinhados sempre. As mulheres lutadoras da equipe de coordenação: *Ángela Bispo, Arheta Andrade, Camila Leite, Clara Borges, Claudia Cunha, Mariana Abbade, Mónica Sica, e a Ricardo Mattos* pela força, apoio e sobre tudo pela vontade de fazer bonito e cidadão.

A *Denise Mendonça*, Maria sabia. Por tanto! Por ser luz que deu origem a criação da obra ‘Marias’; por ser companheira de ideias desejantes no coletivo. Pela leitura aguçada, pela orientação sensível e pelos tempos de reflexão sobre a essência deste trabalho.

A *Eliza, Gabi, Juliana*, jovens Brincantes, garimpeiras dos registros do grupo.

A *Frei Betto*, pelo apoio conselheiro que abriu caminhos à continuidade da Companhia e de ‘Marias’.

A minha Família, pela compreensão; aguardando minha presença.

A *Peter* pelo amor, companheirismo, paciência, e disponibilidade. Desejo tempos de comemorações.

A *Agostina e Mauro*, família jovem que acompanhou meus silêncios e com quem desejo futuros aconchegantes, de partilha e cumplicidade.

A meu irmão, *Ruby*, por sua companhia e compreensão a meus tempos de recolhimento, espero mais encontros fraternos.

A *Susana*, prima-irmã, pelo carinho, apoio, pela ajuda nas escritas em Espanhol (Castelhano) e pelo exemplo de vida.

A meus amigos pela força, por aceitar carinhosamente minha ausência e aguardar meu regresso.

A *Edimárcio* pela revisão da Tese, pelo apoio participativo.

A *Iane*, pela generosidade e agilidade na tradução para o inglês.

A *Bruno* pela disponibilidade a socorrer-me nos sustos que me deu o computador.

A *Rosa Vargas* pelo esmero na revisão do inglês.

A *Aurélio Junho* pelo delicado rendado no desenho do convite.

A *Rui Mendonça* pela contribuição esmerada nos labirintos do português. A *Maria Lúcia Mendonça* por acompanhar e estimular meus caminhos na Arte.

A *Rafael Assis* por cuidar dos sabores da confraternização e das imagens que guardam memórias.

A *Angela Bispo*, linda! companheira presente, energia de vida que ajudou à produção na defesa e cuidou da presença da Companhia Cirandeira .

A todos os que participaram da defesa. A amigos queridos presentes, família de coração: Ana Cristina Moreira, Ângela Carvalho, Eliane Jocken, Marcio D'Oliveira Campos, Maria do Carmo, Maria Luiza, Patrícia Carla, Patrícia Freitas. À presença teateira. Aos integrantes da Cia Cirandeira que renderam com música, canto e dança este momento de celebração em que a Ciência e a Arte se encontraram para afirmar a potência de vivê-las juntas.

A meus companheiros de clínica terapêutica pelo apoio e estímulo.

A *Angel Vianna* mestre nutricionista, por sua presença em minha vida, por ter-me acolhido profissionalmente na minha chegada e trajetória no Brasil, incentivando-me sempre à pesquisa em dança.

Aos professores e funcionários da *Escola e Faculdade Angel Vianna*, companheiros de caminhada.

Aos meus alunos de tantos tempos da Escola Angel Vianna, com quem construí saberes e fazeres que continuam movimentando o desejo de investigar.

A meus queridos alunos da UFRJ, interessados e interessantes que estimulam meu querer saber, fazer e partilhar.

A *Patricia Stokoe*, mestre provocadora de incessantes pesquisas.

A *Susana Calegari*, minha primeira professora de dança, (com meus três anos de idade) por seu exemplo inspirador.

A todos que fizeram possível tecer esta escrita, muito agradecida!

RESUMO

BOTELLI, Mabel Emilce. **A rede rendada**: Tecendo a criação coletiva em Dança. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – EICOS, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

O presente estudo investiga a criação coletiva em Dança e os processos de singularização e de coletividade que ocorrem naqueles que participam dessa experiência. Na pesquisa os pontos principais a serem indagados são: 1) Como acontece o processo de criação coletiva em Dança e 2) Que produção de singularidades e coletividade é construída. O objeto de estudo cartografado neste trabalho foi a Companhia Cirandeira, grupo de jovens artistas, do Instituto de Arte Tear, durante o processo de criação, produção e realização da obra *“Marias Brasileiras, a arte do fio”*. Esse espetáculo tratou sobre o universo de mulheres artesãs de diversas regiões do Brasil. A Tese, metodologicamente, coleta e analisa os relatos e registros escritos dos sujeitos pesquisados envolvidos e inclui as imagens do espetáculo e de seu processo de construção como elementos constitutivos do estudo. Valeu-se como materialidade da vasta documentação produzida sobre as experiências do grupo. A metodologia utilizada está baseada na Teoria Ator-Rede (TAR), apresentada por Bruno Latour (2008), adotando a narrativa na escrita. Alianças foram realizadas com autores da corporeidade, da dança, do social, sendo escolhidas teorias que reverberam fortemente no fazer pesquisado. A análise mostra que, no grupo, o coletivo se constitui não como o encontro das semelhanças, e sim sendo o diálogo das diferenças, promovendo a produção de singularidades. Constrói-se confiança num fazer partilhado. Os jovens são co-autores da criação. A autonomia é gerada com o sentido de auto-criação de si. Os jovens se tornam capazes de se autorizar, podendo se reconhecer como parte da história contida na situação. Exercitam a consciência de que é possível construir a partir de relações de singularidades, de diversidades, valorizando exercícios colaborativos, criando redes com a força de uma micropolítica no cotidiano. Foi possível constatar redes cujas linhas são formadas por processos criativos, colaborativos, inclusivos. A Dança viabiliza, como criação coletiva, a construção de sentidos de vida para as pessoas envolvidas, com potência de produção de si e de mundos. Estamos falando de uma rede tecida com Arte. Na criação coletiva em Dança, ela é uma rede rendada.

Palavras-chave: Singularidade. Criação Coletiva. Jovens. Dança.

ABSTRACT

BOTELLI, Mabel Emilce. **A rede rendada**: Tecendo a criação coletiva em Dança. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – EICOS, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

The present study investigates the collective creation in Dance and the processes of singularity and collectivity that occurred in those who participated in this experience. The main questions in this survey are: 1) How does the process of collective creation in Dance happens? and 2) How the production of singularities and collectivity is built? The object of study of this work was the Cirandeira Company through the cartography research method. The company is a group of young artists, of the Art Institute Tear. It was researched during the process of creating, producing and performing the work “Marias Brazilianas, the art of thread.” This spectacle was about the universe of women artisans from various regions of Brazil. Methodologically, the Thesis collects and analyzes reports and written records of the researched subjects involved in the spectacle. It includes images of the show and of its construction process as constituent elements of the study. This study drew on the vast documentation produced on the experiences of the group. The methodology is based on Actor-Network Theory (ANT), by Bruno Latour (2008), adopting the narrative theory when writing. Alliances were made with authors of embodiment, dance, social theories that are chosen to resonate strongly in the research. The analysis shows that within the group, the collective consists of not just the encounter of similarities, but being the dialogue of differences, promoting the production of singularities. Trust is built together. The young people are co-authors of the creation process. Autonomy is generated with the sense of self-creation of itself. Young people become able to authorize themselves, and to recognized themselves as part of the story. The young people become conscious that it is possible to build things starting from relations of singularities, relations of diversities, valuing the exercises of collaboration, and build networks with the power of the micropolitics of everyday life. It was possible to verify networks whose rows were formed by creative, collaboratives and inclusive processes. The dance as collective creation enables the construction of meaning of life for the people involved, with the power of self production and of worlds. We're talking about a network woven with Art. In a dance collective creation it is a lacy network.

Keywords: Uniqueness. Collective Creation. Young. Dance.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	15
1 TECENDO A REDE	20
1.1 CORPOREIDADE: O CORPO E SUAS REDES.....	20
1.1.1 A corporeidade na dança	28
1.2 A DANÇA.....	30
1.2.1 A Dança como criação coletiva	36
1.2.2 O Processo Criativo	39
1.2.2.1 A Improvisação	44
1.2.2.2 A Técnica	47
1.3 INTERFACES DA DANÇA.....	52
1.3.1 Métodos: possíveis alianças com a Dança	52
1.3.2 Uma tendência educativa: contribuição para a Dança como criação coletiva	54
1.3.3 Aspectos culturais brasileiros para pensar a Dança	56
1.3.4 Transdisciplinaridade	57
1.4 A TEORIA ATOR-REDE.....	59
1.5 A CARTOGRAFIA.....	68
2 CHEGANDO AO CAMPO	71
2.1 O GRUPO DE PESQUISA: A COMPANHIA CIRANDEIRA NO INSTITUTO DE ARTE TEAR	71
2.2 BUSCANDO RASTROS: TRABALHO DE CAMPO.....	75
3 CARTOGRAFANDO: EXPLORANDO CAMINHOS	78
3.1 A CRIAÇÃO COLETIVA	79
3.2 O PROCESSO: UMA METODOLOGIA EM CONSTRUÇÃO.....	80
3.2.1 A gramática da criação	85
3.2.2 Os registros: os diários	94
3.2.3 Percursos da construção cênica	96
3.2.4 Os princípios que sustentam o grupo	98
3.2.5 Os acordos	100

3.2.6 A concepção da obra	100
3.3 A ESTABILIDADE MÓVEL DA OBRA	119
3.3.1 1º momento: Fiandeiras	122
1ª Cena – Chegada das fiandeiras	123
2ª Cena – Fiandeiras do Destino	131
3ª Cena – As aranhas tecelãs e Anansi	134
3.3.2 2º momento: Tecelãs	137
4ª Cena – Mulheres de Berilo	138
1ª parte <i>Tear em Movimento</i>	138
2ª parte <i>Dona Antônia</i>	139
3ª parte <i>Tecelagem de Berilo</i>	140
3.3.3 3º momento: Rendeiras	145
5ª Cena – Ponto a Ponto	146
1ª parte <i>Quinteto</i>	146
2ª parte <i>Trio</i>	148
3ª parte <i>Poema e dueto</i>	150
4ª parte <i>Linhas e Mandala</i>	152
6ª Cena – Filezeiras	156
7ª Cena – Rendar a rede	158
8ª Cena – Labirinto	174
9ª Cena – Rendas do Desejo	178
3.3.4 4º momento: Bordadeiras	184
10ª Cena – Bordadeiras	185
11ª Cena – Infância	187
12ª Cena – Filhos do Rio	190
13ª Cena – Ôxe	193
14ª Cena – Mãe d'Água	196
3.3.5 5º momento: Festa	200
15ª Cena – Preparação da festa	201
16ª Cena – Festa	203
3.3.6 6º momento: Marias	207
17ª Cena – Homenagem às Marias	208
3.4 A CONSTANTE FORMAÇÃO DO GRUPO.....	215
3.4.1 As cerimônias	216
3.4.2 Os fóruns	218

3.4.3 Os porta-vozes	231
3.4.4 A continuidade da obra	233
3.5 A PRODUÇÃO DO GRUPO	233
3.5.1 As instabilidades	233
3.5.2 Novos integrantes	235
3.5.3 Redes a construir	236
3.6 AS MÚLTIPLAS VERSÕES	238
3.6.1 Novas realidades	238
3.6.2 As realidades inesperadas	244
3.7 REDES EM EXPANSÃO	246
3.8 SEGUINDO OS ATORES: ‘MARIAS’ NA CASA	251
3.9 ‘MARIAS’ CONTINUA VIVA	255
4 A CRIAÇÃO COLETIVA EM DANÇA TECENDO RIZOMAS _____	260
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A REDE RENDADA _____	270
6 REFERÊNCIAS _____	273
7 RELAÇÃO DE FOTOS _____	278
SIGLAS _____	284
APÊNDICE A – TCLE _____	287
APÊNDICE B – O COTIDIANO DA COMPANHIA CIRANDEIRA _____	288



As pessoas que vêem 'Marias' devem pensar: Como que fomos capazes de falar de um universo que não nos pertence? Ou não nos pertencia até o processo de criação do 'Marias'. [...] Realmente nós ficamos muito próximos porque a gente fala no espetáculo sobre saberes que não pertencem, não pertenciam a gente antes do processo. E essa palavra, saber, eu pesquisei e descobri que saber tem a ver com sabor. E sabor ninguém pode sentir se não você mesmo. [...] E para criar 'Marias' a gente teve que sentir o sabor desse universo dessas mulheres. Para isso a gente teve que pesquisar, a gente teve que viajar, a gente teve que conversar com elas. Nós tivemos que bordar com elas, nós aprendemos a fazer o que elas fazem para sentir esse sabor, e conseguir retratar com um sentimento verdadeiro. Vivendo o que elas viveram e o que elas vivem. [...] através delas fomos capazes de criar esse espetáculo. Mas não só com elas, porque eu acredito que o que criou o 'Marias' realmente foi essa integração entre os sabores. Sabores das mulheres, os nossos sabores e saberes. E a gente acabou tendo essa felicidade de conseguir estruturar um trabalho que valorizou o que cada um tem para contribuir. O que as mulheres tiveram para contribuir, o que nós tivemos para contribuir, o que os nossos professores tiveram para contribuir, para criar uma obra prima. [...] E se eu pudesse assim falar em poucas palavras o que é o 'Marias', é isso, é uma grande celebração de sabores, de pessoas diferentes, de culturas diferentes.

Juliana (20 anos, Companhia Cirandeira, 2010)

INTRODUÇÃO

“Pesquisar é sempre fazer política no sentido de que re-coleta ou compõe aquilo do que o mundo comum está feito. A questão delicada radica em decidir que tipo de re-coleção e que tipo de composição se necessita.”
Bruno Latour¹

O presente estudo investiga a criação coletiva em Dança e os processos de singularização e de coletividade que ocorrem naqueles que participam dessa experiência. Este tema se localiza na interseção entre corpo, arte, psiquismo e social.

Existem diversos modos de significar o corpo, na atualidade algumas práticas artísticas corporais se destacam pela busca de singularidades e de criatividade, dando espaço para o surgimento de subjetividades heterogênicas, produtoras de autonomia e liberdade (GUATTARI, 2007), como se verá mais adiante. Tal busca permite pensar em processos de criação coletiva, pois é na diversidade que ganham sua potência. O coletivo surge deste modo, não como o encontro das semelhanças, e sim sendo o diálogo das diferenças. Saber lidar com a diversidade é uma condição *sine qua non* para pensar a criação coletiva.

Os grupos que desenvolvem esse tipo de práticas colocam o corpo pleno e histórico em evidência, pois se interessam pelo corpo não apenas físico, mas também pelas relações afetivas e culturais a eles relacionadas. Movem a discussão sobre o corpo imaginado, criado, pensado, socializado.

A criação coletiva constrói redes que conectam o que antes estava separado o que permite a produção de algo novo que se gesta e se gera juntos e que só é possível com a contribuição de cada um. Essa criação terá forças e formas que guardam, como origem, singularidades, mas que se unem, organizam e tecem reunindo o que há de potente em cada um para dar lugar a uma obra coletiva.

A construção da Dança a nível coletivo implica afetar e ser afetado pelo outro. Relatos de experiências recolhidos ao longo dos anos são reveladores sobre as qualidades das práticas. Muitos são os depoimentos e percepções sobre processos que permitiram registrá-las.

A Dança como linguagem artística pode promover a construção de coletividades com reverberações desses processos nos cotidianos dos envolvidos, especialmente quando é realizada em grupo e quando é criada em grupo. Considera-se que a criação coletiva oferece um potencial específico em relação às qualidades das produções que promove. O

¹ LATOUR, 2008, p. 357. As citações do livro *Reensamblar lo social* - una introducción a la teoría del actor-red, de Bruno Latour (2008) foram traduzidas do espanhol ao português pela autora da Tese.

foco das indagações é saber: 1) Como acontece o processo de criação coletiva em Dança? e 2) Que produção de singularidades e coletividade é construída?

Para tanto se buscou cartografar² a Companhia Cirandeira (Cia),³ grupo de jovens artistas, do Instituto de Arte Tear, na criação e realização da obra “*Marias Brasileiras, a arte do fio*”. A obra tratou sobre o universo de mulheres artesãs de diversas regiões do Brasil.

Pôde-se coletar vasta documentação das experiências do grupo – registros escritos, depoimentos gravados, fotos, vídeos. Esta instituição foi escolhida por ser considerada Escola de referência na criação em Arte e por trabalhar com o processo de criação coletiva.

Ao propor uma pesquisa que aborda o ser humano e sua ação, aqui centrada na criação coletiva em Dança, parte-se do objeto de estudo que compreende o sujeito e o coletivo na esfera das realizações concretas e do reconhecimento do sujeito como ser complexo e psicossocial. A proposta contém um tecido de laços interpessoais variados e de laços entre humanos e “não humanos”,⁴ o que aponta a Psicossociologia como área apropriada para abordar este fenômeno coletivo.

As inúmeras discussões vividas pelo grupo pesquisado, vêm nutrindo saberes diversos. Mas esses assuntos ainda são pouco abordados no âmbito da ciência. Assim o estudo que tratamos pode contribuir desde um olhar da ciência que se abre para a seguir associações, construindo redes que levarão a conhecer novas realidades sobre as potências dessas vivências.

Um ponto relevante a se destacar é a implicação da pesquisadora, visto que pertence à equipe de profissionais da instituição em que se realizou a pesquisa, estando vinculada diretamente à Companhia Cirandeira, na função de coordenadora e coreógrafa. E foi essa implicação que me permitiu debruçar intensamente sobre o assunto a cuidar.

Estudos acadêmicos permitem conhecer diversas visões sobre a implicação no planejamento e desenvolvimento da pesquisa. Inicialmente, tive acesso a produções que sustentam a neutralidade como garantia de rigor científico, condenando o envolvimento do pesquisador. Naquele momento, os acontecimentos que vivia como profissional geravam o desejo de investigar assuntos que continham forte implicação, criando assim um impasse. À medida que se aproximava a necessidade de formular o projeto da Tese, uma questão foi ganhando mais espaço: Por que teria de estar procurando uma pesquisa ‘outra’ – escolhendo um campo mais facilmente aceito, que evidenciasse maior neutralidade do

² Segundo Rolnik realizar uma cartografia psicossocial é acompanhar a formação de mundos que expressam afetos e onde se criam sentidos. A cartografia se faz junto às paisagens em formação que o cartógrafo vai acompanhando. O cartógrafo se serve de fontes variadas. O critério de suas escolhas é descobrir que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades. O conceito apontado por Rolnik será desenvolvido mais adiante.

³ Cia: maneira abreviada como se nomeará a Companhia Cirandeira.

⁴ Não humanos: Termo utilizado por Latour (2008) ao abordar os objetos como participantes no curso da ação. O autor considera que explorar a questão de quem e que participa da ação implica “permitir que se incorporem elementos que, a falta de melhor termo, poderíamos chamar de *não-humanos*.”

pesquisador –, quando a temática em que estava implicada era geradora de intensos desejos investigativos?

O tema que está sendo apresentado faz com que a pesquisa tenha sentido, um sentido que responde à pergunta: Como contribuir academicamente e produzir um trabalho que aporte um diferencial? Em novas leituras encontrei suporte para sair do impasse, aproximando-me de teóricos que abordam e qualificam a implicação na formação do conhecimento. Isto me fez ganhar ânimo para firmar a pesquisa desta Tese.

Ao ler o livro *Reensamblar lo social - una introducción a la teoría del actor-red*, de Bruno Latour (2008) fui logo atraída pelo texto, por saberes que começavam a mobilizar conhecimentos, deslocando-os de lugar. O autor convida à abertura de horizontes, a aventurar-se em direção ao encontro de múltiplos sentidos, múltiplas redes, um enxergar mais longe, mais perto, ao lado. Vivo um susto pela novidade do conhecimento e a diferença em relação aos outros aprendidos.

A partir desses conhecimentos, meu olhar é convidado a ver mais. Latour propõe a volta ao empirismo, a aceitar a própria perspectiva não como uma limitação, e sim como a maneira de alcançar a objetividade, viajando de um ponto de vista ao seguinte. Os objetos podem ser múltiplos, pregados, complexos, enredados. O objeto mesmo agrega a ‘reunião’. A implicação se direciona a outro lugar; é possível narrar sem se exigir explicar, sem pretender interpretar. O que importa é estar atento e descrever o estado de coisa concreto, dar aos atores⁵ margens para que possam expressar-se, seguir vínculos que os elementos estabelecem e saber que o ator modifica as metas que se tem em mente. Sou movida a pensar o ‘ponto de vista’ não como interpretação, e sim como a possibilidade de observar o objeto; a estar alerta já que pode este modificar-se e que, aliás, pode ser muitos. O objeto permite, por sua complexidade, ser observado de diferentes lugares e vislumbrar nele múltiplas realidades. A proposta é escutar, aprender, praticar, mudar nossa visão. Latour indica: “se sua descrição necessita de uma explicação, não é uma boa descrição”.⁶ Em sua proposta, a explicação é relevante de forma diferente, situando-se na prática como um novo agente, agregando-se à descrição; assim, a rede passa a ser mais extensa. O autor orienta: “não tente passar da descrição à explicação: simplesmente continue com a descrição”.⁷

Latour foi o autor em quem encontrei argumentos que qualificam a implicação de tal maneira que meu entusiasmo se estendeu. O tema se apresentava tanto como fonte de

⁵ Latour afirma que qualquer coisa que modifica com sua incidência um estado de coisas é um ator. Sustenta: “Usar a palavra ‘ator’ significa que nunca está claro quem e que está atuando quando atuamos”. Um ator não apenas age, mas o fazem agir. A palavra ator significa que ninguém sabe quanta gente atua em sua ação. Quando um ator age outras agências se apoderam da ação. Os atores são díspares, são humanos e não humanos. Os objetos tem capacidade de agencia, podem agir como mediadores e assim são autênticos atores, participantes no curso da ação.

⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁷ *Ibid.*, p. 216.

incerteza como de oportunidade de redes a serem ativadas pelos atores. Ao escolhê-lo, sei que estive, como pesquisadora, mergulhada naquilo que me afeta. Interessa-me aproveitar neste estudo a potencialidade desta implicação, e busco revelar com rigor científico a importância da mesma e sua contribuição, mostrando que o fato de estar ligada ao tema e com vínculos já estabelecidos contribui para procurar aquilo que só é possível acompanhar na intimidade estabelecida. Por este motivo os conhecimentos apresentados por Latour guiaram a Metodologia da Pesquisa, que se baseou na Teoria Ator-Rede.

Qual o sentido de realizar a pesquisa? Conhecer a nível acadêmico o que move a criação coletiva em Dança. Apresentar conceituações teóricas que permitam colocar a Dança em um lugar que transcenda os limites disciplinares e ultrapasse as fronteiras da própria Arte, estudando-a como promotora de ações vinculadas à construção de singularidades e de coletividade.

Este trabalho, agasalhado pelo espaço do Programa EICOS adota a narrativa e as imagens como elementos constitutivos do estudo estando inserido na linha de pesquisa “Paradigmas e Metodologias Psicossociais do Cotidiano Contemporâneo”.

Nas múltiplas leituras que construíram a fundamentação teórica desta Tese algumas frases contribuíram para guiar os estudos. Entre elas destaca-se uma apontada por Almeida que diz: “É preciso se apaixonar e amar as forças que se aproximam de nós”.⁸ Um fio começa a dar ponto, oferece uma questão: Será possível encontrar nos rastros deixados pelos jovens pesquisados esta paixão, este amor? Fio que leva ao campo para enlaçá-lo. É preciso estar à espreita, atento ao lugar onde as redes aparecem, para que quando surjam, comece a encontrar a renda. Observar a qualidade das conexões vinculadas à fonte que os jovens pesquisam: as mulheres artesãs. Que modo eles tiveram para receber esse universo, como registrar as relações que se geram para a obra acontecer, como o que era indiferente passa a ser questão de interesse.

Muitas leituras, difíceis decisões. Orientações me ajudam a escolher: ‘buscar alianças’ para tecer a rede. Assim, primeiro, reflexões sobre o corpo nos conduzem em seguida ao corpo afetado que se diz corporeidade. Este é o que habita a dança que abordamos. Depois o fio condutor nos leva às origens dessa dança para reconhecer as redes teóricas com as que o campo enlaça fios. Chega-se por eles ao que queremos estudar a **criação coletiva**.

Continua-se apresentando assuntos significativos vinculados à mesma: o Processo Criativo, a Improvisação e o modo como se aborda a Técnica. As redes são muitas, algumas são escolhidas por serem as que reverberam fortemente no fazer pesquisado. Autores e pensamentos aparecem para tomar parte desta trama de laços variados. Que diz

⁸ ALMEIDA, M. **Corpo e Arte em Terapia Ocupacional**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.

do *trans*, do que atravessa, do que está no entre, do que se mistura, do que está para além das fronteiras. As interfaces da Dança indicam o que foi relevante em outras áreas para pensar o trabalho, as alianças possíveis com métodos e tendências educativas, aspectos culturais brasileiros e a transdisciplinaridade. A continuação se apresenta o guia da viagem na escrita: a Teoria Ator-Rede e a cartografia para abordar a narrativa. Chegamos a campo para ouvir os atores e com eles buscamos as cores e as texturas desses fios. Seguindo-os, procuramos encontrar a potência da criação coletiva. Exploramos caminhos: uma metodologia em construção, a estabilidade que emerge na obra, o grupo e sua continuidade, e as reverberações das realizações. Tecendo, as redes dizem de rizomas. Vislumbramos as qualidades que desenham suas sutilezas, suas diferenças: a rede rendada.

1 TECENDO A REDE

Se [...] formos capazes de seguir as redes, encontraremos um caminho tecido de estratégias, alianças e desvios, de tal modo que a teoria 'coincide' com a prática porque ambas se tecem conjuntamente
Rosa Pedro⁹

Começar a tecer, em um emaranhado de fios, vários possíveis, a cada passo movimentos são interferidos, deslocados. Começo em meio das coisas, se inaugura o caminho, pelo fluxo das associações, viajo lentamente. Encontro teorias que ajudam a acompanhar os atores, que permitem iniciar a trama, olhar com cuidado as relações. Elas abrem um percurso de associações, são guias para achar maneiras de registrar os vínculos. São escolhidas, por registrá-las mediadoras, interferem em mim, no modo de enxergar os atores. São origem de uma nova tradução, provocam efeitos, deslocam transformando o olhar, ajudam ao registro dos movimentos, a descrever. São parte dos fios. Início por elas o tecer da rede, como expressão de quanta energia, quanto movimento está porvir.

“Uma rede se caracteriza por suas conexões, seus pontos de convergência e de bifurcação; por sua heterogeneidade, admitindo a diferenciação em seu interior, de subconjuntos articulados entre si” (PEDRO, 2003, p. 33). Trata-se de relações numa permanente redefinição: “Cada agenciamento que se estabelece de forma local e singular, repercute na rede inteira”.¹⁰ O que cada elemento carrega transforma a rede: “Cada vez que um elemento trafega na rede, ele carrega consigo toda sua história, transportando-a para outros locais que não o seu de origem e estendendo seu alcance – transformando assim, toda a rede”.¹¹ Desta maneira a força da rede deixa de ser um atributo individual para se tornar uma questão de relações e de alianças.

Levados por estes fios vamos começando a tecer.

1.1 CORPOREIDADE: O CORPO E SUAS REDES

A tradição judaico-cristã do mundo ocidental viu o corpo como um problema metafísico. O corpo teve então um alto investimento em forma negativa, tentando excluí-lo ocultá-lo. Na trajetória do estudo do corpo, a partir da modernidade este foi visto como um elemento biológico, determinado por leis fixas e estáveis ou como um adendo, já que pouca relevância tinha para o sentido da existência humana. Somente no final do século XIX, com as teorias materialistas e uma crítica ao corpo industrializado e alienado, começa a despontar como lugar de discussão filosófica, chegando-se, em alguns momentos, a criar

⁹ PEDRO R., 2003, p. 40.

¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹¹ PEDRO R., 2003.

uma ontologia¹² relacionada ao mesmo. Dessa maneira passa a ocupar outro lugar. Porém, no momento em que poderia se afirmar pela sua potência, é recapturado por outra esfera, pela sociedade capitalista: a da ultravisibilidade (ALMEIDA, 2004).

As sociedades capitalistas investem naqueles lugares que estão plenos de desejo. O corpo, por ser gerador de múltiplos desejos, lugar de produção de novas possibilidades, ocupa um espaço de destaque. O corpo, em sua ultravisibilidade, é vendável, vende-se sua juventude, suas formas perfeitas, sua saúde idealizada e sem dor. Portanto, a visibilidade do corpo vinculado a produtos ganha cada vez mais espaço e, de diversas formas, apresenta-se ele próprio, como produto e objeto de consumo.

Considerando o papel do corpo nas sociedades chamadas contemporâneas, Deleuze (1992) revela, seguindo a inspiração de Foucault, que a sociedade capitalista contemporânea age de maneira mais cruel que as anteriores. Muito mais do que reprimir o corpo, discipliná-lo e aprisioná-lo, como antes se fazia, irá atuar de maneira intensiva: produzindo desejos, produzindo um corpo conforme os desejos capitalistas. O corpo físico está atualmente em evidência e cotidianamente pode observar-se uma incessante atuação dos meios de comunicação sobre ele, gerando desejos de que se mostre 'belo', 'viril', 'jovem', 'siliconado', etc.¹³

A mídia cria imagens do corpo para serem consumidas: modelos desfilam ditando moda; comerciais prometem mudanças corporais milagrosas a partir de produtos diversos; publicidades de medicamentos e aparelhos afirmam conduzir-nos sem esforço ao corpo ideal; os brinquedos infantis apresentam personagens masculinos musculosos e personagens femininas esculturais, com proporções fora dos padrões do ser humano, que podem influenciar, desde a infância, e conduzir à busca por um corpo ideal impossível de ser alcançado (POPE JR., PHILLIPS e OLIVARDIA, 2000). Além disso, as pessoas se tornaram pseudo-especialistas no assunto e muitas têm uma 'receita de sucesso' ou uma dica para dar aos colegas sobre como manter a forma e cuidar da beleza, mesmo que isso não seja compatível com um ser saudável.

O corpo — que antes se apresentava coberto — tinha pouca visibilidade no espaço público e era apreciado apenas na intimidade; hoje, visto como produto, sofre uma hipere Exposição. Não parece ter mais segredos, banalizou-se. O padrão consumista que foi estabelecido é buscado em academias, em *shoppings*, em 'lojas de marca', nas praias; e aqueles que não reproduzem determinados modelos clichês são estigmatizados e considerados desviantes.

Na contemporaneidade, objetos e formas de consumo são criados e rapidamente

¹² **Ontologia** (Estudo do ser): Parte da filosofia que tem por objeto o estudo das propriedades mais gerais do ser. / Reflexão a respeito do sentido abrangente do ser, como aquilo que torna possível as múltiplas existências (Dic. HOUAISS, 2007).

¹³ ALMEIDA, *op. cit.*

substituídos, mobilizando o desejo sempre cambiante de um consumidor que é satisfeito de modo fugaz, pois, no consumo imediato de um produto, logo almeja um outro produto (BAUMAN, 2001). Dessa maneira, o corpo como objeto de consumo, passa a ser descartável.

Consideramos, no entanto, que existem outros olhares e outros modos de viver o corpo. Diversos estudos, entre eles os de Latour (2008, 2009) e Almeida (2004, 2011), assinalam realidades do corpo como potência. São diferentes maneiras de existência que emergem paralelamente à ideia de consumo. Um corpo que se expressa, resiste, se revela, apresentando-se com qualidades e subjetividades diversas.

Nos dias atuais, vivendo imersos numa sociedade capitalista, oscilamos entre a massificação e a singularidade. É no espaço e tempo de construção de singularidades, de potências do corpo que buscamos desenvolver esta Tese.

Ter um corpo é ser afetado, posto em movimento e efetuado por conexões com outros seres humanos e com não humanos. Latour (2009) chama a atenção sobre as palavras ‘afeto’ e ‘efeito’ indicando que ambas provêm de ‘facere’: ser afetado é ser efetuado; faz agir. Quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível. Corpo, numa definição dinâmica, é a aprendizagem de ser afetado. Latour apresenta um corpo que necessita da experiência do sentir, um sentir repleto de sutilezas. É nesse sentir das sutilezas que as diferenças e as multiplicidades se tornam possíveis. Deste modo os corpos diversos se adquirem.

O autor afirma que o corpo deixa uma trajetória dinâmica por meio da qual se aprende a ser sensível e registrar àquilo de que é feito o mundo. Concentrando-nos no corpo, somos conduzidos àquilo do que este se tornou consciente.

O exercício de ser afetado permite que a partir de experiências vividas durante um transcurso de tempo alguém seja “capaz de discriminar um número crescente de diferenças sutis e de as distinguir entre si”.¹⁴ Pela prática, as pessoas adquirem percepções para habitar num mundo amplamente diferenciado:

As partes do corpo, portanto são adquiridas progressivamente ao mesmo tempo que as “contrapartidas do mundo” vão sendo registradas de nova forma. Adquirir um corpo é um empreendimento progressivo que produz simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível (LATOURE, 2009, p.40).

Graças aos diversos objetos do mundo, é possível sensibilizar as pessoas indiferentes para distinções cada vez mais sutis. Isso implica mudar da desatenção para atenção, da semiconsciência para apreciação consciente, mas sobretudo implica aprender a ser afetados, ou seja, efetuados. Os materiais, antes de vivenciados, não fazem agir, não

¹⁴ LATOUR, 2009, p. 40.

tornam os indivíduos atentos, não os excitam de formas precisas. Tudo isso muda a partir da experiência.¹⁵

A prática possibilita que as pessoas criem propostas distintas a cada vez que se sensibilizem frente às diferenças. Essas pessoas podem ser definidas como “corpos que aprendem a ser afetados por diferenças que antes não podiam registrar”.¹⁶ Um termo que Latour considera apropriado para falar das camadas de diferenças é o de ‘articulação’. Ele afirma: O corpo é efeito de redes de articulação.

Um sujeito inarticulado é alguém que sente, faz e diz sempre o mesmo, independentemente do que os outros disserem. [...] Um sujeito articulado pelo contrário é alguém que aprende a ser afetado pelos outros [...] um sujeito só se torna interessante, profundo ou válido quando ressoa com os outros, quando é efetuado, influenciado, posto em movimento por novas entidades cujas diferenças são registradas de formas novas e inesperadas” (LATOURE, 2008, p. 43).

Articulação significa ser afetado por diferenças. A diferença é o que produz sentido. O contexto local, material, artificial será construído como aquilo que possibilita que as diferenças do mundo sejam acumuladas. Aprender a ser afetado implica que quanto mais se aprende, mais diferenças existem. Latour afirma que: “O que dizemos, sentimos e fazemos é desencadeado por diferenças registradas no mundo”.¹⁷ Depois do processo vivido, as palavras carregam a sensação da vivência, finalmente transportam mundos.

Para o autor as articulações nunca terminam e elas podem multiplicar-se sem deixarem de registrar diferenças. Quanto mais contrastes se acrescentam, a mais diferenças somos sensíveis. Quanto mais controvérsias se articulam, mais vasto se torna o mundo.

As controvérsias vinculam-se à vida: “Por mim, prefiro estar vivo, e por isso quero mais palavras, mais controvérsias, mais contextos artificiais, mais instrumentos, para me tornar sensível a cada vez mais diferenças. O meu reino por um corpo mais incorporado!”.¹⁸

Para os discursos sobre o corpo, o autor defende o uso de ‘proposições’, em vez de utilizar afirmações. O termo proposições descreve aquilo que é articulado ou inarticulado. Latour sustenta que esse termo conjuga três elementos: denota uma posição (é obstinada), é apenas uma pro-posição (não tem uma autoridade definida) e pode formar uma composição (negociando-se a si própria sem perder solidez). O autor recorre ao termo multiverso para designar o universo liberto de sua prematura unificação. O multiverso registra todas as articulações.

A ação de conhecimento é concebida como articulação. Latour assinala “O conhecimento interessante é sempre um esforço arriscado”.¹⁹ Repetitivo, redundante,

¹⁵ LATOUR, 2008.

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹ LATOUR, 2008, p. 48.

deselegante, são adjetivos que designam uma má articulação. Para a articulação ser interessante tem que se por em risco, é preciso “estar em posição de esperar pela ocorrência possível, mas nunca garantida de uma boa articulação”.²⁰

Latour afirma que científico significa dar voz àquilo que ainda não a tem. Assinala que o caminho para a ciência implica “um ou uma cientista apaixonadamente interessado/a, que proporciona ao seu objeto de estudo as ocasiões necessárias para mostrar interesse, e para responder às questões que lhe coloca recorrendo às suas próprias categorias”.²¹ Sustenta que a ciência pede maior articulação, descrições mais arriscadas, mais compatibilidade; insiste em fazer falar o maior número possível de entidades.

Com Latour nos aproximamos ao corpo como ser afetado e efetuado tornando-se sensível às diferenças. As articulações dizem de construção, assunto relevante para dialogar com o campo, já que as singularidades surgem nas diferenças e a coletividade como efetuação das articulações entre as mesmas.

O olhar para o corpo se intensifica e nos estudos de Almeida ampliamos alianças que nos permitem assistir ao corpo pleno. O autor aborda a relação entre o fazer cotidiano e a corporeidade, uma ligação indissociável entre um e outra. O corpo seria assim uma construção artesanal, esculpida nas ações do cotidiano.

Pensar o corpo como construção de singularidades, de potências, é pensá-lo como corporeidade. O conceito de Corporeidade permite compreender o corpo não mais só como um conjunto de sistemas e estruturas fisiológicas, anatômicas e biomecânicas. O corpo e seu movimento são vistos agora como algo complexo como uma rede de conexões múltiplas. Corporeidade seria pensar esse corpo no tempo, formado pelas experiências vividas, pelas inscrições históricas e culturais. Dessa maneira, assistimos ao corpo como “algo que se processa e que nunca finda sua estruturação. Nele tudo se produz: subjetividade, cultura, sociedade, poderes, opressões e desejos etc.” (ALMEIDA, 2004, p. 10).

A Corporeidade se entende como a gênese do sujeito. Nessa gênese, diversas forças constitutivas estão presentes (afetos, fazeres cotidianos, história, cultura). É a síntese de nossa trajetória existencial; entende o corpo como uma assinatura pessoal. É uma tentativa de anular a dualidade corpo / sujeito, afirmando a unidade indissociada corpo-sujeito. Um autor de referência é Merleau-Ponty (1999), ele define o conceito do eu “sou meu corpo”.²² Vivendo sua corporeidade o ser humano sabe de si mesmo, de seu ‘corpo ser’. Apropria-se de sua experiência e se reconhece em processo de transformação, de

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

²² MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 208.

construção constante, de auto-criação.

Para compreender o percurso da corporeidade recorremos a uma perspectiva cronológica: A consideração do corpo como um campo de saber produtor de sentido existencial inicia-se no século XIX. O corpo entra então em cena, pois deixa de ser um corpo rebaixado, decaído. Torna-se um alvo privilegiado. Pesquisadores de diversas áreas — Nietzsche, Delsarte, entre outros — começam a falar sobre corpo. O homem se constitui como objeto próprio de estudo. O sujeito do conhecimento quer entender-se a si mesmo e surgem as ciências sociais. No século XX aparecem novas abordagens o corpo passa a ser estudado como corpo subjetivo e social, ou seja, como corpo significado, histórico, atravessado pela cultura e pelo outro. Trata-se de um corpo que expressa uma interioridade, que é singular e que manifesta rasgos de sua cultura: corpo cultural, que anuncia um tempo e um espaço, um contexto em que está inserido. Nas áreas sociais e psicológicas inicia-se um resgate do corpo apresentando-o como uma complexidade e já não mais como uma máquina, tal como fora apresentado por Descartes no início da Era Moderna. Busca-se entender o corpo como rede, como estruturação que só tem sentido em conexão. Filósofos, sociólogos, antropólogos, artistas começam situá-lo num lugar de relevância.

O corpo começa a ser visualizado como local de existencialização, local que dá sentido à vida. Delsarte (BOURCIER, 1987) —que apresenta o corpo como expressão da alma— e Nietzsche (MACHADO, 1999) — que nos faz pensar uma ontologia para o mesmo — colocam o corpo como o centro da existência, pensamento que posteriormente será radicalizado por Merleau-Ponty (1992) em sua ontologia selvagem, pois o corpo sensível é o primado de tudo que pode ser vivido no existir. Mauss (1974) pondera que o gesto, para além de uma construção biomecânica, é transformado pela cultura. Laban (1978) assinala a fragilidade de entender o movimento só como um conjunto de alavancas acionadas pelos músculos e comandadas pelos nervos. Para ele o gesto é o sumário corporal da existência singular de cada ser. Deleuze, Guattari (2008, 2009) e Foucault (1993, 2005) revelam o corpo ocupando o centro dos jogos de poder e como elemento de criação e resistência.

Diferentes concepções de corporeidade vão surgindo em diversos campos do saber, justapondo-se, ou dando lugar a outras concepções. Entre as mesmas podemos reconhecer: o corpo disciplinado de Foucault (1984, 1993); o corpo fenomênico de Merleau-Ponty (1999); o corpo sem órgãos de Artaud (1983a, 1983b); o corpo rizomático de Deleuze e Guattari (2009) e o corpo auto-poiético de Maturana e Varela (1995) e Maturana (1997).

Todos esses pensadores expõem a natureza mutável e plástica do corpo. Dessa maneira, diversos elementos que caracterizam a humanidade são agentes transformadores e, até mesmo, criadores do corpo, onde percebemos uma natureza simbólica e poética.

Almeida destaca a importância do fazer. Assinala que é: “constituído de novos

saberes, novas percepções de mundo, novos desejos no e para o corpo, ou seja, novas subjetividades” (ALMEIDA, 2004, p.15). Segundo o autor: “todo fazer opera mudanças no corpo, mas temos que possibilitar que estas mudanças sejam significativas e levem os sujeitos a novas realidades que intensifiquem suas vidas”.²³ No fazer, o corpo se faz. O homem pode viver mil corporeidades; o corpo vai se constituindo na medida em que ele, por meio de suas expressões, ações, fazeres e ocupações, produz o mundo. Temos aqui a noção de um **corpo criação**, de um **corpo arte**, porque: “tem a capacidade de criar, de se produzir em formas, as mais diversas possíveis”.²⁴ O corpo e suas produções é que determinam nossa vida humana e cultural.

“Arte é criação constante de novas formas de estar no mundo, de recriar sua existência, sua vida de outras maneiras. Arte é criação constante de si [...] é essa capacidade do corpo produzir novas existências criativas”.²⁵ Os fazeres produzem corpos e, conseqüentemente, transformam o ser humano. Todo novo corpo é um novo sujeito no mundo. Almeida afirma: “A cada nova experiência o corpo se remodela, possibilitando novas percepções de mundo e, conseqüentemente, produz uma força política e transformadora”.²⁶ O fazer altera a nossa subjetividade e mais: “Os trabalhos com os fazeres e suas atividades, por serem produtores de novas subjetividades, também podem constituir novas sociedades, novas solidariedades”.²⁷ Configura-se então uma função de militância existencial.

Corpo e fazer funcionam em redes, em estruturas movediças. O corpo sonha, e sonhar aqui não é revelar símbolos, mas configurar novos corpos, com novos sentimentos, novas subjetividades, novas sensibilidades. O corpo sonhador cria novos entendimentos sobre a vida.

Diferente do corpo devaneio, o corpo sonhador não é a antecipação mental de um fazer ideado, ou a imaginação de algo que poderei fazer; é no fazer que experimentamos sensações tão intensas, prazerosas, inéditas, que “dizemos”: estou sonhando com a carne nesta experiência inédita, configurada num instante, [...] e que me produz “delírios”, “alucinações”, devaneios, sonhos reais, existentes, acordado de olhos bem abertos... Todo corpo tem essa produção onírico-carnal. [...] O corpo sonha com tudo que ele pode produzir, criar, dominar, experimentar (ALMEIDA 2004, p. 15-16).

É preciso fazer com que o corpo sonhe, com que os corpos sejam tocados em suas diversas dobras para que assim se produzam mundos. Almeida pergunta: “O corpo sonha?” E responde: “Sonha com os efeitos de suas produções”.²⁸

Sonhar com o corpo é colocar a resistência em ação: “no ato de outrar-se, de tornar-se novo, de sonhar com sensibilidade e movimentos não-pasteurizados, inauguramos novas

²³ ALMEIDA, 2004, p. 05.

²⁴ *Ibid.*, p. 159.

²⁵ *Ibid.*, p. 05-06.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ ALMEIDA, 2004, p. 93.

corporeidades, produtoras de diferença e que resistem às capturas de alisamento do *socius*".²⁹ É possível "sair desse corpo constituído e criar novos corpos, resistir de algum modo à subjugação de nossos desejos gerando desejos singulares, díspares".³⁰ Dessa maneira o corpo exercita um papel político; forma de militância criativa. A corporeidade na Arte tenta resistir às capturas que desintensifiquem a vida. Temos então o **corpo resistência**. Assim importa ativar o desejo de possuir novas possibilidades corporais, ativar novos desejos e não apenas o movimento.

As ações que movem o **corpo arte** e o **corpo sonhador** e que, portanto, conduzem à constituição de novos sujeitos, podem constituir resistências à produção de desejo capitalista criando novas sensibilidades que garantem a intensidade da vida. Os fazeres formam a maneira própria de sentir e agir no mundo; inauguram mundos. O corpo é desafiado, é provocado em cada fazer, a novas formas de atuar. É efeito e sujeito dessa ação.

Todo fazer, organiza um corpo, mas não produz uma estrutura estável, universal, conferível com padrões estabelecidos. Apenas produz estruturações:

As estruturações são organizações transitórias, voláteis do corpo, para que ele esteja na forma de um sistema auto-regulável, a fim de possibilitar a vida e as ocupações. Quando falamos de estruturações estamos falando de uma estrutura na ação, de uma estrutura-ação, um corpo que se produz na medida em que produz o mundo. [...] Toda ação ou função do corpo sempre acontece através de muitas relações. [...] As estruturações constantes permitem sempre novas formas de estar no mundo, novas condições de existência e de adaptabilidade (ALMEIDA, 2004, p. 37-38).

No processo de incorporação de fazeres significativos destaca-se a repetição. "A repetição, deve ser entendida como a necessidade de se incorporar artesanalmente outras forças".³¹ Repetir permite conseguir que o fazer esteja "habitando meu corpo, até estar definitivamente comigo".³² Quando o movimento é incorporado surge um novo sentimento e uma nova disponibilidade. As forças incluídas ficam disponíveis para outras esferas da existência permitindo efeitos híbridos e singulares, como também migrar de um fazer a outro.

Almeida assinala que:

A repetição pode ser positiva quando realizada como capacidade de ser avassalada por forças e, ao mesmo tempo, dominá-las. Esta ideia de repetição difere da característica negativa que o mundo industrializado potencializou. [...] a repetição pode ter seu valor na constituição de novos campos existenciais nos sujeitos, uma vez que ela produz a entrada de novas forças em nossos corpos. Essa é a faceta artesanal, desse fazer-corpo que se estabelece nos encontros sujeitos-materialidades. [...] Temos então um corpo-artesanal (ALMEIDA, 2004, p. 87).

²⁹ ALMEIDA, 2004, 16.

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ *Ibid.*, p. 89.

³² *Ibid.*, p. 87.

Repetir uma ação não é ‘fazer sempre o mesmo’, porque a cada novo momento há sutilezas de sentires e fazeres a encontrar, sentires e fazeres que construam uma expressão única, diferenciada. Portanto a repetição tem que ser realizada com a atenção voltada ao fazer e a sentir o que faz enquanto faz.

Por meio da repetição, do contato insistente com novas forças, se arquiteta a precisão do corpo e a criação do corpo-artesanal. Este deve entender-se como a produção de novos corpos sensíveis capazes de se transformar. **Corpo artesanal** significa “o corpo que se faz fazendo”.³³

É possível reconhecer novas dimensões no fazer e visualizar como esse processo constitui corpo e subjetividade. O fazer instaura novos sujeitos, altera a maneira de o psiquismo funcionar, altera a nossa subjetividade. Devem-se pensar as ações como produtoras de intensidades na vida do sujeito. Deste modo um corpo-criação, um corpo-arte de fazeres, desestabiliza e produz novos corpos, é a força da existência para os corpos em movimento.³⁴

Nosso foco é a criação coletiva em processo que se dá no corpo-ser, plena corporeidade, corpo afetado e efetuado, corpo sonhador, corpo arte, corpo artesanal e corpo resistência, Os autores Latour e Almeida são guias que orientam nossa atenção no campo. Convidam-nos a estar à espreita para as dobras, os sinais, o inesperado, o evento, o acontecimento e, assim, construir o porvir.

1.1.1 A Corporeidade na Dança

A Dança se configura como Arte no século XX, sendo auxiliada em parte pelo fato de que o corpo assume papel principal. E ao se legitimar como arte ela ratifica o papel ontológico do corpo. Da mesma forma, seguindo as palavras de Nietzsche, a Arte ganha também um sentido existencial, doa sentido à vida. Logo a dança está na intercepção entre a ontologia do corpo e a ontologia da arte (MACHADO, 1999).

As pesquisas teóricas e/ou de movimento realizadas pelos pioneiros da dança do século XX — François Delsarte, Emile Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan, Rudolf Von Laban, entre outros — (BOURCIER, 1987)³⁵ foram de grande importância para afirmar o corpo ontológico, o princípio da corporeidade. Para eles, a dança doa sentidos intensos à

³³ ALMEIDA, 2004, p. 91.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ No livro **História da dança em Ocidente** escrito por Bourcier (1987) foram recolhidas informações sobre os autores para acompanhar o lugar e o momento histórico em que eles viveram: François Delsarte (França 1811-1871), Émile Jaques-Dalcroze (Austria 1865- Suíza 1950), Isadora Duncan (Estados Unidos, 1877- França, 1927), Rudolf Von Laban (antiga Áustria-Hungria, 1879 - Inglaterra, 1958).

vida.

As concepções de Dança como linguagem artística contemporânea e da Corporeidade estão altamente entrelaçadas. Ambas pensam o corpo que é diverso, plural, singular. No processo vinculado às mesmas tem que se lidar com a diversidade de olhares, gestuais e corporais que se apresentam.

A Corporeidade na Dança quer desconstruir os clichês das práticas corriqueiras. Seu objetivo é desenvolver um corpo criativo e crítico. Da prática devem emergir: “corpos lúdicos, cheios de explorações inéditas, as concepções de certo ou errado esmaecem e o sujeito brincante, explorador de seu corpo, toma lugar”. (ALMEIDA, 2011, p. 11)

A arte da Dança parece claramente entender que o corpo tem uma potência incomparável para a abertura em direção ao novo, para a criação e que o campo do sensível produz intensidades potencializadoras da vida. Deste modo, a Dança converge com os princípios da corporeidade.

A dança hoje solicita uma corporeidade que revele um corpo pensante, engajado, comprometido e flexível, capaz de acionar sua construção transitória, como dizem Maturana e Varela (1997): uma ‘autopoiese’ do corpo, de criação de si mesmo. Um corpo que permita revelar uma posição política frente à realidade, que desde sua corporeidade possa falar da singularidade, da diversidade e da transformação; que resista à massificação, à padronização e à estandardização. Um corpo que não aceita responder às leis do mercado e se revela em múltiplas outras possibilidades. A dança é uma dessas possibilidades.

Entende-se que a Corporeidade, quando pensada na Dança, deseja uma conexão íntima e direta entre as mudanças subjetivas e as qualidades e expressividades no movimento. O corpo é transformado como caminho fundamental para a construção de sujeitos, que intensificam assim suas experiências sensíveis, potencializando novos modos de vida.

A Dança quer potencializar o corpo como lugar de existencialização. Vale ressaltar que apesar desta visão ontológica, na atualidade também é bastante comum assistir ao corpo capturado pelos meios de comunicação de massa, num uso capitalista do mesmo, em que o corpo corre o risco de transformar-se em mercadoria. Nesse sentido, afirma-se ainda mais a importância da Corporeidade e do papel social que a Dança, enquanto Arte pode exercer como crítica e resistência a essas capturas.

Precisamos olhar a dança a ser estudada a partir do conceito de corporeidade. Não é toda dança. É uma dança que se constitui de singularidades e onde se acredita na força do coletivo. O tecido se faz entre corporeidade e dança, juntas inventam sua textura.

1.2 A DANÇA

Há uma multidão que me habita, nesse emaranhado de influências algumas se destacam. Elas ajudaram a pensar a pesquisa. Também foram fonte inspiradora do fazer. Seus conhecimentos reverberam na prática que acompanhamos, pode ser assistido nos atores. Há redes de autores, são forças que se constituíram; neles existem ideias que são caras. As redes que aparecem são formadas por Dança, Arte-Educação e Dança-Educação.

Existe um leque muito amplo de abordagens da Dança, definidos em diferentes momentos históricos, culturais e geográficos. Diversos sentidos e funções são atribuídos à Dança, múltiplos são os imaginários sociais sobre a mesma, o que influencia o alcance e também as restrições de sua prática. Frente ao vasto universo da Dança — com processos e manifestações tão diferentes — é preciso sinalizar que neste estudo se aborda a Dança como linguagem artística, dentro de um enfoque contemporâneo.

Para poder acompanhar com mais pertinência o lugar de onde se fala da Dança, é importante fazer referência aos pensadores que constituem os alicerces desta abordagem, desenvolvendo propostas que se contrapõem à captura do corpo. Eles apresentaram e defenderam a Dança como prática ontológica e gestaram os processos metodológicos por meio dos quais ela foi colocada em movimento.

No século XIX e início do século XX podem considerar-se como marcos de referência alguns autores que em forma conceitual e/ou prática apresentaram uma nova genealogia para a Arte e, em especificidade, para a Dança. Uma das principais concepções desses teóricos é que “todo corpo, com suas anatomias e gestualidades diversas, poderia dançar, poderia ser expressivo fora das convenções e técnicas já formalizadas para a dança” (ALMEIDA, 2011, p. 09). Para eles a dança se constitui com um sentido ontológico, isto é, a dança doa sentido à existência.

A concepção de dança a ser estudada ressoa saberes e fazeres, foi preciso buscar essas fontes. Com Delsarte, Dalcroze, Duncan e Laban vivem-se redes que ajudam a ver as forças do processo.

François Delsarte, importante teórico do movimento, desenvolveu uma pesquisa sobre a expressão humana. Dedicou-se à observação do corpo humano a fim de compreender a relação da linguagem gestual com as emoções e sentimentos. Em seu estudo “Principio da correspondência” defende a ideia de que para todo movimento existe uma intenção correspondente. Na pesquisa sobre a expressividade corporal, concentra sua reflexão nos mecanismos mediante os quais o corpo traduz os estados interiores. Estabeleceu um catálogo de gestos que correspondem a estados emocionais. Ele foi o primeiro a sustentar que o corpo é a expressão da alma (BOURCIER, 1987).

Émile Jaques-Dalcroze, músico e educador, estudou a relação da percepção musical com a motricidade, pesquisou as leis da expressão e do ritmo, apresentando uma nova abordagem da música e do movimento: a Rítmica. Em sua investigação este autor constata que uma educação corporal pode ajudar a uma iniciação musical e cria então uma educação psicomotora, desenvolvendo um método denominado de Eurritmia. Segundo Dalcroze o sentido musical (sensibilidade e inteligência) se desenvolve através do movimento.³⁶ Sustenta que a música suscita no cérebro imagens que por sua vez impulsionam o movimento. Algo também a destacar é que o autor vincula o valor do gesto e a dança a serem manifestações de sentimentos e emoções. Escreve:

O gesto em si mesmo nada é, todo o seu valor está no sentimento que o anima, e a dança mais rica em combinações técnicas de atitudes corporais nunca deixará de ser apenas um divertimento sem valor nem alcance, se seu objetivo não for pintar em movimento as emoções humanas (BOURCIER, 1987, p. 292).

Isadora Duncan, bailarina que revolucionou a dança, quebra padrões preestabelecidos desta arte defendendo a criatividade e a liberdade de expressão. A dança para ela é a expressão de sua vida pessoal. O corpo é, para Isadora, o intérprete da alma e a dança é o resultado de um movimento interno³⁷. Ela queria a dança como uma revolução coletiva da sociedade; queria um coletivo dançando. Acreditava que se houvesse uma nova educação do corpo haveria uma nova sociedade. Isadora entende a arte do corpo como uma arte de militância, de militância coletiva, para e com o coletivo. Defendia a dança como fenômeno de transformação social (DUNCAN, 1985).

Rudolf Von Laban (1987) bailarino, coreógrafo e estudioso do gesto, elabora uma teoria sobre a existência humana. Busca reconectar o homem com o sentido do gesto. Sustenta que a partir do gesto se cria a subjetividade, a produção de sentidos para a vida. É nesse modo de experimentar o cotidiano que vão surgindo esses sentidos. O autor acredita que a partir dos gestos, das ações, o homem vai criando uma região de forças puras — forças de produção de subjetividade — e que a partir dessas forças diversas o homem se produz. Os gestos se constituem pela combinação dessas forças. Este autor estuda a gênese do diverso e considera a diversidade um efeito do sentido do gesto. Existem múltiplas combinações possíveis dessas forças geradas pelos sentidos variados dos gestos. Laban inverte a questão delstariana, de que o corpo é a expressão da alma; e diz que “a alma é o efeito do corpo”.

Laban vai buscar no movimento não aquilo que é universal, invariável, mas o que há de mutável, de particularidade em cada movimento, o que há de expressivo e funcional, o que há de multiplicidade no homem, o singular, a exceção, o relacional (ALMEIDA, 2004).

³⁶ BOURCIER, 1987.

³⁷ *Ibid.*

Para Laban, dançar é híbrido de esforços. As dinâmicas de movimento estarão definidas pelas variações dos mesmos. Assim as combinações são quase infinitas. Também Laban sustenta que dançar é um híbrido de condensação histórica. A história é atualizada no dançar. Ao dançar toda a história pessoal aparece e se manifesta pelas combinações dos esforços.

Explorar ao máximo a expressividade dos esforços não se resume às capacidades corporais; é produzir no sujeito mudanças nos aspectos psicológicos, sensíveis, afetivos, sociais; produzir novos campos existenciais.³⁸

Laban será um aporte relevante para discutir o trabalho de campo na pesquisa que estamos realizando, fruto do percurso histórico apresentado. Outro autor de importância, mesmo que não oriundo da dança, será Herbert Read. Trata-se do historiador e crítico de arte, que em meados do século XX escreveu a Tese: *Educação através da Arte*, influenciando notoriamente as posteriores pesquisas em dança vinculadas à educação.

Read³⁹ (1977) sustenta que a arte pode ser o caminho para formar o ser humano em todas suas premissas, e que essa educação contribui para a paz, a cooperação e a solidariedade. A arte, em sua qualidade ontológica, é capaz de propiciar a educação adequada para uma formação mais humana. Ele considera a arte como um direito de todos; afirma que cada indivíduo é um ser singular e essa singularidade precisa ter espaço na educação. Read defende a educação centrada no educando e propõe a descoberta das potencialidades expressivas, criativas e comunicacionais próprias de cada um. Considera importante que o aluno viva experiências significativas. Nessa perspectiva o educando é de fato considerado como ser criativo ao que se lhe permite criar. Há a valorização da iniciativa do aprendiz. O autor defende que, na arte, não se deve buscar apenas um processo de individuação, mas também de integração da singularidade com o mundo comum; que é preciso desenvolver um sentido social, a consciência de que se aprende junto ao outro, de que o ser humano se completa no intercâmbio com os demais. Assim, a formação da individuação se realiza simultaneamente com uma formação no coletivo. A *Educação através da Arte* defendida por Read em relação ao educando “valoriza os aspectos intelectuais, morais e estéticos, procura despertar sua consciência individual, harmonizada ao grupo social ao qual pertence” (FUSARI e FERRAZ, 2006, p. 19).

O autor considera a indivisibilidade do sujeito e o social. Aponta que o ser humano não nasce pronto, ele vai se constituindo durante toda a vida, e isso acontece no meio sociocultural, a partir da sua relação com as outras pessoas e com o ambiente. Assim, a família, o entorno, os grupos de pertencimento e as diferentes vivências no cotidiano influenciam os processos de subjetivação.

³⁸ ALMEIDA, 2004.

³⁹ Herbert Read (Inglaterra, 1893-1968).

No final dos anos setenta, tendo como base o ideário da *Educação através da Arte*, surge um movimento que se afirma com a nomenclatura de Arte-Educação. Mesmo contando com esse alicerce, uma nova abordagem da arte se constitui. Defende-se que a arte deve ser reconhecida na educação como área de conhecimento. Ana Mae Barbosa é uma das maiores pesquisadoras brasileiras sobre o tema, autora que nos ajudará nesse entendimento.

Há de se destacar suas reflexões sobre o significado da arte, que supera o conceito instrumental. A autora aponta: "A Arte não tem importância para o homem somente como instrumento para desenvolver sua criatividade, sua percepção etc., mas tem importância em si mesma, como assunto, como objeto de estudos" (BARBOSA, 1975, p. 113).

Ana Mae, nome pelo qual é conhecida, criou a Proposta Triangular para o ensino da arte. Nela, afirma que o ensino da arte é mais abrangente que o 'fazer' arte; o 'fazer' não é suficiente para adquirir o conhecimento da arte em todas as suas premissas. O ensino da arte precisa estar sustentado por três pilares. O primeiro deles é o fazer artístico: produzir, realizar, desenvolver um percurso de criação. O segundo consiste em realizar 'leituras' de obras de arte; isto implica a percepção, apreciação, análise, interpretação, avaliação da obra e dos processos das criações. O terceiro pilar é constituído pela 'contextualização' da arte: pesquisar sobre produções artístico-estéticas; conhecer sobre as diferentes obras e seus autores, localizados no tempo e geograficamente. Este último envolve as obras dos artistas conhecidos, mas também as obras nas diferentes culturas, em diferentes tempos, próximas e distantes. A contextualização é histórica, cultural, social e ecológica. A autora sustenta que a leitura e o contextualizar enriquecem o próprio fazer. Aponta que os três eixos estão interligados. Esta abordagem promove mudanças significativas no âmbito da dança vinculada à educação.

As pesquisas de Herbert Read e Ana Mae Barbosa apresentam fundamentos teóricos com os quais se reconhecem alianças no grupo pesquisado.

As redes de autores vinculadas ao trabalho de campo são múltiplas e variadas, mas entre as mesmas duas profissionais se destacam pela relevância de seus ensinamentos em Dança e Dança-Educação: Patrícia Sotkoe e Angel Vianna. A suas concepções e práticas alinhadas à pesquisa influenciaram realizações em dança ampliando-se também às áreas de teatro e saúde corporal. Vale ressaltar sobretudo, elas são mestres que incidiram em múltiplos sentidos sobre a formação oferecida aos jovens. Tive a honra de estar muito próxima de ambas por longo período. Patrícia Sotkoe foi com quem realizei a formação em Dança-Educação e atuei em grupo de pesquisa. Com Angel Vianna quem trabalhei por mais de 20 anos no âmbito educativo em dança. Os laços ainda são mais intensos visto que arte-educadores da equipe orientadora da Companhia tiveram formação na Escola e Faculdade fundadas e conduzidas por Angel (como ela é conhecida) e integram o grupo de

profissionais atuantes na Instituição. Ambas profissionais também são destacadas por ser geradoras de intensas bifurcações de redes. Tantas que sua amplidão provocou o encontro de profissionais que, em sua multiplicidade, contribuem à realização do trabalho dado ao grupo estudado.

Patricia Stokoe⁴⁰ (1987, 1978) na Argentina, e Angel Vianna⁴¹ (Teixeira, 1998; Ramos, (2007) no Brasil se destacam na pesquisa sobre dança relacionada à formação humana. Elas lutam por um maior reconhecimento da dança como linguagem artística e por seu lugar democrático. Defendem a dança como direito de todos. Coadunam com princípios apresentados por Herbert Read, tais como o valor da expressão singular, a criatividade e a comunicação em seus múltiplos níveis.

Patricia Stokoe (1987) criou a concepção de dança que nomeou *Expresión Corporal* e como método de base a *Sensopercepción* (KALMAR, 2005). Para Patricia Stokoe *et al.* (1987) a dança é:

Uma das linguagens artísticas, patrimônio da espécie humana que considera a pessoa como unidade indivisível em suas áreas psicológica, sensitiva, motora, afetiva, criativa e social. Um ser que se impressiona com estímulos de seu meio, os reelabora em seu interior e os expressa em sua dança (STOKOE, *et al*, 1987, p. 1)⁴².

A autora defende o estímulo ao desenvolvimento da dança de cada um, e assinala:

Queremos formar pessoas atentas e contatadas com sua realidade, num intercâmbio consciente, questionador e transformador. [...] Pessoas que perguntem, busquem e questionem. [...] Queremos pessoas que compreendam que nos completamos no intercâmbio com os demais, na cooperação, no compartilhar, respeitar-se e respeitar (STOKOE, *et al* 1987, p. 4).

Segundo Stokoe e Sirkin (1994) na aprendizagem da dança orienta-se ao praticante a se disponibilizar para ampliar sua capacidade de registros e ações evitando expectativas, sugestões, racionalizações que perturbem a autenticidade da experiência assim como estereotípias que limitem as possibilidades de criação. O que importa é 'despertar' a atenção para o corpo, para as qualidades e possibilidades de movimento. A dança ativa uma ampla gama de processos dentre os quais podemos destacar a ampliação da percepção, o aguçar da sensibilidade, a construção de conhecimento pelas vias sensório-motoras, a expressão da subjetividade, o desenvolver das capacidades criativa e comunicativa, a reflexão. Um contato maior se estabelece consigo mesmo, com os outros, com o entorno.

Angel Vianna desenvolveu uma abordagem para a dança a qual denominou: *Conscientização do movimento* (TEIXEIRA, 1998). Acredita que o ensino da dança é sustentado por um pensar, por uma dimensão ética, em relação ao corpo de cada um, em

⁴⁰ Patricia Stokoe (Argentina, 1921-1996).

⁴¹ Angel Vianna (Brasil 1928).

⁴² Todas as citações incluídas neste estudo, referentes a livros de Patricia Stokoe, foram traduzidos pela autora da Tese (seus originais estão em Espanhol).

relação ao corpo do outro, ao respeito que se tem ao processo e defende: “Nossa história se escreve em nosso corpo” (VIANNA, *apud* TEIXEIRA, 1998, p. 12). Angel afirma que a memória está no corpo; colocando o mesmo em um lugar de destaque, onde conhecimentos múltiplos se fundam.

O método criado pela autora, a Conscientização do Movimento, busca proporcionar ao indivíduo maior contato consigo mesmo, com o outro e com o meio, maior conhecimento do movimento através da percepção corporal, de movimentos dirigidos e da improvisação. Um processo de autoconhecimento e criatividade, com focalização no ser humano. Angel acredita que ao traçar o caminho de volta para si mesmo, pela consciência do movimento, o praticante é levado a novas descobertas para a vida, nos âmbitos integrados físico, psicológico e sociocultural (ESCOLA ANGEL VIANNA, 2011).⁴³

Ambos os enfoques, de Stokoe e Vianna, enfatizam a importância da percepção e a atenção sensível e consciente sobre o movimento para potencializar a expressão própria, criatividade e a comunicação.

É possível encontrar elos entre Stokoe, Vianna e o já então visionário Laban: seus métodos de trabalho se caracterizam pela pesquisa do movimento. Opõem-se à movimentos mecânicos com padrões estereotipados, a corpos adestrados, que respondem a códigos impostos. Coadunam que todo movimento pode ser dança, se contém força expressiva e manifesta singularidade. Propõem uma pesquisa aberta que ofereça liberdade e considere as histórias e memórias pessoais e corporais de cada um. Sustentam o direito ao diferente. Enfatizam a aceitação dos diversos corpos, defendendo que diferentes corpos criam diferentes danças e que todo ser humano tem possibilidades de dançar, sejam quais sejam as capacidades e as limitações. Com isso a Dança se abre para uma ‘democracia do corpo’, a aceitação sem preconceito de gênero, de etnia, de idade, de limitações corporais. A valorização da diversidade abre espaço para experiências de inclusão, base da vivência coletiva em dança. Os movimentos em dança estão vinculados a uma visão ontológica, buscam defender, como característica básica da dança, sua abertura inclusiva: qualquer corpo pode dançar, qualquer movimento pode ser dança, até o próprio passo de dança, até o não-movimento. Assume-se uma maneira libertadora para a dança. Valoriza-se o gesto qualquer, que é singular e que inclui o gesto cotidiano; também o instante qualquer, e assim o fluxo. Consiste em uma dança que indaga.

Pensando a dança a partir dos autores citados podemos dizer que a compreensão do corpo se contrapõe ao corpo capturado e o seu objetivo básico de mobilizar o processo sensível e criativo dos praticantes é o alicerce fundamental dessa oposição.

A dança se desenvolve desde o corpo e com o corpo, estimulando o aprimoramento

⁴³ Site WWW. escolaangelvianna. com. br. Acesso dezembro, 2011.

das qualidades humanas, as que se conquistam por meio da presença física de si e do outro. Busca-se a presença integral do ser humano, o que significa não só que o corpo esteja presente, mas ainda, que a pessoa esteja presente em seus vários níveis: sensível, psíquico e social, vivendo sua corporeidade. Que se permita senti-lo, percebê-lo, assim como registrar a presença dos outros e o entorno.

Durante o século XX, o espaço da Dança como fonte de conhecimento e formação do ser humano foi se expandindo. Mas ainda circulam sentidos que precisam ser removidos para que esta abordagem possa ganhar novos lugares, qualificando-a no cotidiano com outros valores. A sua prática permitirá desenvolver potencialidades que transcendem o fazer em si mesmo, muitas vezes insuspeitas no imaginário social.

Neste percurso no tempo, e em forma de encadeamento, pontuamos no início, pensadores que revelam o valor da expressão, da relação sensitivo-motora; a seguir emergem defensores do corpo como criação, e posteriormente aqueles que fazem referência aos corpos em relação, ativando ações básicas para a Criação Coletiva. Os processos favorecidos por esses autores não surgem isoladamente e sim enlaçados uns a outros, como sistemas de redes. Constituem-se atravessando tempos e espaços, promovendo processos cada vez mais complexos que se apoiam nos anteriores, registrando-os, conectando-os, ressignificando-os. Desta maneira vão elaborando-se novos conhecimentos, novas vivências, novas possibilidades de ação e de transformação.

1.2.1 A Dança como criação coletiva

As práticas em Dança podem ser geradoras de processos criativos constitutivos em que um processo mais abrangente é possível acontecer. Isso se dá quando a construção de uma obra artística se realiza a partir dos laços que se estabelecem entre as singularidades dos participantes. A criação se constitui através de uma construção em conjunto, uma participação ativa de todos, propondo, acolhendo, partilhando, gerando um processo grupal, gestado como um projeto comum. A criação coletiva em Dança surge criando redes que articulam o que vimos até agora — Corporeidade e Dança — e gerando outras redes que oferecem novas possibilidades.

Cada relação chama a uma adequação. Há variáveis a serem encontradas no corpo, exercícios de ampliação da atenção e percepção para aprender a se relacionar, com a matéria e com o outro. Isso também traz uma nova maneira de se comunicar consigo próprio. Uma outra intensidade emerge e novos desafios são inaugurados quando essa relação vai ao encontro do belo, mobilizando uma relação estética.

Na atualidade, características de algumas abordagens da dança pontuam fatores

que conduzem às subjetividades heterogenéticas (GUATTARI, 1993). Essas abordagens, por sinal, são base para um trabalho que se pretende coletivo, considerando:

- 1) A forma de abordar o processo da criação, em que se promovem múltiplas autorias; o intérprete é também criador e a história pessoal de cada um ocupa um lugar de relevância; a composição se constitui a partir do aporte de todos;
- 2) O afastamento do 'ideal' do corpo padrão, para dar lugar à valorização da multiplicidade de corpos, com diferentes formas e memórias, reconhecendo o valor das diferenças (LAUNAY, 2003).

No trabalho coletivo sustentado por estas bases, não se procura a uniformidade de corpos; estes não se tornam massa. Aqui, a dança, como defendem Stokoe *et al*, (1987a), tem como característica básica o trabalho a partir da singularidade dos praticantes e da particularidade de seus corpos. Mas abordar o 'coletivo' na dança requer acrescentar outro investimento, já que, a partir das singularidades de cada um, se procurará a criação junto a outros, o que significa apresentar propostas metodológicas específicas para essa construção. A criação coletiva em dança implica uma 'autoria coletiva'.

Em relação à evolução pessoal e à participação social, Stokoe e Sirkin (1994) afirmam que “o desenvolvimento da individualidade criadora não se contrapõe à necessidade de atender aos interesses coletivos e ao bem comum”.⁴⁴ Um sujeito autônomo – através do aguçar de sua sensibilidade e do exercício da reflexão, com liberdade para ver, ouvir, sentir, imaginar, inventar, manifestar-se, produzir – estará mais preparado para contribuir com o coletivo. Na prática da criação coletiva o pessoal e o social se entrelaçam. Acompanham-se os princípios já sustentados pela UNESCO (1991): aprender a ser, a fazer, a conviver e aprender a aprender.

A aprendizagem de técnicas, as pesquisas de movimento, a improvisação e a composição são múltiplas maneiras de viver a dança e buscar suas intensidades. Valoriza-se o ensino de vocabulários corporais organizados e também de sequências e coreografias, já que estas contribuem para enriquecer a linguagem expressiva, incorporando o já desenvolvido na cultura. Deixam de ser vividos como códigos impostos e se situam como aprendizagens significativas.

Podemos buscar, na Dança, o corpo como singularidade — marcado pelas experiências, memórias, afetos —, o corpo como existência, saturado de forças e o 'corpo-multidão' (LAUNAY, 1996). O corpo-multidão diz do elo do indivíduo com o coletivo, indica as transformações que acontecem em si mesmo e que implicam as reverberações dos outros em si; a descoberta do corpo como subjetividade em que habitam os outros. O corpo

⁴⁴ STOKOE E SIRKIN, 1994, p. 15.

que ao sentir, perceber e se movimentar incorpora muitos em si. E também o corpo que ao se expressar transforma, mobiliza o coletivo promovendo nele mudanças.

Os fazeres significativos — como podemos considerar a criação coletiva — promovem novas maneiras de dominar a materialidade e, quanto mais produzimos, modos diferentes de perceber o mundo e de agir são provocados. Almeja-se que “as ocupações significativas, na incomensurável variedade com que se apresentam, tenham função política de respeito e potencialização da diferença” (ALMEIDA, 2004, p. 44-45). Considerando isto, quando se constrói a partir das diferenças, estas são qualificadas e uma política exercitada.

A criação coletiva em dança se assemelha, por sua dinâmica, ao conceito de rede apresentado por Pedro (2003). Caracteriza-se por suas conexões, pela diversidade de seus componentes.

Cada integrante com sua história, ao atuar interfere e modifica o que se faz em conjunto. As singularidades se articulam criando formas novas, construindo a composição. A força da rede se dá pelas alianças que se estabelecem. O coletivo surge pelo encontro das diferenças. A criação coletiva em dança precisa de processo presencial e relacional dos participantes, que permita as boas articulações. Este definirá a qualidade da obra.

Sendo assim a criação coletiva segue na contramão do corpo produto, de relações fugazes. O fato de ser desenvolvida em grupo permite criar ações que só são possíveis na interação com o outro e diante dele. Requer a participação ativa dos integrantes e de ‘colocar o corpo’ em questão; um corpo marcado pela história de cada um.

Criar coletivamente implica afetar e ser afetado pelo outro. Isso requer processo, tempo alargado de estar junto. O fazer com a matéria solicita uma constância e permanência que permitam que múltiplas redes se gerem e as construções possam ser constituídas.

Deleuze (1997) ressalta, como ponto a ser observado, a capacidade das relações corporais como ativadoras de afetos. Ele aponta que “cada vez que um corpo combina com o nosso e aumenta nossa potência (alegria), uma noção comum aos dois corpos pode ser formada, de onde decorrerão uma ordem e um encadeamento ativo das afecções”.⁴⁵

Nas atividades grupais, a construção de uma subjetividade criativa tanto quanto de um coletivo criativo é afetada pelas relações estabelecidas, antes de tudo, a partir do grupo, em que o sujeito passa a fazer parte de algo que o faz sentir-se ‘nós’, ampliando a possibilidade de transformar-se e ao seu mundo. Barus-Michel (2004) contribui para esta concepção, considerando que durante a formação de um grupo o sentimento de pertencimento é ativado: a afetividade circulante propicia que o ‘nós’ apareça para referir-se ao grupo e o social surge como um projeto que propicia uma transformação.

⁴⁵ DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 169.

Podemos pensar que a criação coletiva gera um processo de subjetivação política já que implica a construção do pertencimento à coletividade e a responsabilização pela obra em comum.

Maffesoli (1987) contrapõe-se à crença da lógica individualista da identidade separada e fechada sobre si mesma e defende que as pessoas só existem na relação com o outro. Podemos observar nas dinâmicas da dança diversos direcionamentos segundo os princípios que alicerçam sua metodologia, sendo possível diferenciar aquelas que seguem uma lógica individualista das que investem nos vínculos, no se construir junto / com o outro. Maffesoli — para quem é muito mais importante o que une do que o que separa — defende que na relação com o outro emerge uma estética comum que serve de receptáculo à expressão do 'nós', um forte sentimento coletivo. Poderemos levantar o que emerge como relevante para um coletivo por estarem juntos na experiência da dança.

1.2.2 O Processo Criativo

É necessário se deter no detalhamento deste Processo destacando: os momentos que o constituem, o papel das imagens; dos objetos presentes em cena; da improvisação, acrescentando-se o lúdico; chegando-se à técnica.

Na linguagem da dança, que coloca sua atenção nas singularidades e nos vínculos que se estabelecem no coletivo, um dos assuntos mais relevantes é o Processo Criativo. Para este acontecer é indispensável desenvolver a dança própria de cada um, e este mesmo processo amplia as sutilezas da singularidade. Simultaneamente a esse criar-se a si mesmo, um espaço partilhado de criação junto a outros multiplica as reverberações de si nos outros e dos outros em si, construindo novos modos de estar no mundo.

Para falar do Processo Criativo utilizaremos como referência a teoria desenvolvida por Patricia Stokoe (1978). Baseia-se na 'Técnica de Propostas', constituída por quatro momentos: **Pesquisa**, **Expressão**, **Criação** e **Comunicação**. Aspectos básicos que se apresentam de forma sucessiva, alternada ou simultânea.

A Técnica de Propostas tem como base a Improvisação, que por sua vez tem diferentes gradações segundo o momento para o qual é utilizada. Dependendo em que momento seja aplicada, as propostas serão mais fechadas ou abertas. A pesquisa, por exemplo, é a que recebe orientações com contornos mais focais.

A **Pesquisa** em dança é utilizada para o conhecimento de si mesmo, dos outros, do espaço, do tempo, dos objetos concretos e do entorno e as múltiplas relações entre os mesmos. Busca-se ampliar o saber sensível e motor, conhecer as qualidades do corpo, do movimento e suas ações. O foco de 'propostas' é mais fechado, mas a resposta é sempre

singular e está relacionada às memórias, histórias e experiências de cada um, 'impressas' no corpo. Busca-se a construção de imagens 'sensoperceptivas'. Estas ampliam sua definição na medida em que se direciona a atenção sensível para o corpo. A importância do desenvolvimento sensitivo-motor como base da técnica expressivo-criadora é melhor compreendida quando se reconhece que o aspecto motor é essencial, não só como manifestação expressiva, mas também como fundador de sensações e imagens. Ao mesmo tempo uma depuração sensível amplia a precisão motora e sua qualidade expressiva. Ambos estão interligados e um nutre o outro. A concretude do corpo implica uma vasta rede de percepções, de registros tanto do exterior ao corpo quanto do seu interior, a partir de receptores exteroceptivos, propioceptivos e interoceptivos. A pesquisa se desenvolve a partir de registros sensíveis táteis, visuais, sonoros, olfativos, gustativos e fundamentalmente propioceptivos. As imagens propioceptivas se constroem por meio de receptores situados no interior do corpo que registram os movimentos e as posturas do corpo.

A **Expressão** consiste na possibilidade de manifestar em movimento a subjetividade, maneira própria de responder a estímulos internos e externos, de exteriorizar as relações que se estabelecem com imagens, sensações, percepções, sentimentos, emoções, pensamentos, fantasias.

O momento da Expressão comporta o aprendizado de conteúdos que ampliem e enriqueçam a linguagem expressiva, em busca de uma manifestação mais ampla, mais rica, mais singular, livre de estereotipias. Supõe um permanente estado de alerta e sensibilização do indivíduo frente ao que lhe acontece e como lhe acontece.

Improvisar nem sempre equivale a produzir algo novo. No momento expressivo, o aluno mostra as tendências de sua subjetividade. Portanto, se o corpo tem marcas estereotipadas de movimentos, mecanizados, é provável que sua expressão responda a esses códigos.

Destaca-se que neste momento também pode haver aprendizados relevantes (variação de condutas). Por exemplo, quando uma pessoa tímida se encoraja o suficiente para atrever-se a expressar dançando, isso demonstra uma mudança significativa na sua conduta.

Sobre a **Criação** Stokoe (apud STOKOE e SIRKIN, 1994) aponta: "Criar artisticamente é 'subjetivizar a realidade', dotá-la do tônus da vivência, da óptica do sujeito que, dando forma a uma nova realidade (objeto artístico) revela-se ao revelar o mundo a partir do seu ponto de vista singular".⁴⁶ O objetivo fundamental é estimular a criatividade

⁴⁶ STOKOE, P.; SIRKIN, A., **El proceso de la creación en arte**. Argentina: Almagento, 1994, p. 25.

latente em cada indivíduo. No momento da Criação, dar-se-á ao aluno a possibilidade de escolher ou selecionar as ações que deseja realizar e desenvolver, a partir de um tema ou de um estímulo com o qual possa estabelecer uma relação criativa. Neste momento, a intervenção do orientador é mínima.

Os temas de improvisação podem enriquecer-se através da continuidade de um mesmo assunto. Enquanto a motivação se mantiver no praticante, a repetição de um tema permite um aprofundamento sobre o mesmo, podendo-se encontrar respostas mais ricas, com mais sutilezas, ampliando-se o vocabulário de movimento, pois a cada diferenciação há uma variação e com ela um movimento diferente. Novas questões dentro do mesmo assunto que se repete contribuem com as descobertas; a criatividade se amplia nas dobras.

Além das improvisações de exploração de si mesmo, das formas expressivas e da busca do “que” e “como” se quer expressar, no processo da criação, existe outra etapa: a Etapa Construtiva: é o momento de ‘dar forma’ concreta ao tema. Esta contém a seleção, a combinação, a memorização, que permite a “composição” do movimento. Consiste no encontro da “forma-conteúdo” que satisfaça o desejo expressivo de quem a executa. Comportam formas em movimento que possam ser repetidas para recuperá-las no devir.

Embora este seja considerado o momento de criação, Stokoe esclarece que há componentes criativos em cada um dos outros momentos. Inclusive o chamado de Pesquisa têm o seu aspecto criativo, mas existe deste para com os outros uma diferença, que se pode denominar como grau: Quando em uma primeira etapa se pesquisa sobre consistência, pode-se pedir ao aprendiz que toque o chão com a sua mão e diga se ele é duro ou mole e assim se pode fazer com outros objetos no espaço. Em uma segunda etapa, pode-se propor que pesquise as partes duras e moles do corpo. Este incentivo propõe certo grau de criatividade na pesquisa. Na primeira etapa a pergunta é direcional e tem uma resposta praticamente única: “o chão é duro”. Na segunda o questionamento é aberto, as respostas podem ser variadas, produto da iniciativa de cada aluno. Ex: “meus joelhos são duros”, “minhas bochechas são moles”. Para se chegar a uma maior liberdade criativa, passa-se por uma série de etapas de aproximação nos diferentes momentos.

O quarto momento apresentado por Stokoe é a **Comunicação**, aqui referida como comunicação não verbal. Comunicar é estabelecer relações, ligações e às vezes re-ligações. A autora afirma que para que o ser humano seja integrado é preciso que se estabeleçam inúmeras relações que o vinculem mais profundamente com o seu mundo interno e com o mundo externo, com o qual o indivíduo interage, aprende e transforma. A dança busca comunicação entre esses mundos em um diálogo constante, exercitando-se uma sensibilidade para consigo e o coletivo.

Na dança trabalham-se vários níveis de comunicação: intrapessoal (consigo mesmo), interpessoal (com o outro), grupal (entre todos os integrantes de um grupo) , intergruppal

(entre grupos), com observadores.

A comunicação intrapessoal implica uma investigação de si mesmo, de seu próprio corpo e de sua psique. É ampliar o conhecimento de sua realidade corporal, conectar-se com seus desejos, dançar para si mesmo: dançar-se, dar-se o prazer de sua própria revelação expressiva.

A comunicação interpessoal envolve a relação com outro, a participação em uma aprendizagem mútua: entrar em contato com outro, projetar-se, dialogar, acompanhar, adequar, aceitar. Ao dançar com outro surgem percepções em cada um: conhece-se o próprio corpo pelo que se vê de similar ou diferente no corpo do outro, percebem-se as reações próprias frente à aproximação do outro e observam-se as reações do outro frente ao relacionamento de ambos. Além disso, cada um sente o olhar, o tato e o contato do companheiro e isso afirma a presença de seu corpo para si e para o outro.

A comunicação grupal promove o contato entre várias pessoas e a atenção é multifocal, se exercita uma percepção ampliada, um sentir comum, busca-se que o contato abarque o diverso: sintonizar, harmonizar. Estar atento as múltiplas relações, ser afetado pelas diferenças, buscar conexões variadas na simultaneidade.

A comunicação intergrupar é estabelecer relações de um grupo com outro. É preciso contatos múltiplos, a diferentes distancias e uma movimentação ligada a estímulos variados.

A comunicação com observadores implica outras qualidades de relação, amplia a projeção para além do grupo, buscando chegar até o lugar onde as pessoas assistem.

As imagens

Nos quatro momentos do processo criativo destaca-se como elemento importante a utilização de imagens. A mobilização sensitivo-motora produz diversas imagens mentais que nutrem o processo criativo. Reciprocamente, a produção de imagens mentais na dança, estimulam o surgimento de movimentos com qualidades relacionadas às imagens propostas.

Trabalham-se dois tipos de imagens: **Imagem reprodutiva** que consiste na elaboração de uma imagem da realidade (de si mesmo, de um outro ser, de um objeto, de alguém ou algo em movimento, de materialidades e suas diferentes ações, de uma situação tal como ela é), quer se trate de algo presente e tangível quer se trate de uma evocação fiel do mesmo. Por exemplo, fios de algodão, de diferentes texturas e cores, que se oferecem para realizar uma vivência ou imagens de fios, convidando aos aprendizes a lembrar os percebidos em situações variadas. Já a **Imagem produtiva** consiste na criação de uma nova imagem. Ela pode ser variante da imagem reprodutiva ou uma imagem nova.

As imagens construídas no sujeito voltam ao mundo como materialidade na dança.

Na concretude do corpo elas se expressam em suas múltiplas qualidades, mas sempre renovadas, pois a materialidade do corpo vive sua resistência e pede que esta seja trabalhada. Assim, as imagens ao surgirem como expressão se revelam metáforas. A poesia do corpo abre-se ao jogo de dizeres singulares que reverberam o mundo.

Nesse fluxo de impressões e expressões se vive o lugar do improvisado, fluxo renovador, mobilizador, articulador. Assim como também se constrói a composição, para ir ao encontro da estabilidade em movimento, convergindo sentidos na materialidade e abrindo-se a novos na partilha.

Os objetos

O objeto é utilizado na dança nos quatro momentos: Pesquisa, Expressão, Criação e Comunicação. Os objetos concretos se oferecem à vista e afetam os sentidos. Podem ser diferenciados em rígidos, que não mudam de forma: bambus, carretéis, cestas etc., e maleáveis, que sua forma pode ser modificada: elásticos, cordas, panos, entre outros. Suas características e qualidades permitem diferentes usos e movimentações. Os rígidos podem, sustentar, servir de apoio, etc. Já os maleáveis podem ganhar outros movimentos: esticar, dobrar, curvar, ondular, etc. A pesquisa com o objeto passa por várias etapas: o **descobrimento** (etapa positiva) inclui o primeiro contato, a atração do desconhecido, a exploração; a **desvalorização** (etapa negativa) inclui a saturação, o tédio do conhecido, condutas repetitivas, o estancamento; o **reencontro** (etapa positiva) inclui a busca do ainda não conhecido, o enriquecimento do aspecto criativo.⁴⁷

O uso de objetos variados e as diferentes abordagens levam à busca de qualidades do movimento. O sujeito se relaciona com o objeto e a resposta do objeto realimenta, por sua vez, o sujeito desencadeando um processo contínuo de transformação. O objeto pode ser utilizado num jogo imaginativo em que o objeto se transforma, metamorfoseia e transforma quem o move.

Nas vivências é preciso ficar atento à interação do movimento do objeto com o movimento do corpo. Por vezes tende-se a focar no objeto e seus movimentos, deixando o corpo quieto. O orientador precisa conduzir para ativar conexões. Na dança é importante ressaltar que as habilidades com o objeto não são um fim, e sim um meio para enriquecer a linguagem corporal (STOKOE, 1978).

Os objetos constituem um vínculo mediante o qual os seres humanos podem conhecer-se, conhecer o mundo, comunicar-se, expressar-se criativamente. O objeto pode ser vivido como objeto relacional mediando a comunicação entre pessoas, que realizam

⁴⁷ STOKOE, 1978.

contato através do mesmo. Variações expressivas são adquiridas ao desenvolver atividades relacionais com os mesmos.

1.2.2.1 A Improvisação

A Improvisação é um estudo primordial para a criatividade e para a composição coreográfica. Revela-se como uma síntese da corporeidade, um híbrido. As forças e formas que constituem as memórias dos movimentos, no momento da improvisação, se misturam e emergem reorganizadas na expressão. A gama inestimável de memórias corporais, sensíveis, corporais, afetivas, são mobilizadas para que sejam realizadas novas conexões e, assim, novas moções e inovações. A diversidade se faz presente, o bailarino pode surpreender-se a si mesmo.

Segundo Launay (1996) na improvisação o corpo elabora uma forma de ação frente aos eventos que ele percebe. Ele responde a um conjunto de dados sensoriais, desenvolve uma hipersensibilidade a tudo o que se passa ao seu redor, atrás dele e nele. Ele se põe no estado de ser movido no momento em que ele se move, de habitar e ser habitado. Faz aparecer o que ninguém jamais viu. O dançarino improvisa com uma corporeidade em estado de sonho desperto. Esse estado de êxtase é comparável a um estado de sonho no qual não seríamos conscientes de nada, a não ser de existir.⁴⁸

Stokoe e Sirkin (1994) apontam que participar de uma experiência criativa (própria da improvisação) implica se disponibilizar, estar em um estado de abertura, evitar expectativas.

Quanto mais o aprendiz investe no imprevisto mais investe no seu saber sentir. Estas experiências favorecem a criação de múltiplas conexões.

Dantas (1999) assinala que “A improvisação é como um jogo, cuja regra principal é estar sensível e atento às propostas que estão surgindo”.⁴⁹ O improvisador procura soluções às situações criadas pelo jogo. A autora afirma: “não se improvisa a partir do nada”;⁵⁰ toda pessoa possui um repertório. Tais experiências acumuladas são partículas de novas vivências; as experiências armazenadas podem ser reutilizadas, transformadas de acordo com as solicitações de cada momento.

Improvisar pode ter fim em si mesmo, como força potente de vida, provoca o prazer do experimentar-se, de se expressar, de criar, de se revelar a cada instante, de viver múltiplas comunicações, de ser afetado e afetar. A improvisação é ativada por múltiplas inteligências que realizam conexões imediatas entre o sentir e o fazer.

Os improvisos são orientados, a proposta define contornos. A riqueza da

⁴⁸ LAUNAY, 1996.

⁴⁹ DANTAS, 2009, p. 102.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 103.

improvisação está definida pelas regras de jogo que se estabelecem, estas organizam, orientam, desafiam. O uso de imagens, elementos das outras artes, jogos, são utilizados para ativar a ação.

A improvisação não é representação e sim apresentação de um corpo em movimento que traz à tona os matizes de suas vivências anteriores, de suas memórias que feito carne, na materialidade do corpo e no movimento, se fazem presentes. Passado e presente se interligam.

Stokoe (apud STOKOE E SIRKIN, 1994) pontua que “a maioria das pessoas são vítimas de barreiras múltiplas que limitam a sua possibilidade de descobrir-se, produzir, realizar e construir criativamente”.⁵¹ Os estereótipos, preconceitos, modelos, expectativas, que se apresentam no contexto em que uma pessoa habita, constituem um fator externo de bloqueio. O externo vai-se fazendo interno, gerando bloqueios emocionais, crenças e preconceitos. Esses são fatores limitantes da expressão, criação e comunicação. As autoras sustentam que um dos propósitos da dança é, a partir de diferentes dinâmicas, desarmar bloqueios e ampliar a visão de si mesmo e a sua expressão, para isso a improvisação é um instrumento potente.

O ato de improvisar pode ser em si mesmo um ato criador. O ato criativo não necessariamente gera obra. A experiência de improvisar é importante em si, ela pode promover sentidos para a vida e ser de alta potência para a construção do humano. Então, no processo vivido pelos jovens que integram a pesquisa a criação da obra é elemento importante mais não é o único; o improvisado é valorizado em si.

Mas também há um ato de improvisar direcionado à composição, é um ato criador para gerar obra, nesta situação o mesmo ganha uma outra potência. O mesmo permite que a obra se realize a partir de singularidades, promovendo uma construção que enlaça o diverso. No grupo pesquisado o improvisado tem essa dupla função: como ato criador construtor de si e do coletivo e como caminho para a criação da obra. Para eles é proposto o projeto de criar uma obra por entender-se que gerá-la é um ato importante de formação humana e coletiva. Há um ato de compor orientado por esse olhar; isso é o que interessa. O foco não está na composição como meta última. O que se quer defender é que há uma maneira de construir a composição nesse processo coletivo que também constrói o humano.

Compor implica selecionar, organizar, combinar, construir, memorizar. A composição permite dar continuidade e permanência a uma linguagem que é do instante e por sua condição, é na permanência da composição que busca se perpetuar no devir.

O lúdico é considerado um elemento de relevante importância como abertura às possibilidades expressivas e relacionais. Ele faz parte das improvisações, assim como das

⁵¹ STOKOE, P.; SIRKIN, A., 1994, p. 21.

construções coreográficas. Também constitui uma linguagem cênica potente. Esta maneira de viver a dança chama à alegria e ao prazer como veremos a seguir.

O lúdico

Duvignaud (1982) assinala que é importante reconhecer na vida individual e coletiva, essa região lúdica que invade nossa existência trazendo divagação, sonhos, convivialidade,⁵² festa, prazer e inúmeras especulações de nosso imaginário que advêm do jogo.

O impulso lúdico na arte sintetiza a liberdade do jogo com a disposição para a forma. Para Caillois (1986), a palavra jogo combina as ideias de limite, de liberdade e de invenção. O autor ordena os jogos segundo dois pólos antagônicos: *paidia* e *ludus*. ***Paidia***, é o poder da alegria geral. ***Ludus*** compreende a necessidade de subordiná-lo a regras convencionais, imperiosas; a criação de incessantes obstáculos com o propósito de dificultar a consecução do objetivo desejado. Exige um número crescente de tentativas, implicando a persistência para a aquisição de habilidades. Conduz à conquista de uma determinada habilidade, à aptidão para a descoberta de uma resposta satisfatória. Sente-se prazer com a resolução de uma dificuldade.

Podemos observar *paidia* e *ludus* presentes nas dinâmicas do improviso. Nele se dão características básicas do jogo: oferece uma experiência num espaço e tempo próprios, as regras indicam caminhos, definem limites, marcam contornos. Mas dentro de seus limites existe liberdade. Não há movimento prefixado, há opções, possibilidade de escolhas. Improvisar dentro desse enquadre desafia o educando a descobrir novos modos expressivos. Comporta o inesperado; o resultado não é conhecido; não se sabe antecipadamente o que vai surgir, será uma surpresa. Está movido pelo prazer do movimento.

Na composição, dentro do processo de construção, podemos observar características lúdicas: o desafio de realizar algo novo, de juntar o que está separado, de encontrar um sentido para essas relações, o prazer do que aparece como inédito, formam parte dessas experiências marcadas pelo lúdico. Podemos relacionar o tempo de construção com o *ludus*, apresentado por Caillois.

Assim improvisar e compor guardam componentes essenciais do brincar, do lúdico e do jogo; movem forças essenciais do humano, que relacionam o singular com o social, o tradicional com o novo, a memória com o inusitado. Com essas experiências, o educando participa de processos indispensáveis de formação e transformação de si, assim como

⁵² Convivialidade: Capacidade de uma sociedade em favorecer a tolerância e as trocas recíprocas das pessoas e dos grupos que a compõem. (Dicionário Priberam, <http://www.priberam.pt>) Acesso, dez, 2011.

também amplia sua visão de mundo, participando num potente movimento de aprender a conhecer, a fazer, a conviver e a ser.

No trabalho realizado pelo grupo pesquisado o lúdico tem importante presença. Em um de seus modos de ação podemos relacioná-lo ao *ludus* enunciado por Caillois. Ressalta-se a questão da persistência, da tentativa; são apresentados obstáculos a vencer. A proposta lúdica acompanha desafios; movem-se desejos de superação. A dificuldade que se apresenta tem o sentido de convidar os jovens a produzir uma persistência e uma insistência para potencializar habilidades. De alguma maneira pela criação, pelo lúdico, pelo afeto envolvido, os jovens vivenciam obstáculos, como os existentes em seu cotidiano, e buscam maneiras de estarem se potencializando a enfrentá-los, a superá-los, a ir além, a persistir frente aos mesmos, experiências que podem ser aplicadas no dia-a-dia. Deste modo a cada insistência podem ter uma conquista em si, um novo corpo, um modo diferente de viver realidades.

O *ludus* tem relevância para as solicitações de produção de uma obra, mas também guarda qualidades importantes no dia a dia: ajuda a persistir em direção a objetivos e ir em busca de suas realizações.

A *paidia* enunciada por Caillois também tem seu espaço, nas práticas. Princípio de diversão, fantasia e expansão, move o prazer e entusiasmo ativando forças potentes de presença, um corpo vibrátil. As qualidades do *ludus* e a *paidia* poderão ser acompanhadas ao longo da Tese nos depoimentos dos jovens.

Ao mesmo tempo em que precisamos pensar nos elementos que nutrem a expressão pela qualidade motivacional que comportam, também temos que dirigir nossa atenção ao elemento constitutivo do fazer e do criar: o corpo. Criar com o corpo é ter uma das materialidades mais complexas de se trabalhar. A dança precisa lidar com a objetividade do corpo e de sua carne, que muitas vezes, modela-se numa velocidade muito mais lenta que a imaginação.⁵³ Isso é que nos leva a pensar na técnica.

1.2.2.2 A técnica

Téchnê, em grego designa ofício, arte, habilidade. Segundo Chauí (1994), para os gregos, técnica é um saber prático, referindo-se à atividade humana realizada de acordo com regras que ordenam a experiência, exige capacidade de observação e de memória. A técnica transforma a matéria em alguma coisa que ela está apta a receber. A técnica opera com formas que são trazidas à existência como uma potencialidade da matéria.

Significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que

⁵³ ALMEIDA, 2011.

organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser. Significa criação na acepção grega de gerar e produzir dando forma à matéria bruta preexistente, ainda indeterminada, em estado de mera potência.

A técnica é um saber-fazer que pode ser continuamente reinventado, tornando-se um formar. Como bem ressalta Pareyson (1993) o fazer torna-se um formar quando não se limita a executar algo já planejado, a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas quando durante o processo de transformação da matéria, a concepção, o planejamento e a ação são afetados entre si, vão se transformando na concretude do cotidiano, e acompanhando isso as regras são redefinidas. O fazer inventa o próprio modo de fazer. Esse processo permite uma constante recriação da técnica.

Uma outra maneira de abordar o termo técnica é apresentada por Octavio Paz (1990), em seu ensaio *Signos em Rotação*. Ao problematizar a questão da técnica, afirma que no mundo contemporâneo houve o aparecimento de uma técnica relacioná-la ao movimento automatizado, num universo de mecanismo como se vê no filme *Tempos modernos* de Charles Chaplin. Longe de representar o homem no mundo, transforma-o em uma extensão da máquina. As construções da técnica – nesse sentido – não são presenças; não são obras, mas instrumentos.

A dança, enquanto linguagem, não se deseja como técnica automatizada. Nem como um fazer pré-estabelecido, menos ainda regido por imposições capitalistas, que desejam um corpo massificado, capturado pela mídia.

A dança, em sua experiência poética, de negação de valores uniformes, surge como um saber prático que conduz o dançarino a sua singularidade. O fazer transforma-se em um 'formar', as regras não são impostas, são redefinidas durante o ato criador. Não se apresentam como imposição que molda e sim como uma orientação que liberta.

A dança enquanto prática é feita do tecido de nossos atos diários e a presença do outro. É antes de tudo a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos, integrando as imagens e as percepções da alteridade. Somos o mundo sem cessar de sermos nós mesmos. Assim o homem quer identificar-se com suas criações, reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes e a dança é momentânea reconciliação. Um compartilhar de corporeidades e de sensibilidades. Como diria Merleau-Ponty: "O mundo fenomenológico [é] inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18).

As técnicas, mesmo ao se reportarem aos contextos cotidianos, são uma segunda cultura de movimento. Possuem uma energia extra, um recorte sobre o homem e suas circunstâncias. Neste contexto são entendidas como extra cotidianas.

Patrícia Stokoe (1978) diferencia dois tipos de técnicas: as "convergentes" que

buscam uma forma comum, por exemplo, aquelas que permitem o aprendizado de um repertório, e as “divergentes”, guias oferecidas pelo orientador em busca de respostas singulares de cada um. Estas últimas são as utilizadas na improvisação. A proposta aberta das técnicas divergentes se diferencia de um *laissez faire*, pois elas apresentam regras que precisam ser seguidas com um movimento investigativo sob o olhar aguçado do orientador que interfere indicando caminhos e colocando desafios.

As pesquisadoras francesas Isabelle Launay e Isabelle Ginot (2003) criticam o ensino da técnica que “repousa na ideologia competitiva do corpo instrumento, na fixação a priori de “bases fundamentais”,⁵⁴ na cisão entre ação e pensamento. Levantam a necessidade de pensar uma técnica com um outro olhar para o educando, propondo uma mudança no ‘que’ se dá e ‘como’ se dá. Sustentam que “o corpo não é o instrumento anatômico, estável e homogêneo do dançarino, nem o dançarino é o instrumento do coreógrafo”.⁵⁵ Defendem que o corpo humano é um corpo-ser que traz consigo sua história, cultura, desejos, memórias, afetos. Assim a técnica não pode ser oferecida sem ter em conta essas características. Cada corpo tem maneiras diferentes de responder aos ensinamentos, e o que deve buscar-se na formação é a maneira mais adequada de potencializar as capacidades e habilidades próprias de cada um. Não deve propor-se uma ação competitiva, em que se valorize aquele que tem maior rendimento segundo exigências que são alheias aos interesses próprios. O professor deve desmistificar o culto à personalidade, saindo do lugar de modelo a ser alcançado. Launay e Ginot (2003a) defendem que a abordagem técnica tem que estar vinculada à postura ética frente ao educando, sendo respeitado em sua singularidade e alteridade. Ao ministrar uma técnica, há que se pensar nos aprendizes para quem é oferecida. É preciso estar atento à heterogeneidade dos corpos, das histórias, dos desejos. Os professores devem saber que todo aprendizado se dá entre a matéria e a maneira. Dessa forma, é preciso estimular nos bailarinos grande confiança na autoformação. A postura do educando em aula não deve ser de passividade e sim de participação; deve aprender a cuidar de si, reconhecer suas possibilidades, seus limites, os desafios que quer assumir. O educador deve oferecer experiências de alteridade, confrontar o aprendiz-artista com um gesto diferente do seu. Com isto a técnica ajuda na construção de coordenações plásticas ainda mais ativas.

As autoras apontam que quando se ensina técnica, a maneira de fazer está ligada a uma maneira de concepção de mundo. Afirmam que a técnica deve incluir uma visão mais ampla que a do corpo funcional. A prática de dança “dá tanto a fazer quanto a pensar. Se todo gesto é ligado à maneira de se perceber o mundo, então atividade simbólica e espírito

⁵⁴ LAUNAY, I.; GINOT, I., 2003^a, s/n. <http://idanca.net/>. Acesso, dez. 2011.

⁵⁵ *Ibid.*, p. s/p.

crítico são oriundos do aprendizado dito "técnico".⁵⁶ A proposta técnica tem que permitir a abertura às outras áreas da arte (dança / música / artes plásticas / teatro) e do conhecimento em geral. Não pode atuar fechada em um corte disciplinar. "um corpo dançante não pode ser amputado de sua voz, de seu ouvido, de seu olhar, de seu tocar e de sua faculdade de pensar".⁵⁷ A técnica deve ser abrangente nos assuntos, deve "explorar tudo o que pode um corpo, ela explora uma veia ou uma polifonia sensorial".⁵⁸ Na técnica o aprendizado motor não deve estar separado de um aprendizado sensível, assim a condução deve estar direcionada a um fazer sentindo, um fazer consciente e um sentir fazendo. Deve ensinar a olhar o gesto de modo diferente. A aprendizagem técnica pode ser o lugar de uma repetição pensada onde o gesto é reformulado. Deve dar bases, mas bases móveis e flutuantes. Não há conteúdos universais da técnica. Esta não tem que ser oferecida da mesma forma em todo momento. Deve ser adequada ao projeto pedagógico que está sendo proposto, buscando os caminhos mais apropriados para um dado contexto. As pesquisadoras defendem que os educandos precisam ser orientados para aprender em que momento da História eles estão. Em que momento da história do corpo, da história das artes, da história da dança como também da história de seu próprio desejo de dançar.⁵⁹

Para Almeida (2011) toda técnica é um indicativo que busca aumentar a potência do corpo, mas ela tem que permitir a singularidade. Então ela se torna criativa, quando está aberta à potência da singularização. Quando se ensina uma técnica é muito mais para esperar os efeitos singulares do que esperar o modelo ideal de corpo. É uma potência para a abertura, não um modelo para se modelar; é um caminho de facilitação de alguns mecanismos corporais, mas sabendo que vai ter que se tornar carne, o que implica a singularização do gesto. Ela não produz um corpo final, mas sim corpos diferentes, não-reconhecidos segundo um padrão. Voltando o olhar para os diversos corpos com suas singularidades, entende-se que cada um deles é um corpo repleto de sentidos próprios diferentes de outros. Mas como o corpo não é, em si, finalizado, outros sentidos novos podem sempre habitá-lo. Basta que novas técnicas produzam singularidades e eficiências.

A técnica pode ser a possibilidade de deriva do corpo ou de sua captura, depende de como se processa sua singularização nos corpos próprios. Hoje tem que se pensar a técnica indo além de sua função instrumental. O educador é um mediador e a técnica deve estar a serviço de ampliar as possibilidades expressivas do aprendiz. Desse modo a técnica se transforma numa força que potencializa as capacidades de ser e estar no mundo e abre caminho para a autonomia e para o fazer compartilhado. Aqui, a técnica deixa de ocupar o lugar apresentado por Octavio Paz que indica o fazer mecânico, carente de imagens, fazer

⁵⁶ LAUNAY, I.; GINOT, I., 2003^a, s/n. <http://idanca.net/>. Acesso, dez. 2011.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ LAUNAY, I.; GINOT, I., 2003a, s/n.

que conduz à automatização e à homogeneização, para ser um fazer que leva a ampliar as possibilidades de singularização e do coletivo.

Almeida (2011) realiza uma distinção entre técnica e tecnologia. Entende a técnica como uma norma abstrata sobre o vivo, uma ideia geral sobre um modo de fazer. No entanto, a técnica não é uma expressão possível em qualquer ser que viva realmente, visto que cada corpo se constitui diferente, sendo um corpo singular. À expressão possível das técnicas em um corpo particular o autor denomina de tecnologia singular do corpo. Com isto a técnica não pode ser usada como ditame, mas como instrumento a ser aproveitado. Sendo assim técnica e tecnologia singular não são contraposições, mas aspectos de um mesmo processo de criação, aprimorando-se num sentido de singularização: “É no corpo que experimenta a técnica que o movimento se particulariza e as regras mais gerais são ligeiramente “subvertidas”, para serem “vestidas” no corpo particular”.⁶⁰

Ao se administrar uma técnica corporal, ela tem que se processar como um acontecimento, para que seja intensa. Neste sentido, ela não produz, um corpo final, mas sim corpos diferentes, diversos, não-reconhecidos segundo um padrão. A técnica, então, deve ser entendida como produtora de eficiência (JULLIEN *apud* ALMEIDA 2011).

A técnica, ao ser aplicada, pode tomar dois caminhos: um que objetiva uma eficácia, e outro, através do acontecimento, que potencializa a eficiência. Na eficácia o efeito é visível e esperado, podendo ser traçado como fim; deseja uma técnica sem particularizá-la em um corpo vivo. Diferentemente a eficiência é dada pelo valor que aquilo tem para quem realiza. Tem a justa medida de existência de si.

No grupo pesquisado o que mobiliza as ações realizadas pelos jovens é a eficiência. Mas ao mesmo tempo eles precisam de eficácia; um nível de exigência. A diferença de outros modos de buscar a eficácia é que aqui é movida pela eficiência. Deseja-se uma certa eficácia não como meta última, e sim para deixar resplandecer sempre a eficiência. Podemos relacionar esta procura ao *ludus* assinalado por Caillois; um desafio gerado pelo desejo de se superar. Constitui-se um desejo próprio de chegar a um lugar de melhor eficiência através da eficácia. Neste caminho outros sentidos diferenciados podem se construir distantes de aqueles promovidos quando se trabalha a eficácia pela eficácia. Isto também dá à construção e realização da obra outros sentidos. É possível dizer que se garante a “intensidade de vida, da produção de um corpo intenso”.⁶¹ A eficiência é o ponto chave, a bússola. É produtora de desejos, e os desejos junto com o *ludus* dão uma energia ao combate levando a maiores possibilidades, a aquisição de habilidades e à precisão. O espetáculo pode ser visto, nesse sentido, como meio de construção de si e do mundo. Nesse fazer a eficácia precisa ser gerada; os jovens vêm a eficácia no entusiasmo da

⁶⁰ ALMEIDA, 2011, p. 177.

⁶¹ ALMEIDA, *op. cit.*, p. 179.

eficiência. O que a move é o desejo conduzido pela eficiência. Isso faz a diferença.

Alguns profissionais ainda tendem a querer absolutizar a técnica como modelo de performance, como se fosse um fato a-histórico. Na pesquisa de campo abordada, a técnica corporal é um fato histórico, mutável no tempo e jamais valorativa absoluta. Assim mais do que defender uma técnica defende-se a possibilidade de uma descoberta técnica.

1.3 INTERFACES DA DANÇA

A criação coletiva através da dança se vale de processos pedagógicos e culturais, que lhe configuram um caráter transdisciplinar.

Foram apresentados os fios condutores deste estudo – o corpo, como elemento presencial essencial, vivido como corporeidade, a prática da dança como arte, abordando temas de base: o processo criativo, a improvisação, o lúdico, a técnica, que se unem na experiência criativa coletiva. A continuação serão apresentadas mais redes: outras abordagens conceituais que dão estofamento à fundamentação teórica da Tese. Estas permitem fiar os temas que emergem na pesquisa de campo com estudos em que se vislumbram redes abertas onde se pode fazer a renda.

O foco da pesquisa é a criação coletiva em dança, por ser esta a abordagem escolhida, seus elementos constitutivos aparecem articulados com aspectos educativos e culturais. O processo de construção coletiva se volta a uma prática de liberdade e autonomia e, portanto, pedagógica, o que reforça sua perspectiva psico-social. Deste modo, métodos, tendências educativas, aspectos culturais e transdisciplinaridade, se apresentam como fios com os quais será possível contar, no exercício de tecer a escrita desta pesquisa.

1.3.1 Métodos: possíveis alianças com a Dança

Método, palavra de origem grega (*méthodos*), significa via, caminho; uma organização da ação, contando com certos princípios. É uma sistematização de determinadas técnicas, procedimentos, avaliações. Segundo Almeida (2004) todo método traz consigo, entendimentos existenciais, formas de pensar a vida e o homem. Seu instrumento básico é a atividade. Um método “compõe não apenas uma maneira de avaliar e conduzir determinadas práticas [...], mas revela escolhas implícitas ou reveladas de parâmetros estéticos [...] e de diversas outras instâncias, como a política, a econômica”.⁶²

Na metodologia de concepção democrática apresentada por Madalena Freire (1997), a afetividade e o conhecimento são construídos, dirigidos a um saber. A tarefa nasce da

⁶² ALMEIDA, 2004, p. 130.

intervenção do professor que gera encaminhamentos. O educador reconhece o valor de ser modelo para a aprendizagem de técnicas, assim como de ser facilitador para a recriação das mesmas. “A heterogeneidade aqui também é valorizada. Mas, o educador assume a sua autoridade como um diferente que promove a interação planejada”. A avaliação é sobre os processos desencadeados e sobre os produtos concretizados (MARTINS *apud* FREIRE *et al*, 1997, p. 45).

A metodologia, proposta por Madalena Freire (1997) tem como ação educativa a **intervenção** o **encaminhamento** e a **devolução**. O ato de **intervir** fundamenta, prepara, instiga, provoca, impulsiona o processo de aprendizagem. Traduz-se na ação de preparar e amadurecer o processo. A intervenção não dá as respostas prontas e assim garante o espaço de participação de cada um, ela medeia o caminho da descoberta; privilegia a escuta do outro, promovendo as interações na ampliação das trocas. As intervenções são ações planejadas, só possíveis mediante a observação sistemática, que implica estar atento ao grupo e a cada um individualmente nas dinâmicas criadas. Intervir é ser continente, ágil na provocação e paciente em relação ao tempo de resposta. É fundamental que os ritmos individuais sejam contemplados.

Os **encaminhamentos** são as propostas de atividades, as tarefas indicam os passos a seguir em determinada prática. São sugeridas e orientadas pelo educador.

A **devolução** demanda uma leitura minuciosa do grupo, de cada um, do nível de conhecimento. Esta ganha o sentido de uma reorganização. O olhar é lançado sobre o grupo e sobre cada um em particular buscando conhecer necessidades e possibilidades, para que seja factível implicar cada um dos integrantes num processo que é de todos.

Na ação de **avaliar**, na concepção democrática “pensa-se o passado e o presente para poder construir o futuro”.⁶³ A avaliação é vivida como processo contínuo de reflexão, cotidianamente presente e é nesse sentido que o ato de avaliar é processual. A avaliação é diária. É o momento no qual não só o conteúdo vai ser olhado, mas também o processo afetivo, cognitivo e social pelo qual passou aquele aprendiz no caminho de construir aquele conteúdo. Na avaliação o educador pode ficar sabendo como cada educando está no seu crescimento e na sua relação com o outro.⁶⁴

Entre os diversos métodos existentes se escolheu a metodologia de concepção democrática apresentada por Madalena Freire pois nesse pensar formativo há ensinamentos cuja potência oferece urdidura onde a trama que diz do campo pode não só atravessar, mas também desenhar, encontrar o belo nos laços.

⁶³ FREIRE *et al*, 1997, p. 37.

⁶⁴ MARTINS, *apud* FREIRE *et al*, *op. cit.*

1.3.2 Uma tendência educativa: contribuição para a Dança como criação coletiva

As práticas em dança estão impregnadas de concepções educativas, ideológicas e filosóficas, que as influenciam. Nas dinâmicas em criação coletiva realizadas pelo grupo pesquisado observam-se conexões com a concepção educativa proposta por Paulo Freire (2001, 1999, 1992, 1983, 1979).

Paulo Freire (1992) defende abordar a educação como prática de liberdade, consiste num ato de conhecimento proporcionando uma aproximação crítica da realidade. A educação libertadora tem como pressuposto o questionamento das relações dos seres humanos entre si e deles com o mundo em que vivem. Cria oportunidades para o desvelamento do mundo e tem como objetivo último a transformação social. Para Freire todo ato de educação é um ato político. Incorpora o conceito básico de que não existe educação neutra.

Uma ideia central da pedagogia freiriana é que a educação é uma atividade em que sujeitos educadores e educandos mediados pelo mundo educam-se em comunhão. Busca-se estar aberto ao diálogo, ao novo, tender à horizontalidade, favorecê-la. É fundamento da dialogicidade desenvolver uma escuta. Segundo Paulo Freire:

Quem tem o que dizer tem igualmente o direito e o dever de dizê-lo. É preciso, porém, que quem tem o que dizer saiba, sem sombra de dúvida, não ser o único ou a única a ter o que dizer. [...] Escutar, no sentido aqui discutido, significa a disponibilidade permanente por parte do sujeito que escuta para a abertura à fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro (FREIRE, 1999, p. 131).

O autor sustenta, entretanto, que o fato de o docente não ter nada a impor isso não significa que não tenha nada a propor. A função do docente é de pensar com o outro, o educador orienta.⁶⁵

Paulo Freire (1992) aponta que o educando tem sua própria vida, sua própria cultura, sua história, ou seja, tem algo para dar, é possuidor de um potencial e também de um conteúdo, que é necessário e indispensável considerar se se deseja levar adiante uma educação crítica, que é a que verdadeiramente possibilita o desenvolvimento e o conhecimento. O educador precisa ser continente para albergar as diferenças.

Freire parte da situação do sujeito que aprende; concretiza o protagonismo dos sujeitos. A prática obriga os atores do processo de aprendizagem a se colocar em outras relações de poder. A prática dá autoria, dá autoridade que provem da autoria, para interrogar a realidade desde distintos ângulos.⁶⁶

⁶⁵ QUIROGA, A. *et al*, Instituto de São Paulo, 1987. In: FREIRE P. e PICHON-RIVIÈRE. **O processo educativo segundo Paulo Freire e Pichon-Rivière**. ORTH, L. (Trad.). Petrópolis: Vozes, 3º Ed., 1991.

⁶⁶ *Ibid.*

Todos nós possuímos saberes valiosos e todos podemos transmitir conhecimentos, partilhar nossa leitura do mundo. Dialogar com o discípulo é fazer emergir os conhecimentos que o sujeito ignora que possui; é 'fazer parir o saber'. O grupo é paridor de aprendizagem, iluminador de saberes; é instrumento de criação, porque no grupo há diversidade e multiplicidade de olhares, de histórias, de experiências que convergem no trabalho (FREIRE *apud* QUIROGA *et al*, 1991).

Paulo Freire (1999) substituiu a formação convencional em sala de aula pela formação em círculos. Incluiu as técnicas de trabalhos em grupos como as discussões, o grupo de estudo, o grupo de ação, o fórum e o grupo de debate. Propõe partir do conhecimento de saberes existentes nos educandos. Dá importância às experiências de autogestão. O cotidiano adquire um lugar central em termos de objeto de conhecimento.

Há valorização do processual na aprendizagem. O conhecimento não segue um roteiro linear. A aproximação ao objeto do conhecimento tem alternativas. A formação coloca como elementos básicos do processo de aprendizagem as necessidades, interesses do sujeito e dos itinerários por que transita ao aprender. A avaliação é um processo coletivo cujo foco não é o 'rendimento' individual, mas o próprio processo de conscientização. Freire defende que o processo de conhecimento acontece sob ritmos e caminhos pessoais e destaca como essenciais o reconhecimento, o respeito e a tolerância para um bom desenvolvimento da produção coletiva.⁶⁷

Paulo Freire (1979) afirma: "*Somente chego a ser eu mesmo, quando os demais chegam a ser eles mesmos*".⁶⁸ Para o autor o respeito do direito de cada um é possível na medida em que se respeitem os direitos dos demais indivíduos. Se isso não ocorre, ou seja, se se respeitam apenas os direitos de alguns homens e não os de todos, os direitos deixam de ser tais e se convertem em privilégios.

Pensar nos direitos de todos é também pensar no respeito à diversidade e no reconhecimento da mesma. É pensar em fazer visíveis aqueles que vivem na invisibilidade, muitas vezes ocultos, porque são resistência, resistência ao tempo da urgência e do descartável. Resistem fazendo de sua vida e de seu fazer um tempo artesanal, resistem vivendo num tempo outro, num lugar outro, em que os olhos ofuscados pelos brilhos fabricados do consumo não enxergam. Nesta terra brasileira há muito a olhar. É preciso arregalar os olhos direcioná-los, acalmar urgências impostas para poder ver a imensidade e as intensidades de saberes e fazeres que nutrem as entranhas dos múltiplos brasis. Como a obra "Marias Brasileiras, a arte do fio" traz as experiências culturais de mulheres artesãs de diversos estados do Brasil, torna-se necessário uma abordagem sobre os aspectos culturais deste país.

⁶⁷ FREIRE *apud* QUIROGA, 1991.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

1.3.3 Aspectos culturais brasileiros para pensar a Dança

Uma breve pesquisa sobre a cultura brasileira nos ajudará a entender a complexidade de sua formação. Gabriel e Wilson (2000) escrevem sobre a versatilidade desta cultura, sustentando que encarar a sociedade brasileira com um olhar homogeneizador, torna-se uma visão elitista e preconceituosa. Na realidade a cultura brasileira é marcada pela diversidade étnica, tendo cada componente de sua formação características históricas e socioculturais específicas: “este enorme país, sempre encarado como uma terra generosa e promissora, [...] se abriu a chegada de mais e mais povos, acrescentando mais elementos ao seu caldeirão cultural e genético; [...] mais corpos somados ao **corpus brasiliensis**”.⁶⁹

Transitaram por esta terra uma gama muito variada de rituais, fazeres, danças, cantos, ritmos, crenças. O convívio e a mistura permitiram a troca de variados saberes, fazeres e sentires o que faz com que o Brasil, hoje, seja um país de múltiplas e riquíssimas culturas.⁷⁰ Essa diversidade cultural distingue a identidade do povo brasileiro; seus habitantes têm seus corpos marcados por variadas histórias e memórias, corpos que viveram misturas e criaram outras e com elas múltiplas transformações.

Para Lawrence Louppe (1997) a memória vale contra a ideologia do esquecimento, pois o esquecimento espalha resquícios de submissões inconfessadas, de conformismos consentidos. É uma das forças dos sistemas dominantes sobre o corpo: ele impõe os modelos do momento, incontornáveis, condenando à invisibilidade tudo o que for exterior a eles. A memória é bem o oposto a uma forma de fixação modeladora: ela pode causar a perda das identificações especulativas, em prol de um corpo que não ancora a sua origem em um modelo / molde e sim no que se constrói (ou se desconstrói) na história, um **corpo-história**. Um corpo desarticulado de qualquer autoritarismo estabelecido, mas com articulação de saberes específicos ao corpo contemporâneo os que conferem à memória dos movimentos e dos corpos a sua dimensão ao mesmo tempo existencial e cognitiva.

Hoje estamos bombardeados por um excesso de informações que nos chegam a cada instante. Esse acesso facilitado é aproveitado pelo capitalismo consumista para exercer seu poder em quase todos os cantos do mundo. E frente a essa realidade surge a pergunta: Qual é o destino das culturas locais, das culturas que não formam parte dos interesses do mercado, das que falam de um povo, de sua história e memória?

A inclusão da cultura local na linguagem da dança pode constituir um movimento de resistência em relação a certos produtos da indústria cultural, divulgada pela mídia

⁶⁹ GABRIEL; WILSON, 2000, p. 69.

⁷⁰ GABRIEL e WILSON; 2000.

globalizada. Movidos por interesses econômicos capitalistas os meios de comunicação de massa manipulam, formando opiniões e gostos. A cultura como mercadoria é promovida em função desses interesses. Essa cultura constrói desejos de consumo, para que se sigam os interesses do capital. A intensa divulgação em massa do que se quer vender no momento acaba aprisionando a liberdade de escolha (de escolher o que é criado, praticado localmente, aquilo que forma parte das raízes da coletividade). “Engolimos dejetos quaisquer, que trazem o louvor ao individualismo, [...] a alienação aos problemas sociais brasileiros e éticos”.⁷¹

As culturas locais falam de memórias, de história, de raízes. Viajar a seu encontro e também buscá-las em nós permite abrir-nos para o múltiplo. Criar o presente com a força do passado e assim gestar o porvir. No grupo pesquisado redes se constroem, viajam para inúmeros cantos e abrem caminhos, esgarçam fronteiras para chegar às culturas do povo, incorporá-las: colocá-las no corpo, vivê-las na carne; para presentear-se e presenteá-las; para fiar, para render forças e belezas vivificando o tempo. Aqui o ‘trans’ aparece em forma de rede, pelos meios, pelos interiores, sem princípio nem fim, buscando no entre, no dentro, intensidades para mover o presente.

1.3.4 Transdisciplinaridade

Edgar Morin, um dos pensadores da transdisciplinaridade afirma: “Se tentamos pensar no fato que somos seres ao mesmo tempo físicos, biológicos, sociais, culturais, psíquicos e espirituais, é evidente que a complexidade é aquilo que tenta conceber a articulação, a identidade e a diferença de todos esses aspectos”.⁷² A complexidade é um pensamento que une, operando diferenciações. E complexus significa o que é tecido junto, em comunhão. A complexidade é abordagem transdisciplinar por essência.

Na proposta transdisciplinar, os limites são perturbados. Ao se encontrarem os campos, suas fronteiras se desfazem, se borram, leva-se a uma abertura. A transdisciplinaridade quer abalar, desestabilizar o limite de campos específicos. Ela não é só multidimensional, mas também multirreferencial.

O prefixo ‘*trans*’ diz respeito ao que está, ao mesmo tempo, entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de todas as disciplinas. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente e um dos imperativos é a unidade do conhecimento, que implica a relação entre os diversos saberes. A unidade do conhecimento é a compreensão de que, no subsolo dos saberes, há um fio condutor, uma unidade invisível que tece diuturnamente a realidade. Não há vazios entre os saberes, mas um espaço transdisciplinar

⁷¹ GABRIEL, 2003, p. 59.

⁷² MORIN, 1999^a, p. 176.

que abriga as verdades ocultas a uma metodologia formal e rígida⁷³.

A transdisciplinaridade no ensino caracteriza-se por seu enfoque no **ser** (seus níveis interiores e exteriores) que inclui o conhecer, o interagir e o fazer. Concebe a realidade como resultado de uma atividade de construção do mundo e de si próprio; levando à percepção de múltiplos níveis, de articulações e interdependência. Considera uma realidade multidimensional, sem que nenhuma dimensão tenha prioridade sobre a outra. Há uma dialética entre todas as dimensões que o indivíduo possui. Como paradigma emergente traz à tona a multiplicidade dos modos de conhecimento. Uma formação transdisciplinar revaloriza o papel da sensibilidade e do corpo na transmissão de conhecimentos. O ato de pensar é inseparável da atividade corporal⁷⁴. É uma forma de ser, saber e abordar. Trabalha com o conceito de conhecimento como uma rede, a partir de articulações. O ser tem um novo olhar sobre o mundo, uma nova atitude de relacionar-se com os seus semelhantes.

A transdisciplinaridade é definida por uma teia de relações. Está relacionada à lógica da complexidade. Ressalta-se a visão holográfica que define que a parte não somente está dentro do todo, senão que o todo também está dentro da parte (Lógica da implicação).

A **Carta da Transdisciplinaridade** (1994), entre seus conceitos postula que:

Não há um local cultural privilegiado donde seja possível julgar as outras culturas. A atitude transdisciplinar é ela própria transcultural. A educação transdisciplinar revaloriza o papel da intuição, do imaginário, da sensibilidade e do corpo na transmissão dos conhecimentos. A ética transdisciplinar recusa toda atitude que rejeita o diálogo e a discussão [...]. O saber partilhado deve conduzir a uma compreensão partilhada, fundada sobre o respeito absoluto das alteridades unidas por uma vida comum [...]. Rigor, abertura e tolerância são as características fundamentais da atitude e da visão transdisciplinar. A abertura comporta a aceitação do desconhecido, do inesperado e do imprevisível. A tolerância é o reconhecimento do direito às ideias, comportamentos e verdades contrárias às nossas (NICOLESCU et al, 1994).

Trans implica uma constante recriação, pois cria-se uma nova estrutura que nunca é definitiva e sim transitória e altamente flexível. Aquela própria estrutura tem que ser subvertida por novas, sempre reinventadas.

Em 1991 no primeiro Congresso organizado pela UNESCO sobre Transdisciplinaridade realizado em Paris se afirmou: “O desafio da transdisciplinaridade é gerar uma civilização em escala planetária, que por força do diálogo intercultural se abra para a singularidade de cada um e para a inteireza do ser”.⁷⁵

É importante destacar as considerações oriundas da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI, elaboradas por Jacques Delors e apresentadas na UNESCO:

⁷³ NICOLESCU, 1996.

⁷⁴ NICOLESCU, B. et al, 1994.

⁷⁵ UNESCO. **Ciência e Tradição: Perspectivas Transdisciplinares para o Século XXI, Transdisciplinaridade** (Anexo 2), Comunicado final: Comitê de redação: BERGER, CAZENAVE, JUARROZ, FREITAS, NICOLESCU. Paris, 1991.

a educação deve ser estruturada em quatro alicerces: aprender a conhecer (também significa aprender a aprender), aprender a fazer, aprender a viver junto e aprender a ser; acrescidos de dois pilares complementares aprender a participar e aprender a antecipar (2000, Conferência Internacional de Transdisciplinaridade, Zurique). Aprender a viver junto trata de desenvolver o conhecimento do outro e a percepção das interdependências. Compreende também a realização de projetos em comum. Aprender a ser supõe exercitar a liberdade de pensamento, sentimento e imaginação, e se constituir dono do seu próprio destino.

A transdisciplinaridade revela outras políticas, outras possibilidades de viver o presente, em que o outro, a diversidade, a singularidade, a auto-criação e a construção coletiva dizem de um humano que desvenda a potência de sua capacidade de transformação.

O *'trans'* é constante inovação e recriação. Fala de transitoriedade, de flexibilidade, onde os múltiplos saberes e fazeres se encontram, se enlaçam, se misturam. É o diverso unido por uma vida comum: é a aceitação do desconhecido, do inesperado; é rede de articulações. Neste movimento do *'trans'* podemos preparar-nos para delinear conexões, achar o ator-rede e chegar à teoria que convida à construção, sempre em movimento.

Os conceitos abordados foram apontados vista a reverberação no fazer coletivo pesquisado. Podemos dizer que a transdisciplinaridade é a proposta metodológica utilizada no processo estudado, o seu modo de operar. Ao longo da narrativa do campo se poderá acompanhar as ressonâncias. Nas dinâmicas produzidas no grupo pesquisado as linguagens se misturam, se cruzam, entrelaçam fazeres. A dança se vive com fronteiras abertas, com zonas de interferência. Valoriza-se uma teia de relações. Há um enfoque no conviver que implica o ser e o interagir; um espaço para o diálogo e a participação. Há um saber partilhado, onde se constrói a partir da diversidade de singularidades. Há também no assunto escolhido pelo grupo para realizar a obra uma proposta transcultural. As histórias dos jovens fazem parte da mistura, se incluem na construção do coletivo, assim como as histórias das mulheres artesãs, o contemporâneo e o tradicional se mesclam, buscando o que há de potente nesse enlace.

1.4 A TEORIA ATOR-REDE

Aborda-se a Teoria Ator-Rede (TAR) utilizando como base o livro *Reensamblar lo social - una introducción a la teoría del actor-red*, escrito por Bruno Latour (2008), visto ter encontrado na mesma conhecimentos de alta relevância para a fundamentação do presente estudo e para o encaminhamento da metodologia do campo.

A Teoria Ator-Rede se apresenta como uma teoria social alternativa á teoria social

tradicional. Latour afirma que o método de pesquisa é construído pelos próprios atores, e para encontrá-lo, a consigna da TAR, é “seguir os atores”. Os atores são os participantes no curso da ação, que modificam com sua incidência um estado de coisas. A indicação é acompanhá-los procurando lidar com as inovações que promovem.

Para a definição da noção de ‘social’, Latour volta ao seu sentido original, vinculando-a à capacidade de ‘delinear as conexões’. O autor aproxima a raiz da palavra ‘social’: *seq-*, *sequi*, que lhe confere um sentido inicial de ‘seguir’. O latim *socius* refere-se a um companheiro, um associado. Assim, a genealogia histórica desse termo faz aparecer um sentido que é a partida, o de ‘seguir alguém’.

O livro *Reensamblar lo social* se apresenta como um guia de viagem, cumprindo as funções de sinalizar onde viajar e o que vale a pena ver ali, outra maneira de dizer o que geralmente se expressa com o nome de método, com a vantagem de que “oferece sugestões” ao invés de impor-se ao leitor.⁷⁶

Latour propõe uma teoria com princípios relativistas. Considera que os cientistas frequentemente se apresam a detectar padrões, empacotando relações sociais. Dividem em lista de atores, tratando de encaixá-los em categorias. O autor em vez de impor uma ordem por antecipação, sustenta que a Teoria Ator-Rede está em melhores condições de encontrar ordens depois de deixar os atores despregar seus próprios mundos. Latour coloca interrogação sobre aquilo que se considera uma “certeza”; desestabiliza aquilo que se naturalizou. Assim propõe partir de cinco fontes de incerteza fundamentais. Para, a partir das mesmas, apontar caminhos para a pesquisa.

As fontes indicadas são: 1) a natureza dos grupos; 2) a natureza das ações; 3) a natureza dos objetos; 4) a natureza dos fatos; 5) os tipos de estudos sobre a ciência do social.

*a) Primeira fonte de incerteza: **A natureza dos grupos***

A primeira fonte de incerteza pontua que ‘não há grupos, só formação de grupos’. Sobre os grupos, a metodologia da pesquisa não apresenta nenhum componente preestabelecido, não se fazem de antemão categorizações de grupos. O que importa são as formações dos mesmos, os reagrupamentos contínuos, que deixam rastros, pois os grupos ‘não são coisas silenciosas’.

Latour orienta iniciar a viagem seguindo os rastros deixados pelos atores ao “formar e desmanchar grupos”, traços que contêm inúmeras controvérsias. Pertencer a um grupo é encontrar-se mobilizado por vínculos incertos, controversos, frágeis e constantemente

⁷⁶ LATOUR, 2008.

flutuantes. Tomar como ponto de partida as controvérsias, atentos a seus inesperados sinais, provê “um recurso essencial para fazer rastreáveis as conexões sociais”.⁷⁷

Para delinear-se, o grupo conta com um ‘cortejo de formadores do grupo’, de porta-vozes que falam a favor de sua existência, o definem e marcam suas fronteiras. Toda formação de grupo implica a busca de uma ampla variedade de aspectos, ‘colocados em cena’ para sustentar as fronteiras do grupo, o que contribui para torná-lo mais estável. Isso produz diversos tipos de materialidades que o pesquisador pode acompanhar: documentos, registros.⁷⁸

Os agrupamentos têm que ser mantidos constantemente por algum esforço de formação de grupo. Para a TAR, sem trabalho não há grupo; se grupos deixam de ser feitos e refeitos, deixa de haver grupos. Latour (2004) apresenta um exemplo: se um festival não se realiza, simplesmente se perde o agrupamento, pois ele “não é um edifício que necessite restauração, senão um movimento que deve continuar”.⁷⁹

Deve explicar-se qualquer estabilidade de grupo em longo prazo, porque isso é exceção. Esta demanda esforço, implica instrumentos que por sua qualidade logrem que o agrupamento tenha mais alcance, se sustente mais.

Latour sugere atenção sobre os meios necessários para sustentar incessantemente os grupos e para as contribuições oferecidas pelos recursos próprios do pesquisador, na medida em que ele também faz fazer, produz agência. Sustenta que os atores e cientistas estão juntos, embarcados na mesma situação: a de formar grupos.

Como regra de análise, Latour indica adotar a postura de que o investigador está sempre dando “uma volta reflexiva por detrás daqueles que estuda”.⁸⁰

*b) Segunda fonte de incerteza: **A natureza das ações***

A segunda fonte de incerteza trata da natureza heterogênea dos ‘ingredientes’ que compõem as ações. Assim, é preciso explorar as agências; há que estender sua lista e a dos atores. A ação não é transparente e é a esta incerteza que se dá vida quando se fala de ‘ator-rede’. Diz-se que um ator é um ator-rede para sublinhar que representa a incerteza a respeito da origem da ação. Um ator é aquilo que muitos outros fazem atuar; nunca se está sozinho ao levar a cabo um curso de ação.⁸¹

Para viver esta incerteza os atores entram em cena, os humanos vestem seus múltiplos humanos, a rigidez de um ‘eu’ dá lugar aos múltiplos ‘eus’ que podem ser

⁷⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ LATOUR, 2004, p. 61.

⁸⁰ *Ibid.*, p.55.

⁸¹ *Ibid.*

construídos segundos os coletivos que habitam. O ator aparece como “branco móvel de uma enorme quantidade de entidades que convergem a ele”.⁸² A palavra ator significa que ninguém sabe quanta gente atua em sua ação. O pesquisador ganha permissão, desprende-se do rigor que aperta para viajar na ousadia de ver muitos em um; ser capaz de “registrar, não filtrar; descrever, não disciplinar”.⁸³ Abre-se para achar no meio ‘muitos estranhos’ que o surpreendam, atento à maleabilidade, flexibilidade, diversidade de papéis que cada ator pode assumir.

O pesquisador exercita um olhar abrangente, um olhar do avesso, do que se move e do que move, das deslocções; um olhar para a vacilação, os traços dos impulsos, as figuras das ações humanas e não humanas, a ‘carnadura’ do que realiza a ação. O olhar maior vê também a si próprio como uma presença que promove deslocamentos. O investigador se permite avançar cada vez ‘mais lentamente’ para rastrear a multiplicidade de movimentos e assim ir ao encontro dos nós, abrindo-se à possibilidade de descobrir um “conglomerado de muitos conjuntos surpreendentes de agências”.⁸⁴

A ação é sempre distribuída, influenciada, variada, múltipla, traduzida e deslocada. Logo, é um enigma, uma charada para os pesquisadores, tanto como para os atores. A ação enlaça fontes inesperadas, que o investigador precisa desembaraçar. A incerteza quanto à natureza das ações faz sentido na medida em que um ator age, faz agir e também é aquele que muitos fazem agir. A ação é uma surpresa, uma mediação, um evento. Devemos pensar quem e o que atua enquanto alguém atua; cada curso de ação, cada narrativa, oferece um leque de entidades que dizem do por que e do como de uma ação dada.⁸⁵

A ação não se realiza sob o pleno controle da consciência; deve considerar-se como um nó em que se encontram “conjuntos surpreendentes de agências e que tem que ser desemaranhados lentamente”.⁸⁶

Em cada curso de ação uma grande quantidade de agentes parece intrometer-se deslocando os objetivos originais. A TAR quer mostrar que “entre a premissa e a consequência há uma imensa brecha”.⁸⁷ Os dados de entrada dos mediadores⁸⁸ nunca predizem bem os de saída. A ação é deslocada por distintos tipos de atores que são mediadores, não meros informantes. Os mediadores propõem muitas situações novas e

⁸² LATOUR, 2004, p.73.

⁸³ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁴ LATOUR, 2004, p. 70.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁸ Latour diferencia mediador de intermediário. Um intermediário transporta elementos, forças ou significados sem transformá-los, os dados de saída coincidem com os dados de entrada. Os mediadores modificam os elementos que transportam, os distorcem, transformam.

impredizíveis; eles “fazem que as coisas façam outras coisas das esperadas”.⁸⁹

c) Terceira fonte de incerteza: A natureza dos objetos

A terceira fonte de incerteza relaciona-se à ideia de que os objetos têm capacidade de agência, eles também desempenham um papel. Considera-se não haver limite para a variedade de tipos de agências que participam da interação.

É preciso um olhar mais abrangente. Os objetos entram em cena, atores excluídos voltam ao palco. Podemos vê-los como entidades que nos instigam a descobrir nelas o que fazem, o que movem, o que modificam, o que fazem fazer. Alguns carregam, outros protegem, recolhem, nutrem, unem, deslocam, transformam.

Somos convidados a criar um ‘ponto’ de ingresso e a observar como os objetos são trançados com o mesmo fio que se entrelaça os humanos, gerando vínculos. Eles, não humanos, fazem parte dos laços. Essa trama tem mais cores do que uma visão desinteressada pode enxergar. São muitos mais fios que aqueles que se registram nas aparências. Assim é possível vislumbrar uma ação coletiva que surge entre sujeitos e objetos. Deve-se, porém, atentar para o fato de que a presença de objetos não basta para carregar o social; o que marca a diferença é uma maneira de incorporar. “Temos que levar em conta os não humanos só na medida em que se tornem comensuráveis com os vínculos sociais”.⁹⁰

Também importa ter clareza: não são os objetos que têm a intenção de fazer as coisas, mas eles participam da ação. Ao mesmo tempo é preciso estar atentos pois os objetos vão além de seus fazedores: “os intermediários se convertem em mediadores”⁹¹ e ficar alertas com relação ao poder que “trata de anestesiá-los”.⁹²

Há um ‘desaparecido’, um ‘exilado’ que precisa ter direito a voltar, porque só com sua volta será possível desvendar o que os movimentos geradores das forças de poder e dominação querem ocultar.

d) Quarta fonte de incerteza: A natureza dos fatos

A quarta fonte de incerteza diferencia questões de fato e questões de interesse.

Latour afirma: “Os fatos são praticamente a composição menos primitiva, mais complexa, mais elaborada, mais coletiva que existe”.⁹³ A incerteza sobre os fatos diz

⁸⁹ LATOUR, 2008, p. 91.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁹¹ *Ibid.*, 125.

⁹² *Ibid.*, 126.

⁹³ *Ibid.*, 163.

respeito a uma diferença entre o desdobramento da realidade e a unificação prematura em 'questões de fato'. O autor assinala que "As muitas pregas da objetividade se fazem visíveis quando um se aproxima um pouco mais do sítio onde as agências são obrigadas a expressar-se".⁹⁴

O primeiro empirismo ilustrou questões de fato aborrecidas, rotineiras, velhas. Esses objetos não deixaram rastro algum e assim não havia maneira de aparecerem como mediadores. Isso começa a mudar quando se introduz o que Latour passa a chamar de questões de interesse. As agências reais, objetivas, atípicas, não se tomam exatamente objetos, sendo mais como reuniões. As questões de fato podem permanecer em silêncio, mas as questões de interesse não nos deixam sem dados; estas se encontram em qualquer parte. Na sociologia das associações os não humanos adquirem relevância na medida em que são observados não como questões de fato estabelecido, e sim vistos como questões de interesse.

A necessidade de introduzir mudanças básicas na perspectiva científica significou visitar sítios que não haviam sido antecipados. A TAR (Teoria Ator-Rede) renovou o significado das expressões: 'que é um fato' e 'que é uma construção'. Dizer que algo é construído significa que não apareceu do nada.

A produção dos fatos é um processo contínuo, eles são construídos, vivem um processo de gestação. A construção se centra de maneira clara na cena em que os humanos e os não humanos se fundem. Na obra em construção há uma artificialidade e uma objetividade movimentando-se paralelamente. Dado que uma das ideias da TAR é renovar o 'que é um fato', se faz importante não perder de vista as obras em construção.

O pesquisador precisa ser capaz de seguir os interesses antes de aceitar algo como fato estabelecido. Isso implica acompanhar sua fabricação e perceber que existem muitas formas e etapas distintas. Assim, não há restrições ao uso de referências as mais variadas, extrapolando aquilo que é considerado científico, para a esfera das artes, dos saberes populares, entre outros. A coisa mesma permite desdobrar-se como múltipla e, por isso, exige uma abordagem que celebre a diferença. Portanto, a postura da TAR é acompanhar os interesses, a fabricação dos fatos e a gama de novas identidades que eles produzem e que passam a coabitar o coletivo.⁹⁵

Latour aborda o processo científico como construção e a mesma como própria de outros processos de realização. O termo construção descreve algo que se sustenta. O construído tem uma origem visível.

Ao pensar sobre esse assunto, logo se pode encontrar uma ligação com o tema da presente pesquisa. O ziguezague entre o texto e a arte em sua concretude, permite

⁹⁴ LATOUR, 2008.

⁹⁵ *Ibid.*

vislumbrar pontes num espaço em que antes encontrava dificuldades para ver como atravessar de um lado ao outro. A ponte passa por cima de um vazio, ou, melhor, de algo que se aparentava quieto, e ao estar nela é possível ver movimentos que têm como margens pelas definidas, ciência e arte. Agora, no meio, há fluxos conectando uma borda e outra, carregando objetos, seres, que se movem e transformam nesse vaivém. Sobre a ponte, como assinalou Latour, um ‘ponto de vista’ ideal para presenciar as relações entre humanos e não humanos. Dessa maneira, pode-se avistar um corredor que permite observar por dentro, pelo íntimo, pelo que existe, mas que não se mostra na superfície. Pode-se conhecer a capacidade dos atores. O processo de gestação da materialidade oferece uma rara visão de como uma coisa emerge da inexistência, pode-se ver “nascem inovações”,⁹⁶ já que “na experiência há mais do que se vê à simples vista”.⁹⁷ A possível quietude das questões de fato dá lugar a questões de interesse, que se movimentam por toda parte. Fico encorajada a me deslocar nesta experiência, neste vaivém, que gesta e ativa em mim interesses viajantes.

e) *Quinta fonte de incerteza: Os tipos de estudos sobre a ciência do social*

A quinta fonte de incerteza é gerada pela escritura das próprias investigações. A TAR, quando aplicada, deve estabelecer relações entre os muitos mediadores que encontra a cada passo; tem que poder registrar diferenças, absorver a multiplicidade e viver a materialidade de um relato sobre o papel. As quatro fontes de incerteza têm que ser abordadas com valentia. Há dificuldade no método, ele é abrangente, devem-se “registrar as idiosincrasias mais estranhas dos atores mais humildes”.⁹⁸

A ideia é colocar em primeiro plano a produção de relatos. O relato, para a TAR, é uma narrativa, uma descrição, um informe. Um bom relato é aquele que rastreia uma rede, é a prova de quantos atores o escritor consegue tratar como mediadores e até onde é capaz de alcançar o social. Rede é o rastro que deixa algum agente em movimento, designa fluxos de traduções. A rede estabelece uma conexão ponto a ponto. Cada um dos pontos no texto pode promover uma bifurcação, converter-se na origem de uma nova tradução. Rede é uma expressão que serve para verificar quanta energia, movimento e especificidade os relatos são capazes de capturar.

É preciso renovar o que vem a ser um relato objetivo. Objetividade aqui não se refere a questões de fato, e sim aos lugares de construção das questões de interesse, cálidos e controvertidos. Considerar a pesquisa como um relato não significa diminuir sua pretensão

⁹⁶ LATOUR, 2008, p. 133.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 178.

de realidade, mas antes aumentar os cuidados e as capacidades que precisam ter os pesquisadores⁹⁹.

Latour adverte que não podemos aceitar que o relato seja 'só uma história', e sim esforçar-nos por fazê-lo preciso, fiel, objetivo. Ele deve sustentar seu projeto, que consiste em "traduzir as quatro fontes de incertezas".¹⁰⁰ A objetividade dos relatos pode ser conseguida sob a condição de que se detectem os mediadores por uma atenção contínua e 'obsessiva'. Aponta que a melhor maneira de proceder é "limitar-se a levar registro de todos os nossos movimentos".¹⁰¹

Latour apresenta um guia para a escrita, e com isso experimento um alívio: a permissão para retirar de mim a exigência de dar explicações a tudo. Mas também desafios: como saber descrever, como saber enlaçar, fazer deslizar no texto aquelas redes que enxergo, como elaborar um fluxo zigzagueante que leve o leitor acalantado a viajar. Os pontos de referência me animam, indicam o que tenho que levar na mochila: pequenos cadernos de notas. Aprendo uma distribuição que ajuda a colocar os objetos em seus lugares, e também a ficar alerta para não esquecer algum deles. Os cadernos são quatro:

1º CADERNO: deve ser uma espécie de diário de bordo, para documentar a transformação que se sofre ao realizar a viagem. Conversas, reações de terceiros à pesquisa, surpresas e estranhamentos do campo, fontes às que se tem acesso, com datas e horas precisas, devem ser registrados o mais regularmente possível.

2º CADERNO: serve para reunir informação de tal modo que seja possível pôr todos os elementos em ordem cronológica e organizá-los em categorias.

3º CADERNO: sempre à mão para esboços e rascunhos contínuos, para escrever enquanto se reúnem dados, um espaço para as numerosas ideias que possam vir à mente, ao acaso, por metáforas. Caderno onde encontram um lugar, caso contrário se perderão, ou, "pior ainda, arruinarão o trabalho de coleta de dados, misturando a metalinguagem dos atores com a dos analistas".¹⁰²

4º CADERNO: para registrar os efeitos nos atores do relato escrito. O estudo pode estar terminado, mas o experimento continua, na medida em que a ação do texto produz dados e assim uma nova negociação pode começar a decidir quais são os ingredientes com os quais se poderia fazer um mundo comum.

Penso quais cadernos já tenho, que dados misturei, como redistribuí-los. Assim, ir à busca do 'descrever bem'; é ainda um mistério, mas levo os cadernos comigo. Latour indica: "Se o social circula e é visível só quando brilha através de concatenações de mediadores, então isto é o que tem que ser replicado, cultivado, suscitado e expresso por nossos

⁹⁹ LATOUR, 2008

¹⁰⁰ LATOUR, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 194.

¹⁰² *Ibid.*, p. 195.

informes textuais”.¹⁰³

Preocupa que ao ficar com a descrição possa faltar algo, já que não se agrega algo distinto, que amiúde se chama explicação. Mas Latour enfatiza que a alternativa é “despregar plenamente as redes que fazem possível um estado de coisas e neste caso agregar uma explicação será supérfluo”.¹⁰⁴ Despregar significa que “através do informe que conclui a investigação, a quantidade de atores pode ver-se aumentada, a gama de agentes que fazem atuar os atores poderia expandir-se, a quantidade de objetos que atuam para estabilizar grupos e agencias pode multiplicar-se”.¹⁰⁵

Latour valoriza o ato de registrar afirmando que:

O simples ato de registrar qualquer coisa num papel já é uma transformação imensa que requer tanta capacidade e tanto artifício como pintar uma paisagem ou produzir uma complicada reação bioquímica. Nenhum estudioso deve considerar humilhante a tarefa da descrição. Pelo contrário é o logro mais consumado e menos freqüente (LATOURE, 2008, p. 198).

Mais adiante acrescenta: “Um bom informe representará o social no preciso sentido de que alguns dos participantes na ação – através da controvertida agencia do autor – serão ensamblados de tal modo que possam ser reunidos”.¹⁰⁶

Latour, em seus trabalhos, assume uma perspectiva que afirma ser construcionista, isto é, a realidade é considerada como efeito de conexões e associações que articulam humanos e não-humanos numa rede híbrida e heterogênea.

Interessa-nos considerar os estudos deste autor tanto como instrumento teórico e conceitual quanto como guia metodológico da pesquisa.

Sobre a realidade

Annemarie Mol contribui com seu olhar sobre a Teoria Ator-Rede afirmando que esta retira dos elementos que fazem a realidade o caráter supostamente estável, determinado. Estabelece, pelo contrário que a realidade é feita, localizada materialmente, histórica e culturalmente. E sendo assim ela também é múltipla.

O perspectivismo contribui contrapondo a singularidade à verdade única, cada um dos sujeitos sociais tem verdades diferentes.

Trazem consigo competências, hábitos, histórias, preocupações particulares, o que significa que tem diferentes olhares. Olham para o mundo de diferentes pontos de vista. Isto quer dizer que vêem as coisas de formas distintas, e representam o que vêem de maneiras diversas (MOL, 2007, p. 03).

Surgem questões sobre como poderá a diversidade ser levada em conta. Afasta-se

¹⁰³ LATOURE, 2008, p. 197.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 198.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 199.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 200.

de uma versão monopolista, há muitos olhares para a realidade, cada um aporta uma perspectiva diferente.

Os estudos de Mol se distinguem apresentando a própria realidade como múltipla. Falar da realidade como múltipla diz das metáforas de intervenção e performance. Estas sugerem uma realidade que é feita e performada e não tanto observada. A realidade pode assumir várias formas. Encontramos alianças com este estudo para pensar as realidades múltiplas, as diferentes versões para os objetos, os distintos olhares nos sujeitos e a performance como espaço de formas e metáforas variadas.

Para ir ao encontro destas realidades, dos atores, para delinear conexões, precisamos de ajuda, guias. Latour nos indica como viajar: andar lentamente para ver as dobras. Por suas orientações conseguimos registrar o que passava despercebido. Mas é preciso saber mais sobre como fazer uma “narrativa arriscada”¹⁰⁷ e para isto Rolnik nos apresenta a Cartografia.

1.5 A CARTOGRAFIA

Para os geógrafos, a cartografia é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Diferem dos mapas que são representações estáticas. Segundo Rolnik (2007) paisagens psicossociais são também cartografáveis. A cartografia acompanha o desfazer de certos mundos pela perda de sentido e a formação de outros que expressam novos afetos, onde se criam novos sentidos.

A tarefa do cartógrafo é ‘dar língua para afetos’, para isso precisa estar atento, entremeado nas intensidades de seu tempo; à espreita das linguagens e, ao encontrá-las, recolhê-las, para a composição das cartografias. Rolnik nos diz: “O olhar não é do tipo que se debruça [...], mas daquele que se constrói junto. [...] Um olhar vibrátil impregnado das forças que se agitam”.¹⁰⁸

A prática de um cartógrafo diz respeito ao processo de “formações do desejo no campo social”.¹⁰⁹ Ele precisa estar atento as alterações da sensibilidade coletiva. Para ele teoria é cartografia; se fazem junto às paisagens em formação que vai acompanhando.

O cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência, o que servir para criar sentido:

O cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. [...] Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este

¹⁰⁷ LATOUR, 2008.

¹⁰⁸ ROLNIK, 2007, p. 15.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 2007, p. 65.

é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar [...] O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem (ROLNIK, 2007, p. 65-66).

A linguagem, para o cartógrafo é veículo que efetua a transcrição para novos mundos; o problema é o do vitalizante ou destrutivo, ativo ou reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais e constituição de realidade. Ele não teme o movimento.

Sobre os procedimentos, o cartógrafo sabe que “deve ‘inventá-los’ em função daquilo que pede o contexto em que se encontra. Por isso ele não segue nenhuma espécie de protocolo normalizado”.¹¹⁰ O que define o perfil do cartógrafo é um tipo de sensibilidade, que ele se dispõe fazer prevalecer. O que quer é se colocar na posição que lhe permita acolher o processo de produção da realidade, que é o desejo. Inúmeros são os mundos que cada um engendra e isso é o que lhe interessa. “Não é possível definir seu método (nem no sentido de referência teórica, nem no de procedimento técnico), mas apenas sua sensibilidade”.¹¹¹ O critério do cartógrafo é o do grau de intimidade que cada um se permite a cada momento, é o grau de abertura para a vida. O seu princípio é a expansão da vida. O que lhe interessa é o quanto a vida está encontrando canais de efetuação. “A análise do desejo, desta perspectiva, diz respeito, em última instância, à escolha de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, o real social. [...] A prática do cartógrafo é aqui eminentemente política”.¹¹² Esta se encontra na jurisdição da micropolítica e está vinculada a estratégias de produção de subjetividade. “Dizer aqui que a prática de análise é política tem a ver com o fato de que participa da ampliação do alcance do desejo”.¹¹³

Seguindo de perto Rolnik (2007), a análise do desejo é fundamentalmente uma ética. O cartógrafo tem muito a ver com “o quanto a vida que se expõe a sua escuta se permite passagem”.¹¹⁴ Cabe a ele “sustentar a vida em seu movimento de expansão”.¹¹⁵ O cartógrafo não revela sentidos, ele os cria. Ele “não está dissociado de seu corpo vibrátil [...] é através desse corpo [...] que procura captar o estado das coisas, seu clima”.¹¹⁶ Sua prática é entendida como análise da produção de subjetividade. Exercita a escuta para o invisível e a sensibilidade à relação ente o desejo e o social.

¹¹⁰ ROLNIK, 2007, p. 66.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹¹² *Ibid.*, p. 69.

¹¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

A pesquisa de campo desta Tese será apresentada cartografando os atores contando como guia as orientações oferecidas por Rolnik.

2 CHEGANDO AO CAMPO

A Tese tem qualidade de ritornelo,¹¹⁷ voltar ao que foi vivido e olhá-lo com atenção de pesquisadora. Uma viagem pela estrada do retorno, ao vivenciado em carne, em busca de rastros, para fiar laços entre fazeres e saberes que chamem ao encontro. Buscou encontrar as redes que constituíram as experiências de criação coletiva em dança vividas no processo de construção da obra “Marias Brasileiras, a arte do fio”. Este retorno não é um *dejá vu*, mas um poder ser. Aparecerá o que não estava aí antes, porque não se enxergavam as redes que se constituem entre humanos e não humanos e também as que estas relações constroem. Um ritornelo para achar redes em que se possa render a obra.

A metodologia é diferenciada, aberta. Objeto e metodologia vão caminhando juntos, é uma metodologia em construção, narradora, contadora de histórias. Ela é feita em rede. Os procedimentos se inventam ao mesmo tempo que acontecem os movimentos, a criação de sentidos, a formação de mundos. Recolhem-se linguagens, dando voz aos afetos. Busca-se descobrir matérias de expressão, que favorecem a passagem das intensidades; ser texto veículo, que transcreve a constituição de realidades, acolhendo os desejos, participando da ampliação de seu alcance, de quanto a vida se permite passagem.

Esta pesquisa é de natureza qualitativa, participante, promove a relação entre atores e pesquisadores para dar forma ao conhecimento. De acordo com Bogdan e Biklen (1994), a adoção da abordagem qualitativa implica, antes de tudo, recorrer a um método de coleta de informações tão aberto quanto possível, e operar em um nível de amplitude suficiente para apreender uma realidade sem reduzi-la a uma soma de unidades fragmentárias. Essa foi a procura no desenvolvimento da presente pesquisa. A metodologia será a Teoria Ator-Rede (TAR), apresentada por Bruno Latour (2008). E como guia as Cartografias aplicadas por Rolnik (2007), Guattari e Rolnik (2007). O tema de estudo compreende o processo de criação coletiva do grupo Companhia Cirandeira na montagem e realização da peça “Marias Brasileiras, a arte do fio”.

2.1 O GRUPO DE PESQUISA: A COMPANHIA CIRANDEIRA NO INSTITUTO DE ARTE TEAR

A pesquisa de campo consiste na cartografia de um processo de criação coletiva em Dança, valendo-se de uma análise documental das experiências do grupo Companhia

¹¹⁷ Ritornelo indica o retorno, a volta. O que volta é a potência de fazer, a potência de fazer e desfazer lugares. É um traçado que retoma sobre si, se retoma. Um começo que é um retorno, mas que implica uma diferença, nunca é um retorno ao mesmo. Este assunto é pesquisado na obra de Marly Chagas (2007) com base em Deleuze e Guattari (2008b, 4ª reimpressão) que criam um novo conceito a partir deste termo.

Cirandeira. Realiza-se a partir de material que já foi coletado sobre o objeto de estudo, e sobre registros da própria pesquisadora em observação desse processo. A instituição escolhida para a pesquisa, o Instituto de Arte Tear é uma Organização Não Governamental e Ponto de Cultura localizado no Rio de Janeiro, que atua nas áreas da arte-educação, cultura e cidadania, onde a Companhia se insere.

Esta Escola desenvolve desde 2002 o Projeto Social Ciranda Brasileira de formação artística, que contempla as áreas de dança/teatro, música e artes visuais, direcionado no início a adolescentes prioritariamente das comunidades de baixa renda do Rio de Janeiro. Em 2004, o Projeto passou a atuar também com jovens e, em 2007 se estendeu para crianças.

A inclusão de participantes ao Projeto Social Ciranda Brasileira se realiza a partir de contatos do Instituto Tear com escolas públicas, centros comunitários, ONGs e instituições de bem público. A formação artística desenvolvida é realizada por arte-educadores qualificados nas diferentes linguagens da arte e é oferecida gratuitamente. Isto se faz possível pelas parcerias com empresas e instituições que apoiam financeiramente as ações desenvolvidas pelo Instituto Tear. Os interessados são entrevistados por profissionais da instituição; os menores de idade realizam esse contato acompanhados por um responsável familiar. Para serem incluídos no Projeto Social Ciranda Brasileira, precisam estar cursando a educação formal.

A partir de 2004 foi constituída a Companhia Cirandeira, com 30 integrantes (na época, jovens entre 16 e 21 anos) que participavam do Projeto Ciranda Brasileira desde seu início. Surge da necessidade dos próprios participantes de desenvolverem uma formação com caráter profissionalizante, aprimorando os conhecimentos e experiências em Arte, nas linguagens de dança\teatro e música. Neste sentido, os objetivos fundamentais da formação artística-pedagógica da Companhia passam a se centralizar, desde então, no aprofundamento dos conhecimentos artísticos, na mobilização dos processos criativos coletivos dos praticantes e na participação protagônica nos processos de montagem e produção de espetáculos. Isto implica a criação, produção e realização grupal (INSTITUTO TEAR, 2010).

Ao longo dos anos, a Cia Cirandeira foi se consolidando como um grupo de jovens artistas com elevada qualidade estética e artística, com novos integrantes ingressando anualmente na Cia.

Mas, é a partir de 2008, (quando a Companhia foi contemplada no Programa Petrobrás Cultural com o patrocínio destinado à formação e montagem do espetáculo “Marias Brasileiras”), que se dá um novo destino ao projeto. Uma nova arquitetura se fez necessária em relação ao desenho formativo, aprimorando as linhas metodológicas nos seus aspectos transdisciplinares, além de ampliar as práticas de pesquisa e investigação

artística, uma vez que o projeto precisaria ser realizado em 12 meses (de agosto de 2008 a setembro de 2009), sem perder de vista o grande desafio: a criação coletiva.

Neste sentido, a Companhia Cirandeira, que anteriormente se estruturava em dois grupos que se integravam (**Brincantes** referente à Dança e Teatro, e **Menestréis**, grupo de Música instrumental), passa a ser redesenhado, incluindo um grupo vocal denominado **Cantantes**, além da inclusão de várias outras atividades, a saber:

Núcleo Específico:

Brincantes, com aulas de dança contemporânea, dança popular, improvisação e composição, teatro-circo e criação de textos;

Menestréis, com aulas de percussão, cordas, sopro, teoria musical, arranjo e composição e prática de conjunto;

Cantantes, com aulas de técnica vocal, teoria musical e prática em conjunto.

Núcleo Comum:

Workshops dinamizados por artistas e/ou grupos convidados de grande relevância no cenário da dança, teatro, música; aulas de História da Arte; participação em eventos culturais e idas a espetáculos e shows; Fóruns de discussão; oficinas de pesquisa sobre as Artes do fio (Tecelagem, Rendas e Bordados); ensaios.

No primeiro ano, dedicado à pesquisa e montagem, o grupo se reuniu de segunda a sexta durante quatro horas diárias de oficinas. Posteriormente, o mesmo passou a frequentar a instituição durante três dias por semana. Durante todo o processo, a Companhia foi orientada e acompanhada por **arte-educadores**, atuantes em áreas específicas. A Companhia realizou sua primeira temporada com 36 jovens em cena, de 16 a 25 anos de idades. Atualmente, o grupo está composto por jovens entre 18 e 27 anos.

Para que o leitor possa acompanhar todos os integrantes da Cia Cirandeira citados neste estudo, foi elaborado um Quadro explicativo que consta no Rodapé.¹¹⁸

¹¹⁸ **Brincantes na 1ª temporada:**

Ana Paula Lisboa, Cacá Lopes, Carla Pessanha, Cecília Barçante, Davi Borges, Dudu Braga, Diogo Nascimento, Elaine Caldeira, Eliza Moreno, Flora Mangini, Gabriela Macena, Juliana Bonnet, Hélio Menezes, Lis de Paula, Max Monteiro, Uira Leão, Viviane Gomes. (17 jovens)

Brincantes que integraram a Cia após a 1ª temporada:

Bruno Almeida da Silva, Carolina Abreu Accioli, Felipe Clemente Silva, Helena Heizer Jullien, Juliana Marins, Letícia Miranda da Silva, Lia Fernandes Meirelles, Nicole Gomes Almenteiro, Raphael Barbosa, Thiago da Silva de Souza, Wallace Lozada. (11 jovens)

Menestréis na 1ª temporada:

Alex Coutinho, Ályson Coelho, André de Luca, Danilo Juliani Fernandes, Gil Souza, Joyce Bello, Junior Bonnet, Lucas da Silva, Marcos Sacramento, Marcus Garrett, Michel Nascimento, Thaysa Sales. (12 jovens)

Menestréis que integraram a Cia após a 1ª temporada:

Carlos Eduardo Valdez, Luiz Henrique Reis Machado, Pedro do Amparo de Oliveira, Renan Leoni Nunes, Thiago da Silva Pacheco. (5 jovens)

Cantantes na 1ª temporada:

Ana Bispo, Clara Santana Colin, Sarah Bonfim Chaves Curvelo, Elisa Guedes, Thalita Félix Ribeiro, Patrícia de Souza Bento, Verônica de Paula. (7 jovens)

Cantantes que integraram a Cia após a 1ª temporada:

Tyaro Maia. (1 jovem)

Total de jovens em cena na 1ª temporada = 36. Total de jovens que participaram da Companhia durante o

Na pesquisa de campo, quando se apresente depoimento de um dos jovens, seu nome estará acompanhado de uma letra que indica o grupo ao qual pertence. Os Brincantes estão identificados pela letra (B) ao lado do nome. Os Menestréis pela letra (M). Os Cantantes pela letra (C). Também foi organizado um glossário nas páginas 284-286 junto à demais pessoas citadas no percurso deste estudo.

A estreia do espetáculo “*Marias Brasileiras, a arte do fio*” ocorreu em agosto de 2009, no Teatro SESI do Rio de Janeiro. Posteriormente, as apresentações continuaram em forma itinerante em diversos teatros da Cidade e do Estado do Rio de Janeiro. Destacamos que a pesquisadora participou de todo o processo como coordenadora e coreógrafa do grupo. Em 2011, um dos objetivos do trabalho foi a gravação do espetáculo em DVD realizada em outubro. Outra ação marcante foi uma viagem à Brasília, no final daquele ano onde e quando a Cia atuou no evento “Renda-se”, dedicado a rendeiras e bordadeiras de todo o país.

A obra produzida e realizada pelos jovens da Companhia Cirandeira buscou conhecer e revelar os ofícios do fiar, tecer, rendar e bordar de mulheres brasileiras, desvelando suas histórias, seus cotidianos, suas subjetividades, seus processos de criação e produção. Para isso contaram com o material da pesquisa de campo realizada pelas arte-educadoras Denise Mendonça e Camila Leite, do Instituto Tear que entrevistaram e gravaram em vídeo 38 mulheres artistas artesãs¹¹⁹ de diversas regiões do Brasil, cujo detalhamento virá mais tarde. E também com a experiência vivida, através de oficinas realizadas relativas a esses fazeres realizadas com artesãos convidados, ou mesmo com as próprias mulheres que foram entrevistadas. Outros materiais coletados sobre as culturas locais onde esses fazeres se praticam, igualmente foram fontes de investigação.

O recorte do presente estudo está definido pelo período em que os jovens investiram na criação e realização dessa obra, que consiste na construção do espetáculo, a produção, as apresentações, as avaliações e o processo vivido para a gravação do DVD. Vale dizer que, a lente estará focalizada nos processos de criação dos Brincantes, sobretudo na

processo 2009-2011 = 53.

¹¹⁹ **Fiandeiras de Olhos D’Água** (GO): Dona Angelina, Dona Luisa, Dona Rosa, Dona Zizi e Dona Geralda.

Fiandeiras de Francisco Badaró (MG): Dona Nívea, Dona Mita, Dona Sinhana de Jota, Dona Maria do Rosário, Dona Sinhana do Antenor, Dona Maria Coelho.

Fiandeiras Tecelãs de Turmalina (Vale do Jequitinhonha/MG): Dona Mariinha, Dona Maria Suplício, Dona Geralda.

Tecelãs de Berilo (Vale do Jequitinhonha/MG): Dona Leontina, Dona Estela, e Pretinha.

Tecelãs de Olhos D’Água (GO): Fatinha, Dona Maria e Benedita.

Filezeiras de Riacho Doce (AL): Dona Marlene, Avani e Ademar.

Labirinteiras de Marechal Deodoro (AL): Dona Flora, Dona Beni, Dona Luzia, Dona Deda.

Rendeira de Bilro e Crivo de Turmalina (Vale do Jequitinhonha/MG): Dona Duquinha.

Rendeiras de renda Irlandesa de Divina Pastora (SE): Dona Alzira, Elizabeth, Zeza, Rita e Cilinha.

Bordadeiras de Pirapora (MG): Família Dumont: Dona Antônia, Sávia, Marilu, Martha e Ângela.

dança.

O Instituto de Arte Tear conta com diversos documentos: registros escritos, gravados, vídeos, fotografias sobre o processo dos integrantes da Companhia, incluindo as apresentações, assim como vídeos com depoimentos e fotografias das pesquisas realizadas com mulheres artesãs em diferentes regiões do Brasil. Esses materiais são objetos deste estudo, neles se buscam rastros que ajudem a acompanhar o processo de construção coletiva dos participantes e suas reverberações.

O fato do Instituto Tear ser uma instituição que a pesquisadora já conhece, por estar incluída no universo das pessoas e ações da mesma, colabora para o bom funcionamento da pesquisa participante, qual seja, a permanência do pesquisador no campo por uma longa temporada, a fim de poder estabelecer contatos, rastrear conexões. É importante salientar que, em vista do envolvimento, mais do que neutralidade foi preciso estar ciente da implicação e administrá-la para evitar vieses. A pesquisadora funciona como um dos atores e um mediador, participando das redes de relações que foram contatadas.

2.2 BUSCANDO RASTROS: TRABALHO DE CAMPO

Constituíram o material de análise depoimentos e reflexões da Companhia Cirandeira registrados em MP4, vídeos, escritos e fotografias do processo; assim como documentos institucionais sobre a pesquisa vinculada à criação da obra. Também se utilizaram os cadernos de notas da pesquisadora com observação participante realizada diretamente com o grupo. O tempo que corresponde à pesquisa de campo desta Tese se inicia após agosto de 2010, data da qualificação do Projeto, mas previamente se realizaram estudos exploratórios.

A criação coletiva em dança foi nossa bússola para o caminho a percorrer. Direcionou-se o olhar para as conexões que podiam revelar os processos dessa criação e as reverberações dos mesmos na vida dos jovens artistas. A atenção sobre esses registros esteve nas práticas de trabalho em grupo, nas atividades que tinham como objetivo a criação e realização grupal; assim como nos fóruns¹²⁰ e depoimentos dos jovens sobre a criação coletiva e sobre seus cotidianos. Também se buscaram rastros nas fotografias do processo do grupo e da pesquisa da obra. No percurso do estudo prestou-se atenção às redes de associações que se constituíram no próprio movimento da pesquisa.

Os objetos de estudo foram observados com olhar investigativo, seguindo as

¹²⁰ Fóruns: Consistem em encontros realizados em períodos específicos entre os integrantes do grupo, os arte-educadores orientadores e a coordenação para tratar de assuntos referentes ao processo do grupo embora seja um espaço eminentemente político, quando se discute e se reflete o papel da arte na transformação social.

orientações de Latour (2008), rastreando suas conexões, bifurcações, dobraduras, complexidade. As pistas a procurar foram a formação do grupo, suas ações, as relações entre humanos e não humanos, os interesses que moveram o grupo à criação, o processo de construção e realização da obra. A tarefa consistiu em seguir os rastros empíricos ou materialidades produzidas a cada nova associação e incorporá-las ao relato da pesquisa.

Durante o transcurso de produção, apresentações e avaliações da obra “Marias Brasileiras”, acompanharam-se os fazeres do grupo, e os sentidos dados ao processo. Neste período, os acontecimentos foram registrados em cadernos pessoal de notas e ideias foram elaboradas.

Foi possível ter acesso a documentos do Instituto Tear sobre a Companhia Cirandeira e a construção e realização da obra (foram feitos múltiplos registros pela equipe de produção do Tear sobre o processo vivido pela Cia). Também aos textos escritos pelos jovens artistas que realizaram anotações sobre seus fazeres e reflexões em cadernos individuais (diários de bordo) e em um caderno grupal. Dados sobre outros anos foram coletados, quando considerados relevantes, como possibilidades para seguir as múltiplas redes construídas pelo grupo. Também se incluíram registros de outros olhares: estagiários (E), alunos da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, pertencentes ao Curso de Bacharelado em Dança acompanham o grupo, realizam registros e partilham observações. Dessa maneira um espaço de multiplicação de saberes se constitui. Os jovens da Companhia vivem o exercício de serem vistos pelos olhos de quem busca aprender, de quem tem que observar dentro. Os estagiários escrevem e assim ajudam a ver. A materialidade produzida também é incluída por aparecer como rede.

Tudo isso constituiu um relevante acervo documental sobre o grupo. O *corpus* de pesquisa é constituído por todo o material que foi coletado. A qualidade do material permite infindáveis pesquisas, mas aqui por uma questão de tempo delimitamos alguns olhares possíveis. O recorte teve o cuidado de evitar o corte das redes necessárias. Antes desse momento se procurou desprezar a maior quantidade de atores possíveis, seguindo desse modo as orientações de Latour: “Não devemos limitar de antemão o tipo de seres que povoam o mundo social”.¹²¹

Em função da vasta quantidade de materiais referentes a esses 4 anos de processo intenso da Cia, e buscando evitar recortes que pudessem por em risco a tessitura rica do processo, a alternativa foi partilhar a procura das materialidades. Considerei, portanto, apropriado fazer uma dinâmica em que outros olhos, ouvidos e sensibilidades permitissem chegar a esses lugares. Convidei a Gabi, (B) Juliana (B) e Eliza (B), jovens Brincantes da Companhia, que viveram todo o processo do grupo desde seu início, a participarem da

¹²¹ LATOUR, 2008, p. 27.

coleta de registros. A função foi chegar aos atores desse fazer coletivo. Assim, mais olhares permitiram encontrar rastros, que sozinha, não tivesse alcançado frente à tamanha imensidão.

Eliza (B) comenta:

Eu a Juliana e a Gabi pegamos os áudios e escritas da Cia e garimpamos.

Os atores e as ações pertinentes à pesquisa são registrados de forma descritiva, seguindo a Teoria Ator-Rede.¹²² Como consiste em uma pesquisa de documentos, os jovens integrantes do grupo assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, autorizando a utilização de sua imagem, fala e escritos como material da pesquisa. Em relação aos sujeitos do estudo, foram observadas e garantidas todas as questões éticas da Pesquisa em Psicologia. Visto que ao realizar a pesquisa, outros “atores”¹²³ passaram a ser relevantes para o estudo (arte-educadores, artistas-artesãs, estagiários que acompanharam a Companhia), eles assinaram o Termo que autoriza sua inclusão. Também foi solicitada autorização ao Instituto Tear para a utilização dos registros e do acervo da Instituição.

Para este estudo foi considerado cuidadoso nomear as pessoas que estão incluídas por seus nomes próprios. Portanto as citações estarão assim apresentadas. Visto que são muitas as redes encontradas e os atores a integrá-las, se considerou importante criar formas pelas quais o leitor possa acompanhar a presença dos mesmos. Para isso, os nomes contarão a seguir por uma ou mais letras para contribuir a sua localização: Companhia Cirandeira (CC), Brincante (B) Menestrel (M), Cantante (C), Arte-Educador (AE), Artista-artesã (AA), Estagiário (E). No momento de apresentação da obra outros ‘atores’ aparecem, os que foram criados: as Personagens (Pers.), e os que partilham: o Público (P). Cada um fez parte dos fios-redes com que a narrativa foi sendo tecida. A equipe e artistas artesãs já foram nomeados anteriormente, os demais o serão na medida em que sejam incluídos na escrita. Foi elaborada um lista, relacionada às siglas, nas páginas 286-288, com o nome de cada um, indicando sua participação. Isto tem o intuito de ajudar ao leitor a acompanhar suas presenças no percurso deste estudo.

O material coletado foi analisado estabelecendo relações e encontrando associações com a literatura consultada, especialmente com a pertencente a Bruno Latour. Assim, a escrita foi realizada ao modo de uma trama, entretecendo a pesquisa de campo junto aos conceitos oferecidos como guia. A narrativa é uma surpresa que vai se constituindo enquanto se faz. Ao enlaçar, outros caminhos se vislumbram, novas redes a percorrer. Há uma renda a ser escrita e ela guarda o inesperado.

¹²² LATOUR, 2008.

¹²³ ‘Ator’ utilizado no sentido de ator-rede desenvolvido por Latour.

3 CARTOGRAFANDO: EXPLORANDO CAMINHOS

A oportunidade de conhecer o livro *Reensamblar lo social*, de Bruno Latour (2008) permitiu-me encontrar neste autor um ‘guia’ para desenvolver a metodologia desta Tese. Assim nutrida de incertezas, me preparei para realizar esta viagem observando fluxos, ampliando o olhar para perceber a ‘multiplicidade’ nas coisas e praticando o ‘descrever’. Uma frase me impulsiona: “Não é mais seguro o fracasso que o êxito”.¹²⁴ Sou chamada a buscar ‘conectores’, uma indicação para a travessia procurar o ‘delinear de associações’.

Início com um sentido de ‘partida’, de buscar ‘seguir alguém’. Latour aponta: “é preciso ‘seguir os próprios atores’ [...] de modo a aprender o que a existência coletiva se tornou em suas mãos”.¹²⁵ Para explicar o que é um ator assinala que “Qualquer coisa que modifica com sua incidência um estado de coisa é um ator”.¹²⁶ Também orienta acolher as ‘fontes de incertezas’ e levá-las como guias do caminho.

Vivo o texto de Latour e, entre fluxos e densidades, busco sinais. Tenho que encontrar o modo de caminhar em que possa equilibrar o peso da teoria com um bom apoio na terra, na matéria, no concreto, e assim ganhar leveza no andar.

Partindo do ziguezagueante ir-e-vir entre texto e campo, esta escrita vai se construindo, posso dizer, de um modo latouriano, costurando conceitos e prática. *A priori*, há ‘possibilidades’ de redes, mas é justamente cartografando, seguindo os atores, que aparecem desenhos, relevos, paisagens. Assim, não há uma rede pronta, prévia, um esquema que se plasme sobre as coisas: as conexões não estão dadas. Sigo os atores, humanos e não humanos, acompanhando seus rastros e, nessas horas, encontro e faço conexões. Essas conexões são da realidade, mas também são minhas: há um duplo movimento. São muitas as redes. Na instabilidade de tantas forças fico atenta até que uma delas, por sua intensidade, me chame a segui-la para, assim, dar início a uma ‘narrativa arriscada’. Fico atenta, nunca neutra, em uma atitude que viabilize avistar uma eventual produção de sentido.

Busco fios-redes a seguir, quando vão surgindo, penso como será possível para o leitor acompanhar tanta intensidade. Estas percorrem um tempo que viaja desde o início do Projeto vinculado à obra, que aconteceu em agosto de 2008, até suas reverberações, que chegam ao final de 2011. Registro a potência que os fios vão manifestando e na incerteza do possível desejo que os leitores possam viajar junto a este escrever artesanal, criando suas próprias redes de afeitos e efeitos.

¹²⁴ LATOUR, 2008, p. 201.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 106.

3.1 A CRIAÇÃO COLETIVA

A criação no grupo pesquisado não tem um só autor, são muitos, entrelaçados, ela é coletiva. A singularidade aparece como forma, mas deslocada para unir-se a outra e, assim, construir algo coletivo. As formas resultantes se constituem pelo enlaçar de singularidades e, ao mesmo tempo, pela formação de algo novo, porque vários deslocamentos devem ser feitos: formas em fluxo, porque em movimento, que unem a ação de um com a de outros. Não se busca 'individualidades' que se destaquem, e sim singularidades que cooperem para viabilizar a obra em comum. Com isso a construção da obra relaciona-se à construção do grupo. Para fazer juntos, cada um precisa ser propositivo e, simultaneamente, receber e aceitar a proposta do outro. Improvisar e compor junto ao outro é um laboratório, em que as diferenças são chamadas ao encontro. A ideia de uma autoria individual dá lugar à autoria como um efeito coletivo.

Latour assinala: "Cada sítio tem que pagar a conexão com outro sítio por meio de algum deslocamento, então a noção de forma adquire um sentido muito concreto e prático, uma forma é simplesmente algo que permite a outra coisa ser transportada de um sítio a outro".¹²⁷ Aparecem sítios da pesquisa de campo que se enlaçam com o texto. A forma é o veículo que os jovens artistas constroem para transportar um sítio mais distante, o das experiências das mulheres artistas-artesãs, para outro sítio, o das artes cênicas. Essas formas não são só desenhos em movimento. Elas carregam múltiplos sentidos, querem revelar outro lugar, outro tempo, outros movimentos: a maneira com que estas mulheres vivem e se percebem no mundo.

Do texto de Latour recolho a palavra 'construção', enlaço a mesma ao processo da obra artística e, especificamente, ao da criação coletiva. O autor diz: "A grande vantagem de presenciar uma obra em construção é que oferece um ponto de vista ideal para presenciar as relações entre humanos e não humanos".¹²⁸ No espetáculo "Marias Brasileiras, a arte do fio" participei da 'obra em construção'. Hoje retorno, como pesquisadora, aos seus registros para rastrear relações, em especial aquelas que ainda não enxerguei. Observo, como pesquisadora, o processo vivido como coreógrafa. A dinâmica da criação coletiva implica estabilização de múltiplas opções. No processo se apresentam variadas versões de criação no movimento. No tempo do fazer coreográfico há instabilidade, as traduções pululam, elas estão em certo jogo de forças. Em algum momento neste jogo, se toma uma direção, dada pelos próprios atores: constrói-se uma estabilidade momentânea, surge assim a composição. Mas ela ainda pode mudar quando aparecer outra força que provoque

¹²⁷ LATOUR, 2004, p. 316.

¹²⁸ *Ibid.*, p.131.

instabilidade e chame a uma transformação.

Sou convidada a olhar mais. As figuras se multiplicam, as ações são humanas e não humanas; nas palavras de Latour: ambas formam a carnadura do que realiza a ação. Preciso avançar cada vez mais lentamente por tanta liberdade de movimento a rastrear.

As ações se deslocam em ziguezague, este movimento gera novas associações. As ações das pessoas e dos objetos se “entrelaçam nas mesmas histórias”.¹²⁹

Um elemento do processo aparece como relevo vinculado à fonte da ação: a maneira como são construídas as coreografias: O coreógrafo não traz formas prontas, não determina previamente passos e sequências a serem interpretadas pelos jovens. Ensinar uma sequência pode ser só um entre múltiplos recursos da pesquisa coreográfica. Nesta concepção, o coreógrafo é sobretudo o articulador, é quem contribui para a estabilidade da criação; é quem, em meio a tantas variações, ajuda a realizar escolhas, fazer ligações e organizar sequências para que uma estabilidade permita a composição. As criações, nos tempos de pesquisa aparecem muitas vezes como surpresas, apresentando o inesperado, o imprevisível. Isso passa a fazer parte de uma construção que se faz pelo encontro do novo com o existente: enlaces se estabelecem, aparecendo como novidade. Podemos considerar esta abordagem constituída por ações à maneira como Latour as entende: “uma surpresa, uma mediação, um evento”.¹³⁰

3.2 O PROCESSO: UMA METODOLOGIA EM CONSTRUÇÃO

O Projeto “Marias Brazilianas” foi aprovado no Programa da Petrobrás Cultural - 2007¹³¹ para ser validado em 2008. Compreendia uma obra vinculada a artesãos da Arte do fio e do barro. A notícia é anunciada aos jovens da Companhia. O fechamento do processo consiste na apresentação em um teatro realizando uma temporada.

A notícia da aprovação do Projeto “Marias Brazilianas” no Programa da Petrobrás Cultural teve grande impacto quando anunciada aos jovens, que expressaram sentir-se desafiados a novas descobertas, a sair do lugar conhecido. Também a novidade provoca inseguranças. Perguntam-se se serão capazes de criar algo diferente ao que já fizeram. Patrícia (Brincante) questiona: *Será que conseguimos fazer algo diferente a “Rua dos Cataventos”*.¹³² Também provoca inquietações, visto que esta nova experiência coloca um

¹²⁹ Latour, 2004, p. 112.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹³¹ No Programa Petrobrás Cultural de 2007, foram 7455 inscritos com projetos de todo o Brasil e aprovados 295, entre os quais o Projeto “Marias Brazilianas” foi contemplado. Nessa Edição foi criada uma linha nova de atuação no PCC que integrou as Artes e a Cultura à Educação onde se inseriu o Projeto.

¹³² “RUA DOS CATAVENTOS” foi o primeiro espetáculo criado, produzido e realizado pela Companhia Cirandeira a partir de um processo de criação coletiva. Foi apresentado em temporada em março de 2008. Trata da “rua como palco das trajetórias humanas, dos encantos, tradições e contradições do cotidiano brasileiro”.

prazo de finalização bem estreito em relação ao vivido na obra anterior. Aparece o receio de não chegar a concluir, assim como de não conseguir produzir, em tão pouco tempo, o esperado. Também há estranhamento por abordar uma temática bem diferente e distante àquela conhecida que falava de adolescentes da cidade; a proposta nova trata de mulheres dos interiores do Brasil. O tema anterior, mesmo apresentando questões urbanas com densidade, tinha qualidade lúdica e refletia o universo etário, social e cultural dos integrantes, espelhando seus próprios cotidianos. Agora a temática anuncia novos contextos e cotidianos referentes a outras pessoas, outras idades, outras culturas, novos gestos, sonoridades e histórias de vida. Com isto, os jovens são colocados em desafio. Um novo corpo, novos sentires precisarão ser adquiridos. Ficam motivados às novas conquistas, num exercício que dali para frente será marcado pelo desfiar fios (desafios) e pelo juntos fiar (confiar).

Desafio. Essa foi a primeira palavra que encontramos quando soubemos o tema de "Marias Brasileiras". A riqueza era tanta que esta mesma palavra já carregava o tema: o fio, a arte do fio. E nós carregávamos muitas dúvidas. Como fazer com que a história da arte e da vida dessas mulheres viesse habitar nosso palco? Antes de chegar a ele precisava chegar em nós, disse tínhamos certeza. Não sabíamos como seria o resultado final, mas estávamos convictos de que o processo só iria acontecer se estivéssemos inteiros, imersos nele.

Texto de Ana Paula (B) e Eliza (B), 2009

Almeida afirma que as estruturas, que apresentam permanência e estabilidades, se diferem das estruturações e que "as estruturações constantes permitem sempre novas formas de estar no mundo, novas condições de existência e de adaptabilidade".¹³³ Sustenta que cada fazer inaugura mundos: mundos-próprios. Nessa nova experiência, os jovens são movidos a construir novas estruturações e, assim, novas condições de existência e novos mundos.

A pesquisa sobre mulheres brasileiras da Arte do fio, seus cotidianos, suas histórias de vida, seus fazeres/saberes e os imaginários e sentidos por eles revelados, foi o ponto de partida para a construção da obra "Marias Brasileiras, a arte do fio". Buscou-se primeiramente verificar regiões brasileiras que ainda resistem realizando esses fazeres/ofícios da Arte têxtil, identificando as artistas/artesãs ou os grupos e cooperativas em atividade.

A pesquisa de campo com as artistas/artesãs foi realizada pelas arte-educadoras Denise Mendonça e Camila Leite. Foram visitadas mulheres artistas/artesãs de Olhos D'Água (GO), Brasília (DF), Turmalina, Berilo, Francisco Badaró (MG), Marechal Hermes e Riacho Doce (AL), Divina Pastora (SE) e Arraial do Cabo (RJ) em suas casas e locais de

Foram gravados CD e DVD da obra. (INSTITUTO TEAR, 2010)

¹³³ ALMEIDA, 2004, p. 38.

trabalho. Registraram depoimentos e gravaram em vídeo suas falas, indagando sobre suas memórias pessoais, seus fazeres, seus cotidianos, buscando desvendar subjetividades e imaginários contidos em seus processos de criação. Este material foi editado para partilhar com a Companhia.

A partir deste material audiovisual, os componentes da Companhia foram mobilizados a uma outra dimensão investigativa/reflexiva, observando as forças de uma expressividade que integra o contexto em que vivem essas mulheres, a cultura marcada no corpo e na obra, suas identidades singulares e coletivas. Interrogações foram provocadas que pudessem revelar os universos das mulheres e a cada uma delas em suas potências de vida e descobrir as forças que movem suas ocupações cotidianas e o intangível de suas produções simbólicas, tais como: Quem são essas mulheres? Como é seu cotidiano? Como é o seu fazer? Como são os processos de criação? O que fazem durante o mutirão, os encontros? Cantam, dançam? Como é a relação vida /trabalho? Quais são suas crenças, seus sonhos? Etc.

Mais do que obter informações objetivas sobre as técnicas das artes têxteis, importava quem eram aquelas mulheres e o que povoava seus sentidos de vida. Para isso foi preciso ir por outros caminhos, sair do asfalto da urbe e adentrar nos interiores dos Brasis e nos interiores de cada um. Ir ao encontro de um tempo outro de fazer, de viver a vida, um tempo de paciência, persistência e permanência, quando o fio leva e o fio tece, borda ou renda sentimentos e pensamentos.

Os jovens vão se aproximando das mulheres, conhecendo as imagens de suas presenças e cotidianos, suas vozes, suas falas:

Dona Angelina (AA),¹³⁴ fiandeira, relata o processo de fiar, mais adiante se apresenta narrado.

¹³⁴ As artistas artesãs serão identificadas por seu nome acompanhado da sigla (AA).



Foto 1 – Dona Angelina, fiandeira



Foto 2 – Dona Angelina, em sua casa

Artesãs mostram suas maneiras de cardar e de usar a roca.¹³⁵



Foto 3 – Dona Luisa cardando



Foto 4 – Dona Luisa fiando na roca

Artesãs falam sobre a renda Filé e partilham seu fazer.

¹³⁵ Roca: Aqui se refere a um objeto de madeira, com uma roda e um pedal usado para fiar e enrolar o fio.



Foto 5 – Dona Marlene mostra a renda Filé



Foto 6 – Artesã rendando Filé

Da mesma forma, o material audiovisual guiou a tessitura do planejamento do trabalho artístico-pedagógico da equipe de arte-educadores¹³⁶ implicada no projeto. Cada profissional escolheu, segundo afinidades com sua linguagem específica, algum aspecto que o motivava da pesquisa para dar início aos processos de criação nos grupos.

Vale dizer, que durante todo o processo de formação, montagem e produção de “Marias Brasileiras”, a equipe de arte-educadores da Cia, se reuniu semanalmente para alinhamentos, quando a partilha de conhecimentos vinculados à pesquisa sobre as mulheres artesãs, às leituras, textos recolhidos sobre o tema, assim como a criação de estratégias pedagógicas eram tecidas e bordadas. Num processo de fazimentos, desfazimentos e refazimentos (do mesmo modo que a renda labirinto é feita), as reuniões e seminários se tornaram momentos imprescindíveis para construção da coluna vertebral da obra “Marias Brasileiras” que possibilitou o exercício de criação coletiva.

É importante ressaltar, que o processo se faz de uma forma metodológica de ação integrada. Não tem padrão, tem princípios. Cada arte-educador precisa reinventar o seu próprio método para ‘fazer com outros’. É uma concepção de linguagens integradas. Desta forma, cada profissional foi responsável por desenvolver com seus grupos e aulas específicos, formas de disparar e mobilizar processos de criação com os jovens, dando corpo, som e gesto à obra que, naquele momento, se tornava encarnada.

¹³⁶ Os arte-educadores que formaram parte da equipe atuando junto aos jovens durante o processo de criação e montagem foram: Frederico Paredes, Laís Bernardes e Mabel Botelli (Dança); Wilson Belém (Teatro e Circo); Dalmo Mota, Gustavo Pereira e Cláudia Leão (Música), Marisa Igrejas (História da Arte); Camila Leite e Denise Mendonça (Pesquisa de campo). Os arte-educadores no transcurso da Tese, ao serem citados, serão identificados por seu nome acompanhado de (AE).

A maneira de abordar o conhecimento, o fazer, a criação, em que se interligam os saberes de vários profissionais coloca a metodologia utilizada para a criação coletiva no âmbito da interdisciplinaridade: as linguagens dialogam entre si. Mas, sobretudo, é experienciada como transdisciplinaridade, em que fronteiras esvaecem seus limites e se misturam linguagens. No processo de criação as linguagens se cruzam e os arte-educadores entrelaçam seus ensinamentos.

A formação transdisciplinar implica também que a realidade dos jovens e os conhecimentos que eles carregam formem parte dessa mixagem considerando cada um como detentor de culturas e histórias próprias que se manifestam em sua arte e podem contribuir para a riqueza do aprendizado coletivo.

Pensa-se a dança com fronteiras abertas, que se nutre a partir do entretecer de múltiplos conhecimentos. Uma visão sistêmica, em que outros saberes e fazeres são assimilados na busca de uma dança singular e coletiva. Comporta zonas múltiplas de interferência. O processo de criação passa a estar movimentado pelas redes de relações que se elaboram no fluxo entre os saberes e fazeres.

Acredita-se na força formativa do trabalho coletivo, feito por autoria partilhada.

Eliza (B), Brincante, escreve:

No entremeio dos meus 21 anos consigo perceber que aos 16 (idade em que entrei no Tear) não sabia bem quem eu era, por isso poderia ser muitas coisas e todas essas possibilidades viriam da troca que se estabelece com o mundo e sociedade enquanto um ser cultural. É por isso que todo esse tempo interagindo com Arte-Educação, vivendo os limites e delícias do trabalho coletivo, me posicionando e aprendendo a me posicionar como um ser que cria, que inventa e que portanto, tem autonomia; é por isso que hoje sei o gosto do verbo libertar. Libertar pra mim é conhecer, é compreender. Posso dizer que sei quem sou e todos os dias procuro conhecer a pessoa na qual estou me tornando. (2010)

Valoriza-se o processo e também o produto, mas pensando-se o resultado como parte do próprio processo sempre em andamento, em evolução, em elaboração. Não há uma obra acabada e sim o fazer mais potente em cada ocasião.

Busca-se sustentar a continuidade da obra considerando isto também como valor formativo investindo nas transformações possíveis promovidas especificamente nesse processo. O grande papel é que os jovens tenham uma experiência estética acompanhada de uma formação ética dentro de uma metodologia para o espetáculo.

3.2.1 A gramática da criação

O processo de criação artística revela-se como um complexo percurso de múltiplas transformações, que a todo instante se confronta com tensões/distensões, que no fazer, desfazer e refazer acabam por tornar visível o que antes não existia. Para que fosse

possível tal gesto coletivo de criação, foi preciso criar uma urdidura de procedimentos, que dessem base a tudo que haveria de ser criado e trançado. Neste sentido, a experiência precisaria não só se nutrir das informações e conhecimentos sobre a pesquisa, mas também necessitaria de vivências presenciais com o universo das mulheres pesquisadas.

Por não ter a intenção de fazer uma obra narrativa e sim captativa,¹³⁷ além dos recursos audiovisuais, dos conteúdos vivenciados nas aulas orientadas pelos arte-educadores, os jovens realizaram viagens para conhecer artesãos e seus lugares.

Marcus, menestrel (M), fala sobre a música:

A cada hora eu aprendia uma coisa diferente, cada hora eu me surpreendia. [...] Uma vez, eu nunca esqueci essa cena: a gente tava numa cidade, não lembro qual cidade era, tava em meio da pesquisa; nós encontramos dois senhorzinhos, um estava com um bandolim e o outro com um pandeiro. E é engraçado porque a forma como eles tocavam surpreendeu todo mundo. Porque ninguém tinha visto tocar como eles tocavam. Eles tocavam rindo sabe? Mexiam com os outros, trocavam improvisos. Era uma forma do cotidiano deles, era normal. Era... se faltasse aquilo no dia deles já era um absurdo sabe? Isso que a gente tentou levar um pouco pra música também. A simplicidade e a complexidade misturada nas músicas dessas regiões.

Almeida diz: *“O homem da experiência vivida permanece mais tempo em contato com as forças realmente novas, aprende com elas, deixa que com o tempo elas o penetrem”*.¹³⁸ É desta maneira que os jovens vivem o processo.

Também tiveram a oportunidade de conhecer pessoalmente algumas dessas artistas artesãs quando vieram ao Instituto Tear, e de vivenciar nas oficinas realizadas por elas, seus saberes e fazeres.

Sobre a experiência Brincantes relatam:

Não dá para saber o que se sente ao fiar, tecer e bordar sem ter o contato com o fio. Foi colocando a mão na massa, melhor, na agulha e na linha, que compreendemos e incorporamos as sutilezas dessas atividades milenares que dão o sentido a tantas vidas. Bebemos água direto da fonte, tivemos oficinas [...] aos poucos fomos construindo vínculos que uniram as nossas vidas às vidas de nossas Marias, elas foram aos poucos fazendo parte de nós.

Texto de Ana Paula (B) e Eliza (B), 2009

Sobre a tecelagem os jovens vivenciaram oficinas com Sonia Ritter, tecelã do Rio de Janeiro, e depois com Dona Leontina de MG. Conheceram as movimentações do tear, aprenderam a tecer em teares manuais.

¹³⁷ Entende-se por captativa a capacidade sensível de comunicação, envolvendo uma carga afetivo emocional. Esta capacidade permite atingir símbolos e imagens despontando na percepção como uma inspiração. Consegue atrair por sintonia. <http://universu.blogspot.com/2006/07> Acessado 27-01-2012.

¹³⁸ ALMEIDA, 2004, p. 91.



Foto 7 – Oficina de tecelagem



Foto 8 – Jovens aprendendo tecelagem



Foto 9 – Oficina: urdídura e trama no tear



Foto 10 – Oficina: tear egípcio

Sávia, integrante da família Dumont, juntamente com Luana e Maria Helena Dumont, ofereceram oficinas de bordados. A família Dumont realiza seus fazeres em um exercício de criação e trabalho coletivo. Elas partilharam suas experiências e responderam às inquietações dos jovens. Em sua fala, Sávia conta:

O trabalho coletivo é difícil, tem amorosidade, compartilhar no fazer, um ajuda o outro, é engrandecedor. [...] Esse fazer coletivo, não separa, une. [...] No compartilhar o fazer com outro, você vê o outro, você conhece o outro. [...] Se ganha uma textura diferente quando começo a compartilhar, linhas finas, grossas. Se tudo é combinado dá certo.



Foto 11 – Sávía Dumont dando oficina de bordados para Cia



Foto 12 – Bordando em oficina

Vale ressaltar que as oficinas foram oferecidas para todos os integrantes da Companhia. Menestréis, Cantantes e Brincantes estavam juntos, todos fazendo.



Foto 13 – Davi (B) junto a Cia bordando



Foto 14 – Bordado em oficina

Ana Paula (B) escreve no caderno do grupo sobre a experiência de realizar a oficina com as bordadeiras:

Foi lindo ver todos bordando, ninguém em nenhum momento fez corpo mole. Levei quase todos os dias para bordar em casa. Queria ver pronto logo o que só estava na minha cabeça, apesar de que em cada dia as coisas mudavam um pouco dentro dela. Alguns bordados 'falavam' do que estávamos vivendo, e outros falavam de experiências mais pessoais. A Sávía nos ensinou a bordar dançando, dançar um ponto. [...] Obra e vida são coisas que elas faziam questão de deixar claro que eram muito unidas.



Foto 15 – Ana Paula (B) bordando



Foto 16 – Bordado de Ana Paula (B) em oficina

Dessa maneira o universo das mulheres foi aproximando-se aos jovens. Saber delas, conhecê-las, escutá-las, incorporar suas ações, foram modos dos jovens serem afetados para depois encontrarem dentro de si o lugar que elas pudessem habitar. Impressões foram movendo-se em cada jovem gestando a expressão que isto permite construir.

Eliza (B) partilha:

Tivemos uma oficina de bordado com Sávia, Luana e Maria Helena, da família Dumont. Nela aprendemos alguns pontos e depois de um tempo começamos a tentar 'fiscalizar' esses pontos, para colocá-los em cena através dos nossos corpos.

Conhecer abre redes de relações. Juliana (B) fala:

E depois que a gente conhece essas mulheres a gente vê que aquilo tudo naquela obra não é só um fio todo arrumadinho, lá tem muita coisa 'escrita' [...] o que elas são está tudo ali e a gente aprendeu a ver isso a partir do momento que a gente entrou no processo do 'Marias'.¹³⁹

As artistas artesãs estiveram em diferentes momentos no Instituto Tear. As fiandeiras mostraram seus fazeres. Entre eles chama a atenção sua maneira de cardar. Dona Nívea s utiliza força, velocidade e entusiasmo que atrai quem assiste.

¹³⁹ 'Marias' é a maneira em que os jovens nomeiam a obra "Marias Brasileiras, arte do fio". Seguindo isto a partir de aqui, em vários momentos, a obra será assinalada deste modo abreviado, tanto na fala própria dos jovens quanto na da pesquisadora.



Foto 17 – Dona Nívea no Instituto Tear



Foto 18 – Dona Nívea cardando no Instituto Tear

As artesãs no Instituto Tear mostraram como fiam na roca. Os jovens tiveram a oportunidade de experimentar este fazer.



Foto 19 – Dona Mita fiando na roca no Instituto Tear

A partir dessas experiências os jovens buscam encontrar e traduzir os sentidos múltiplos da realidade; se deslocam do já conhecido incorporando outros cotidianos. Experimentam caminhos de expressão, buscando a passagem do universo das mulheres para a linguagem cênica. Procura-se não a representação da técnica do fazer, e sim a expressão das forças guardadas nesse cotidiano. Na tradução busca-se a incorporação dos fazeres artesanais na linguagem do corpo que metamorfoseia, mas também dos cotidianos das mulheres, seus sentires e imaginários, os desejos que impulsionam seu fazer, as histórias de vida. Na tradução busca-se a trama que se tece entre o fazer e o viver.

Carla (B) fala sobre a experiência:

A montagem do espetáculo foi um processo muito enriquecedor, pois nossa participação era muito ativa. Fui apresentada a um universo distante, mas que ao mesmo tempo me constitui. E tivemos tempo para nos apropriar desse mundo novo, tão antigo. E o antigo virou mais uma vez novo porque criamos, e passou a ser nosso.

No exercício de ‘incorporar’, os jovens vão ao encontro daquilo que é possível construir na singularidade de cada um e em cada linguagem.

Essa busca de diferentes tons, intensidades, tempos, espaços que deslocam as expressividades se apresentam como desafio. Assim se gestam novas sensibilidades que contêm as que pertencem a cada um, hibridizadas com as abertas pelo contato com esse ‘outro mundo’: o das mulheres.

O pesquisar ‘Marias’ também toca mundos pessoais. Nas histórias de cada jovem vivem mulheres, cotidianos e fazeres que dizem de origens, de forças muitas vezes adormecidas, mas potentes. Forças que, ao serem acionadas, ativam redes de laços ocultos, caminhos onde se encontram raízes, memórias ancestrais.

Marcus (M) fala de si:

O “Marias Brasileiras” para mim nada mais é que um resgate de coisas que estão dentro da gente e a gente não sabe. Simples coisas, simples histórias que a gente conhecia e não sabia de onde vinha. Então até objetos antigos que a gente não sabe da onde vem, a gente acabou conhecendo através de muita pesquisa.

Sobre a singularidade, Almeida (2004) sustenta que ela é sempre mutável, considerando que a cada novo fazer novos corpos e novos mundos são produzidos.

Jux (B) fala como sua participação na Companhia a modifica:

Abre a minha cabeça para o mundo, eu aprendi e estou aprendendo coisas que nem sabia que existiam. O trabalho com ‘Marias’ está ampliando a minha visão. Estou conhecendo histórias muito bonitas, sentimentos que nunca vivi antes, acho que é por isso que me motivei a estar aqui. Estou conhecendo o mundo de outra maneira que eu nunca tinha olhado antes.

Para Almeida a vida é a capacidade criadora de corpos e mundos, sem cessar; pontuando que são as atividades que garantem a vida. Ele diz: “Ao nos modificarmos para uma atuação desejada, a própria maneira como agimos e percebemos o mundo já se

transformam”.¹⁴⁰

Lis (B) partilha:

Comecei a valorizar mais os trabalhos manuais. Aprendi a distingui-los e aprendi que esses trabalhos só são feitos com tanta perfeição por ter muito amor, tranqüilidade, carinho e amizade por trás.

Lis relaciona a qualidade do trabalho manual com o afeto que se coloca no fazer, podemos dizer que está constituindo mundos novos de conexões.

No exercício de ‘incorporação’ das experiências das mulheres, acompanhando pensamentos de Latour (2009), novas sutilezas vão se constituindo, assim como novos corpos.

Gabi (B) conta:

A gente tem essa prática do trabalho coletivo, então essa coisa dos sabores, dos seres, dos pedacinhos de cada um, para gente é muito recorrente. Quando a gente acolheu as mulheres, isso se tornou muito fácil, da gente conseguir essas miudezas, esses pequenos detalhes que ficam tão importantes no decorrer do espetáculo.

Gabi aponta o trabalho coletivo como potente para a criação. A prática com ‘pedacinhos de cada um’ pode revelar o sentido de ‘nós’ que Maffezoli valoriza.

Podemos pensar o realizado pelos jovens da Companhia Cirandeira como uma experiência em que se vive o **corpo arte** e o **corpo artesanal**.¹⁴¹ Há momentos em que a criação prevalece, em vivências de improvisação e composição, e assim se constrói o corpo arte. Em outros, prevalece a repetição de ações, sequências coreografias movimentando o corpo artesanal. Exercícios permitem que as ‘forças materiais penetrem no corpo’. O aprendizado é vivido como processo que requer tempo de assimilação e domínio das forças; tempo de busca de sutilezas que potencializam a capacidade expressiva. É um tempo artesanal.

Almeida afirma:

É preciso tempo para que as estruturas corporais estabelecidas se abram e incorporem novas forças. Essa entrada das forças [...] simultaneamente são registradas externamente em nossos fazeres. Dentro e fora se modificam. É um jogo de forças e formas (ALMEIDA, 2004, p. 88).

A entrada de forças origina outras percepções, outras organizações corporais, outras possibilidades de ação, para dominar com mais propriedade o fazer. Almeida afirma: “Fazer arte e artesanato é, seguramente, a inauguração de muitos mundos corporais em suas mais diversas sutilezas motoras”.¹⁴² Na escolha da criação de ‘Marias’, arte e artesanato se tecem entre si, a arte quer dizer do artesanato, e o diz num exercício artesanal.

Busca-se a apropriação do fazer para se construir a própria expressão. Almeida diz

¹⁴⁰ ALMEIDA, 2004, p. 44.

¹⁴¹ ALMEIDA, 2004.

¹⁴² *Ibid.*, p. 93.

que é preciso “vestir as forças de outros corpos”.¹⁴³ A repetição contribui para esta conquista. Aprende-se a lidar com as resistências das materialidades. O corpo, por sua materialidade, apresenta resistência à inclusão de novas realidades. Criar maneiras expressivas diferentes às constituídas implica uma transformação nele, em que “novas esferas de sensibilidade sobre a vida se constituem”.¹⁴⁴

Eliza (B) escreve:

O corpo dá os limites na mesma medida que nos permite grandes saltos sei que só com responsabilidade e contato acessamos nossos extremos.

A experiência artesanal, pode ser pensada em múltiplas dimensões: o artesanato das mulheres como matéria a ser apreendida pelos jovens; as qualidades das mulheres que precisam ser incorporadas, deixando-as entrar no corpo de maneira artesanal. A materialidade do próprio corpo que oferece resistência com sua densidade e precisa de um tempo processual, tempo artesanal, muitas vezes bem mais lento que os interiores, imaginativos e desejantes.

O processo da criação de textos

A criação de textos é realizada nas oficinas de Teatro. No processo foram utilizadas diversas fontes como: os depoimentos das artistas artesãs (recolhidos na pesquisa de campo), textos vinculados aos temas¹⁴⁵. Estas materialidades partilhadas e discutidas em grupo, desencadeavam processos de produção individual e coletiva de textos. Estes passavam por diferentes tratamentos, por exemplo: transformando em modo de diálogo o que era depoimento, colocando em primeira pessoa o que era impessoal, construindo um conto oral a partir de registros escritos, utilizando como texto trechos de cantos populares como os cantos de trabalho das fiandeiras e tecelãs.

Elaine (B) escreve no caderno do grupo:

Começamos falando de textos, histórias, modo de falar das mulheres que fiam. Lemos textos, poemas, ouvimos músicas. Em grupos, pegamos livros sobre a pesquisa das artesãs de tecelagem, bordado. Pesquisas de vários lugares do Brasil. Os grupos discutiram e fizeram recortes dos textos. Passamos esses recortes para o Belém [AE] que organizará o material para a continuidade da pesquisa.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 91-92.

¹⁴⁵ Entre os textos se encontram: livros da FUNART, onde constam histórias verídicas de mulheres filezeiras de Riacho Doce; registros de depoimentos de habitantes das regiões; textos vinculados a mitologia; canções próprias a esses contextos (Ex.: CD dos Trovadores do Vale); contos sobre o tema (Ex.: ‘O tao da teia’ de Ana Maria Machado).

Canções do cotidiano das mulheres se entremeiam com as falas.



Foto 20 – Fiandeiras fiando e cantando



Foto 21 – Pretinha fiando e cantando no hall do Teatro

Outros textos são realizados durante o processo. Estimula-se aos jovens a registrar em forma escrita as memórias das experiências vividas. Isto se realiza em diários pessoais e do grupo.

3.2.2 Os registros: os diários

Mediados por nossos registros, reflexões, tecemos o processo de apropriação de nossa história, a nível individual e coletivo.
Madalena Freire¹⁴⁶

Anotações escritas materializam e dão concretude ao pensamento, criando territórios de reflexão, de sentidos, de apreensões e percepções que ampliam conhecimentos. Neste sentido, foram introduzidos dois importantes instrumentos de registros escritos que proporcionassem e dessem suporte aos processos de criação e de conhecimento.

1. Os Diários de Bordo, cadernos individuais, foram importantes forma de registro que acompanharam os Brincantes no dia-a-dia, durante todo o processo. Neles foram escritos as atividades, reflexões, ideias, sentimentos, desejos, informações, futuros possíveis.

¹⁴⁶ FREIRE, M. *et al.*, 1996, p. 23.



Foto 22 – Gabi (B) registrando o ensaio em seu diário

2. O Caderno de Partilha, um diário do grupo, utilizado para registros dos acontecimentos diários, das atividades, das falas em roda de conversa, sempre escrito e relatado a cada dia por um dos integrantes do grupo.

Diana (E) estagiária da UFRJ que acompanha a Cia escreve:

Há um caderno em que é anotado tudo que é importante ser do conhecimento de todos, ou ser lembrado e eles chamam de “Caderno da Partilha”. Gostei disso.

Os arte-educadores estimulam a escrita realizando comentários sobre sua importância. Numa das rodas aponto:

Quando a fala vira escrita a fala se transforma, se organiza. A escrita localiza o pensamento em um espaço e tempo. Num tempo futuro é possível voltar, a leitura ativa memórias. [...] Permite revisitar a experiência, lhe dá permanência no tempo. (Registro gravado, outubro, 2010)

Denise (AE) comenta:

Na hora que se escreve, se organiza, coisas que são abstratas, o que está na dimensão do sensível, passam a construir um outro conhecimento. É um memorial; se torna tangível. A escrita organiza, de maneira a dar forma, um conhecimento se faz existir.

Incentiva-se a cada um a escrever, a colocar-se na escrita para poder partilhar diversidades e aprender com isso. Escrever contribui para se reconhecer, exercitar o registro do olhar, do sentir próprio, do pensamento singular o que contribui na hora da partilha à apreciação dos diferentes pontos de vista enriquecendo-se com a troca. Permite enxergar as diferenças como elemento constitutivo do coletivo.

Felipe (B) escreve em seu caderno:

Falamos sobre os diários de bordo e a importância de escrever e foi bom ouvir como cada um escreveu diferente sobre a mesma aula (jun 2010)

Escrever ajuda a saber colocar em palavras aquilo que se vivencia. Nem sempre é fácil. Escrever sobre o que se realiza requer o exercício de tradução do corpo para o campo da escrita. Registrar implica o desafio de colocar na linguagem verbal experiências vividas na linguagem não verbal. Contribui para a possibilidade de repasse, poder dizer e ensinar a outro o que foi aprendido.

Também o registro escrito amplia a memória e historiciza o processo.

Eliza (B) sobre a experiência de escrever, vive metáforas :

Escrever é fazer cócegas na memória, quando o primeiro movimento é de lembrança ou de inspiração um abraço envolve o lado eu da cabeça. (Jul 2010)

Há tempos de partilha do registro. Esta dinâmica implica ter um tempo em que, enquanto um lê, o outro acompanha sem interferências. Oferece um espaço claro para comunicar e percorrer sua fala e poder dizer de si num percurso próprio. Dinâmica diferente a uma conversa aberta gera outras afeições:

Raphael (B) comenta:

Este tipo de conversa é totalmente diferente que quando faz uma roda e todo o mundo fala, porque às vezes é muito difícil falar em uma roda ... Agora assim é muito diferente, assim é um outro tipo de comunicação, eu me identifico mais.

3.2.3 Percursos da construção cênica

O método aplicado compreende várias confluências. Há uma provocação temática e uma participação criativa. Investe-se numa forma nova de produção artística que se está descobrindo.

Eliza, brincante (B), em um fórum fala:

A gente fala de Arte-Educação, de uma Produção Cultural. Não é uma coisa que está aí para ser vendida, para ser reproduzida, para ser massificada,... isso não é nosso ideal, a gente quer jovens criadores. A gente quer criar.

Duas metodologias se encontram: a do ensino e a da produção. Busca-se integrar a formação humana a um aprimorado fazer artístico. Inovar uma metodologia que permita enlaçar o que geralmente se apresenta em áreas separadas, a Arte-Educação com a Produção Artística.

Sobre a abordagem do trabalho Michel, Menestrel (M), em um depoimento referente à Companhia diz:

O melhor daqui é a gente se ajudar, a gente aprende um com o outro. Cada um faz o que sabe fazer, mas em conjunto. Aqui a gente sempre aprendeu a

não ter estrelismo, cada um faz um pouquinho e no final das contas sai uma coisa grande e você se sente importante.

Para a construção cênica, muitos elementos convergem e se bifurcam dando lugar às criações. Dentro das oficinas de linguagens específicas realizam-se estudos sobre cotidianos das regiões onde vivem as mulheres: músicas, cantos, danças, vestimentas, cores, brincadeiras de infância. Outras saberes se enlaçam com os conhecimentos e fazeres adquiridos pela pesquisa sobre as mulheres: aulas de História da Arte e de fruição de obras artísticas; leituras sobre mitos e contos vinculados ao tema; vivências com objetos são vinculados a realidades e imaginários do universo pesquisado.

A proposta em dança tem como questão sua abertura, mas essa abertura não é um *laissez faire*, e sim como, diante da abertura, se criam métodos, que abarquem técnicas, processos de criação, conhecimentos afinados com as solicitações da formação. Desse modo a proposta se torna em verdade extremamente rigorosa, porque é preciso ter mais rigor para construir métodos que para seguir um.

Eliza (B) registra em seu caderno:

Dançar [...] foi antes de mais nada dançar comigo e depois de acertado o passo dançar com os meus companheiros e então com o público (pensando bem pode até ter sido ao contrário) dancei com todos que estavam fora e hoje danço também comigo (talvez esses momentos se alternem).

O método vai se construindo, não é fixo, parte de princípios, mas ele é aberto e vai se constituindo num 'aprender fazendo', junto às experiências. Cumpre a função de organizar as práticas, os saberes, as criações, estabelecendo caminhos que orientam a produção da obra. Há um compartilhar de saberes, busca-se que o jovem se perceba como agente ativo na construção da obra.

A realização de 'Marias' tem a intenção de trazer as mulheres e seus universos em uma tradução para o palco, o que faz com que se busque na dança sentidos que a deslocam da neutralidade. A dança se constrói movendo diversas intensidades no corpo, buscando nuances expressivas habitadas pelos sentidos a serem revelados.

Propõe-se cuidar da singularidade e da diversidade dos sujeitos, sendo uma das características básicas desta dança o de ser inclusiva. Tal inclusão passa pela aceitação das diferenças, da diversidade de corpos, de ideias, de expressões.

Letícia (B) escreve em seu caderno:

Adoro essa aula que a gente pode falar sobre o outro, o erro do outro, brincadeira, aqui o que era erro passa a ser diferença. O bom é isso, nessa aula ninguém é errado, todo mundo é diferente.

A inclusão também se dá ao esgarçar fronteiras e permitir que outras artes, saberes e fazeres possam participar, interagir, estabelecer interferências, se misturar com a dança. A obra passa a ser um híbrido que emerge das relações que se estabelecem. A inclusão diz respeito também ao resultado da obra que não se apresenta pronto, acabado, ele se abre

ao público. Mais que respostas, a obra impressiona, move afetos, reflexões, efeitos.

A dança se apoia na pesquisa, baseia-se na investigação do corpo, do movimento, do conhecimento em suas diferentes possibilidades; constantemente procura estender os limites sensoriais. Para isso a elaboração de questões faz parte dos elementos constitutivos do método.

3.2.4 Os princípios que sustentam o grupo

O fazer da Companhia está sustentado por **princípios** que alicerçam a formação dos jovens. Eles se encontram atravessando suas experiências, nas falas dos arte-educadores, nos fóruns, nos comportamentos do dia-a-dia e assim vão sendo vividos.

Os princípios se constroem, se sustentam, se defendem, nas diferentes oportunidades de encontros. Ancora-se num princípio metodológico que se baseia em valores. O fazer está ao serviço de uma coletividade. A política surge como a arte de se relacionar.

Eliza (B) em um fórum partilha:

Aqui também temos nosso diferencial que é valorizar o que a gente tem de brasileiro o que a gente tem como cultura o que a gente tem como passado o que a gente quer para o futuro, é nossa posição de cidadão, como é que a gente se posiciona lá fora, e essa defesa até política.

Investe-se em possibilitar que os jovens desenvolvam o que eles são; que se reconheçam jovens com direitos.

Carla (B) escreve em seu caderno:

Mais do que se apropriar de uma linguagem artística, que é importante, é desenvolver a força do sujeito diante de um grupo ou comunidade. Compreensão e alternativas diante da vida. (18/6/2010)

Busca-se construir oportunidades para que os jovens possam apresentar e desenvolver suas singularidades, suas potências, capacidades, vitalidades; realizando algo de qualidade estética.

Carla (B) comenta:

Particularmente viver tudo isso me fez acreditar na minha capacidade, me fez tomar para mim novos desafios, e sobretudo, trouxe mais prazer e sentido para minha vida.

Procura-se por meio da prática o diálogo da diversidade. Que a criação coletiva não se constitua pelo encontro das semelhanças e sim pelo diálogo das diferenças.

Busca-se ampliar o campo de escolha dos jovens

Alex (M) comenta sobre a pesquisa:

Buscar uma coisa de longe, do que não estava acostumado. A gente está vivendo uma oportunidade que é raríssima, uma oportunidade para nossa vida, como seres humanos, conhecer cantinhos e artes que não conhecia

Valoriza-se a diversidade cultural brasileira.

Estimula-se qualidades de convivência: ser fraterno, solidário, parceiro.

Helena (B) conta o que para ela é fazer parte do grupo:

Para mim fazer parte desse grupo é estar num espaço de troca de aprendizados, valores e criações. É estar junto, em comum, cuidando uns dos outros, local de trabalho e dos educadores. É ser movida pelo afeto, curiosidade, compaixão em estar num trabalho em grupo. É poder comunicar aos nossos espectadores o amor com que é feito nosso trabalho, é estar presente, é um olhar que agrega todos os sentidos, que doa, que vê e é visto. É o prazer de criar, de conhecer e admirar a potência de cada um, é disso que me nutro.

Pensa-se a arte num outro viés que não o do individualismo; o de construir junto um bem comum.

Carla (B) comenta:

Sinto que aqui estamos na contramão da lógica frenética do capitalismo de que o tempo é dinheiro, de que tudo precisa ser vendável. [...] Desta forma, por muitos momentos tive dificuldade e fiquei ansiosa, ao ver a calma que permeia nossas aulas, processos criativos, ensaios e principalmente, conversas. Mas isso me fez pensar até hoje o quanto é difícil para mim parar, sair dessa lógica que acabei de citar que me habita. Mas o tempo pode me mostrar o que ganhamos quando nos permitimos “perder” tempo: profundidade, consistência, apropriação do conhecimento, contato real com o trabalho e com as pessoas. Me abri para outras formas de trabalho, e aprendi muito sobre respeito e cuidado, incluindo aí meu próprio corpo.

Investe-se na participação com entrega, disponibilidade, solidez no trabalho, confiança.

Cecília (B) partilha o que é para ela fazer parte da Companhia:

Ser integrante da Companhia é ser participante ativa, fazer parte diariamente, ser criadora e colaboradora de ‘Marias’ – Um orgulho – É ser comprometida e fortalecer a minha palavra. Aprender a ouvir, a ceder. Fazer parte da Cia é uma escolha. Minha primeira escolha profissional. Minha atitude única, uma decisão individual. Como se minha decisão de fazer parte desse corpo coletivo me tornasse adulta; um indivíduo. Um indivíduo que tem voz no coletivo.

Um princípio alicerce é que todo espetáculo possa ser vivido como uma experiência potencializadora de vida; buscando que a experiência seja nutridora de subjetividades e do bem comum.

Aqui o método não existe de antemão, é precisou inventá-lo, ele se constrói junto aos acontecimentos, sendo guiado pelos princípios alicerces do processo.

É dada aos jovens participação integral numa das dimensões que tem o processo criativo, onde são **co-autores**. Os arte-educadores incluem em suas participações uma outra dimensão, que compreende o exercício de orientar as criações cuidando dos alicerces das mesmas, da concepção da obra e os princípios da Cia.

3.2.5 Os acordos

O fazer extrapola a prática da criação, aprendizagem e ensaio da obra. Há um exercício maior que significa cuidar do outro, das relações e do bem comum.

Gabi (B) aponta:

É importante que cada um tenha a sua iniciativa, mas saber que essa iniciativa individual tem que ter coerência com a iniciativa coletiva é fundamental. [...] Numa Cia onde a principal característica é o coletivo / estar junto, esse conceito deve ser buscado constantemente em conjunto, pois cada um pode ter uma concepção diferente de estar junto. [...] É importante reafirmar esses compromissos, porque eles regem atitudes do grupo como grupo, além do indivíduo com o grupo. [...] Pensar nas palavras como atos a serem realizados no dia-a-dia da Companhia.

Em roda de conversa propõem-se maneiras de funcionar no grupo. A autonomia é pensada vinculada ao coletivo, à relação com os outros, ao que se constrói junto.

Gabi (B) assinala que:

Há atitudes individuais que não correspondem com o grupo [...] O melhor para o grupo seria olhar e de fato ver quando precisa fazer alguma coisa, uma autonomia que deve ser construída junto, e se ouvir com respeito para conseguirmos caminhar juntos.

Em grupo, se distribuem funções para serem exercidas pelos integrantes e elas circularam pelo grupo todo. Cada um viverá o exercício dessa ação. Entre outras se encontram as vinculadas à produção e a registros.

Diana (E), que estagia na Companhia escreve:

*[...] A cada semana há duas pessoas responsáveis pelo lanche do grupo todo e, outras duas pela organização do espaço, havendo assim um rodízio de responsabilidades. Além disso, cada um é responsável pelo próprio figurino e todos o são pelo cenário. Mais uma vez vejo o cuidado que eles têm com o conjunto. **O coletivo sempre fala mais alto.**¹⁴⁷*

Pensam-se as atividades do grupo, abrangendo além das linguagens específicas, ações de participação implicando aos jovens, no processo que faz a obra acontecer. Um fazer artesanal, como diz Almeida (2004), que move sentidos de apropriação e de pertença.

3.2.6 A concepção da obra

A obra busca revelar a existência de mulheres dentro de contexto específico, a relação de trabalho ligado ao modo de ser, de vida. Mulheres com belos e intensos trabalhos não são conhecidas, reconhecidas, não se sabe de sua existência e de seu fazer. Sensibilizados por isso busca-se dar visibilidade ao que fica invisível para muitos. Procura-se revelar o mundo intangível no tangível. Talvez fazendo uma micro-revolução; mobilizando

¹⁴⁷ Grifo nosso

os participantes e o público para uma causa. Há o exercício do diálogo da contemporaneidade com a tradição, o exercício de buscar que o contemporâneo sirva para o popular. Mais ainda, há uma escolha política, a de trabalhar com uma comunicação simples. Isto implica criar em uma forma generosa, horizontal. Então a proposta não quer ser 'erudita', 'prolixa', 'intelectual', deseja partilhar um fazer artesanal, um conhecimento sensível e tocar sensibilidades.

Há uma defesa de causa, um compromisso político. Não se objetiva apresentar a obra de um sujeito, busca-se apresentar os sujeitos e seus contextos, suas potências, suas resistências, seus sonhos e realidades. Pensar em fazer a obra é pensar num compromisso formativo em que a diversidade seja apresentada como tal, diversidade das mulheres e diversidade dos jovens criadores. É pensar no compromisso de colocar essa diferença. Busca-se o corpo encarnado dessa história. Trazer o Brasil coletivo, o fazer coletivo. É um modo de denuncia e ao mesmo tempo de apresentar a beleza desse fazer artesanal e dessa vida artesanal, que muitas vezes permanece invisível para quem só vê o que o capital vende.

Wilson (AE) registra ideias desejantes sobre a concepção cênica:

Falar de coisas sérias com leveza, buscar no riso e na alegria maneiras de estar presentificando assuntos de relevância, de comprometimento social. Revelar assuntos que nos interessam reconhecer, valorizar ou aqueles que queremos denunciar, que incluem a dor, o sofrimento. Mas fazê-lo com poesia, uma forma encantada de manifesto. [...]

A intencionalidade da obra é retratar a realidade das pessoas e regiões pesquisadas o que comporta como elemento chave a 'simplicidade' própria delas. O desafio é colocado, como buscar, a partir dos conhecimentos de cada um dos arte-educadores, vias de comunicação com os saberes e sentires das mulheres. Assim procura-se nas diversas linguagens realizar pesquisas em que encontrem maneiras de revelar o simples; buscar que as criações contenham forças que conectam, que permitam laços e identificações.

Na concepção da obra defende-se o intergeracional, na hora de pensar jovens abordando um tema que se refere à mulheres com idades distantes das suas, assim como ao desenvolver linguagens que investem no diálogo com público de todas as idades. Procura-se o que integra, o que junta. Como nos encontros populares, nas festas do povo nas praças, nos espaços públicos onde o mais velho se encontra com o mais novo, em que as diferentes gerações comemoram juntas. Busca-se construir maneiras de mover memórias, partilhas; que a apresentação que enlaça jovens da grande cidade com senhoras dos interiores do Brasil, convide a viajar em redes familiares e gestar expressões abertas para o encontro da diversidade.

Procurar o simples não significa realizar um trabalho simplificado. É bastante complexo ir ao encontro de conhecimentos originais e traduzi-los em outras linguagens.

Fazer simples não significa fazer fácil. Pode requerer bastante esforço achar a simplicidade, porque há que se desfazer de tendências, como a do abstrato, a do sofisticado. Significa buscar como os conhecimentos eruditos se disponibilizam para estarem a serviço de uma comunicação que se aproxime do povo. O que se busca é estar perto de quem assiste, tocar sua sensibilidade.

Gabi (B) partilha:

A palavra que mais me toca pensando no “Marias Brasileiras” é o sensível, a sensibilidade, é um fato que a gente vê entre os participantes do espetáculo e com a plateia também. [...] E isso por conta do processo de criação que a gente teve com as mulheres, diretamente com as mulheres. O fato não só de a gente ter pesquisado o trabalho dessas mulheres e sim a vida íntima delas também, os segredos, que elas faziam, como que elas iam trabalhar, o estado como elas estavam quando iam fiar, quando iam bordar. Por exemplo, o que influenciava esse bordado, se quando elas bordavam felizes, o bordado ficava feliz, ficava alegre, ficava com cores vivas, ou se quando elas estavam tristes, deprimidas, angustiadas isso também influenciava no trabalho.

A simplicidade, o que aproxima, pode ser apresentada em ações complexas, mas que guardam alianças com quem assiste por alguma possibilidade de contato. Por exemplo, no “jogo de pular carniça”, realizá-lo com um salto bem alto, difícil, distinto a como é feito na brincadeira, pode entusiasmar a quem o vê, já que pode conecta-se pelo assunto conhecido, o jogo, também por lembranças infantis e ao mesmo tempo ser convidado, pela qualidade de movimento, a se surpreender, a ver mais, a visitar outro lugar. Há uma comunicação, que permite que as pessoas se identifiquem. Quem aprecia pode encontrar ligações com suas memórias perceptivas e simultaneamente se nutrir com outros elementos distintos, que ampliam seu mundo.

Susana Campos, (P) escritora argentina que assistiu ao espetáculo, escreve sobre o que percebeu:

Con recursos simples -y la palabra "simple" para mí es altamente positiva-, se componen coreografías, enlazadas por la música y por relatos cálidos que nos hablan de la vida de personas cuya singularidad no es espectacular sino humana, hondamente humana.

Podemos pensar o processo em ‘Marias’ como feito artesanalmente, no sentido dos jovens participar de todo seu fazer em seus múltiplos sentidos e com suas múltiplas derivações. Eles **aprendem**: participando de oficinas para incorporar os fazeres da Arte do fio; **pesquisam**: em seu corpo para apropriar-se das experiências das artes do fio; **improvisam**: criam metáforas; **compõem**: construído estabilidades.

Também participam da criação do figurino, do cenário e da produção da obra, que compreende o antes e depois de sua realização. Sabem de seus avessos, do que está no ‘entre’ do fazer, nas coxias, nos espaços ocultos. Sabem de seus interiores e da amplitude que inclui o que não é assistido, urdiduras que dão sustentação à trama-obra a ser partilhada.

Laban (1978) aponta:

Na era pré-industrializada de nossa civilização, os artesãos e os camponeses possuíam uma vida de intenso movimento. Em cada um de seus trabalhos todo o corpo estava ocupado, em momentos distintos, mas completamente diferentes que cada homem devia realizar. Tinham que pensar, porque cada um era o organizador de seu próprio ofício (LABAN, 1978, p. 18).

No grupo observa-se a participação dos jovens em intenso movimento, organizadores de seu fazer. Este a sua vez é fazer articulado entre muitos, que precisa de redes para o múltiplo, uma obra artesanal coletiva.

Laban assinala também que a integração da exaltação mental e corporal emanava do “orgulho pela independência do trabalho organizado. Incidentalmente, o orgulho pelo trabalho encontrava sua expressão nas danças festivas”.¹⁴⁸ O autor relaciona este fazer artesanal com o orgulho de independência. Podemos transportar esse pensamento ao fazer dos jovens e encontrar um sentimento de orgulho pela apropriação de seu fazer e seu saber.

As múltiplas ações oferecem aos jovens um sentido de pertencimento à obra como um todo, um sentimento maior de autoria. Exercitam uma colocação autônoma e participativa. Dessa maneira as ações atuam sobre suas subjetividades e ampliam as possibilidades de agir sobre o mundo. Há um investimento nos vínculos, na participação de cada um e em conjunto o que conduz a efetuações diferenciadas.

Helena (B) comenta sobre seu processo:

Aqui eu cresci, estou crescendo, desenvolvendo e nascendo porque aqui mesmo é que eu fui entrar em cena; que fui descobrir quem é esse eu no meu espetáculo. [...] Aqui me acrescenta muito para lá fora, para o trabalho que eu quero fazer; porque aqui estou atuando no que quero fazer. E o melhor, com pessoas que acolhem, com pessoas que eu amo, que criei uma relação e que a gente cresce e cria junto. A gente está sendo sempre incentivado a botar um pouquinho de cada um no espetáculo, o sentimento de cada um, o sentido de cada um e o sentido de todos, e o conjunto e a unidade que se faz com todos.

A obra e seu processo se tratam como um todo interligado, em que todos se implicam: arte-educadores e jovens: Brincantes, Menestréis e Cantantes. Cada cena é partilhada e recebe os olhares e vozes dos diferentes participantes, que buscam juntos o que sustenta a concepção que a fez viver.

Para Eliza (B):

O mais significativo no processo é com certeza o fato de ser coletivo, de ser compartilhado e construído por todos. Esse é o grande valor, o que diferencia nosso trabalho. Mais importante que falar é ter a certeza de que estou sendo ouvido.

Busca-se enlaçar cada jovem em sua singularidade com os seres habitantes da obra. Pretende-se que os jovens possam viver outros em si, que exercitem ser habitados pelos sentidos que na obra se querem partilhar: outras pessoas, outros lugares, outros tempos.

¹⁴⁸ LABAN, 1978, p. 18.

Gabi (B) escreve no caderno do grupo:

A partir da metáfora de que estaríamos grávidos, iniciamos a gestação de 'Marias' (plural por ser gerado em varias barrigas). Fizemos cartazes e textos exemplificando esse sentimento e permitindo que a gente carregue 'Marias' para todo lado.

A diversidade é uma das características da proposta. Buscar desenvolver as singularidades e a partir destas construir o coletivo. Um depoimento de uma espectadora me chamou a atenção quando comentou que o que viu de diferente no grupo foi a diversidade no conjunto. Relatou que estava acostumada a ver trabalhos individuais ou individualistas, em que em um grupo há uma pessoa que se destaca, 'o solista', e os outros são o coro, ou outros trabalhos com bastante quantidade de integrantes, mas que todos fazem os mesmos movimentos, todos em massa. No trabalho objeto desta pesquisa, ela conseguiu ver um grupo em que cada um faz o seu movimento. É possível ver um conjunto, um coletivo, ver singularidades e algo em comum que une.

Ana Paula (B) escreve em seu caderno sobre vivências no processo:

Foi bom ver a diversidade que temos, elas [Brincantes] fizeram coisas que talvez eu nunca pensasse em fazer.

O processo foi formado por momentos de muitas ideias, laboratórios, ainda sem definições. As experiências em vivências criativas estendem seu alcance, as redes se bifurcam, indo a lugares que movem desejos. Mas há sempre uma volta em espiral para pensar quais desses elementos se afinam mais com a intencionalidade da obra.

Viver o processo de pesquisa implica ter cuidado com aquilo que se cria. Muitas ações interessantes aparecem durante os diferentes laboratórios. Mas não é possível incluir todos os materiais coreográficos, cênicos e musicais dentro da obra. Para cuidar do valor deste momento, pontua-se a importância desta experiência e o exercício de compreensão e aceitação de que nem todos os elementos, mesmo sendo muito interessantes, poderão ser incluídos na obra final.

Ana Paula conta a novos Brincantes:

Dentro dessa oficina [de texto] eu fui criando um texto que não teve fim, [...] como a gente estava criando muito em conjunto eu dei o texto para Eliza e falei: "Ah Eliza toma ai, faz a continuação e me devolve [...]" Dai virou esse que não entrou no espetáculo, mas eu gosto muito.

Le o texto:

O fio colorido

O fio grosso

O fio leve

O fio fino

Um fio

Apenas um

Um que fosse fio semeado

Que tivesse cheiro de chão

O zelado

Porque tem que zelar

Zelar do sol, zelar da chuva, zelar da terra, zelar do bicho, zelar de gente, zelar de si

E ai eu colhi
 Colhi com a mão
 E enquanto descaroçava
 Desconhecia-me
 me livrara de quem poderia ser
 Pois poderia ser milhares de outras coisas
 O fio que faz tapete é o mesmo que faz cobertor?
 se em um a gente pisa se no outro a gente deita
 se em uma gente bate se no outro a gente abraça
 se em um os fios perpassam espremidos
 se no outro se tramam aconchegantes
 se em um a gente faz pensando no inimigo
 e no outro a gente faz pensando no filho.
 Seguiria sendo fio
 aquele fio que precisou de um começo pra existir
 no entanto não sabia seu fim
 seguiria sendo assim
 começo
 meio
 sem fim.

Há um exercício de desapego a ser realizado para aceitar que mesmo gostando muito, alguns trabalhos não poderão fazer parte do resultado final.

Juliana (B) partilha numa roda de conversa:

Tem que saber aproveitar sem se apegar [...] 'é meu', sem se apegar ao que você criou, doar [...] o que você aprendeu. A valorizar o que faz. [...]

Vivemos num mundo de apego aos produtos de consumo, não conseguimos escolher, não conseguimos renunciar. No exercício realizado pelos jovens se constrói um processo de diferenciação, onde o 'outro' e o 'bem comum' ganham força que os convidam a se posicionar de outra maneira.

Os jovens exercitam generosidade e confiança. A aceitação é facilitada pela confiança nas lideranças, sabendo que as decisões tomadas vão em busca de um bem comum. Importa que aprendam a reconhecer que o que foi realizado, mesmo não encenado, contribui no processo e inclusive faz possível a criação da própria obra. Saber que aquilo que foi vivido e experimentado nutre a cada um e ao grupo como um todo, dando mais bagagem para experiências posteriores de criação.

O que permanece guarda em si a memória de tudo o que foi realizado para chegar ali, no que se apresenta existe aquilo que está por trás, que fica oculto, que construiu o processo e potencializou a chegada. Aquilo que foi feito fica registrado em cada um e formando parte de uma rede de conhecimentos sensíveis e motrizes que se interconectam. Busca-se pontuar o valor que implica a experiência no processo e que ela amplia o vocabulário e a poética de cada um.

Ana Paula (B) escreve em seu caderno:

Todos os professores reforçam que o que estamos fazendo nas aulas é experimentação e não necessariamente vai estar no novo espetáculo. (2009)

O desapego faz parte de um exercício dentro do grupo, desapegar-se das criações e

também da presença de si em cena. Essa atitude é conquistada durante o processo. Um sentido maior nutre essa possibilidade. A obra se constitui como criação de todos, pensa-se em cada um formando parte, e do outro como representando a cada um; vive-se um sentido de filiação.

Diana (E), em seu relatório de observação escreve:

O que me chama a atenção é a maneira como se resolvem. É sempre em grupo, se colocam e procuram soluções que satisfaçam a todos, não há um que queira dançar mais que o outro, se oferecem para sair de determinada cena em prol do outro, são desapegados nesse sentido de uma forma boa, difícil de ver no mundo narcisista da dança com o qual, às vezes, me deparo.

Pensar que algo maior une, permite dar espaço ao outro. O exercício da generosidade encontra um lugar fértil para se desenvolver. Esse cuidado com o que é de todos, a obra, contribui a sentir-se dentro e incluído mesmo na ausência, saber-se participe e atuante dessa criação.

Negociações precisam ser feitas quando aparecem controvérsias frente à permanência de determinados fazeres. Argumentações são colocadas até que a força de uma prevalece sobre as outras. No exercício de apresentar uma opinião, outras mudam de lugar; as que permanecem precisarão encontrar argumentos para afirmar seu espaço. As opiniões podem ser muitas, mas a abertura é para exercitar aquelas que são movidas em prol do coletivo. Na construção das cenas, após das múltiplas possibilidades, há forças que prevalecem e formas que se afirmam, mas para isso os fios foram trançados juntos.

Eliza (B) fala de seu processo:

Eu posso dizer hoje que cresci muito durante esse processo porque a gente tem que se dividir muito, tem que aceitar muita coisa. Contribuímos com muitas ideias, mas nem todas elas entram porque nem todas cabem e esse processo de escuta é muito importante, saber o que o outro está propondo, saber onde cabe a nossa opinião e onde cabe guardá-la pra mais tarde. A Companhia Cirandeira tem essa característica, dos trabalhos serem divididos pra todos e no final esse trabalho tem a cara de todo mundo. E eu acho que é por isso. Eu acho não, eu tenho certeza que é por isso que "Marias Brasileiras" tem essa força toda: porque tem a cara de todo mundo que fez.

O exercício de criação coletiva implica atitudes e ações que só poderão ser mobilizadas nos jovens se forem vividas pelos arte-educadores. Nas reuniões de equipe, se partilham ideias e desejos, apreciações, apresentando possíveis variações, inclusões, recortes, ligações; acordam-se novas opções. Os olhares e percepções da equipe contribuem para que cada um possa enxergar mais. Com a intervenção busca-se aprimorar a qualidade da obra, constrói-se confiança pois na criação em conjunto, é preciso integrar diferentes maneiras de ver o mundo, o que envolve investimentos relacionais. A força que move é acreditar que a obra amplia sua potência com o aporte de todos e a confiança que se tem na competência dos companheiros. É desafio porque o gesto criativo de cada um está vinculado à maneira própria de ver o mundo, e precisa dialogar com outros olhares, abrir espaço para o diferente.

Numa ação coletiva a tendência a variações e mudanças no processo é maior que quando se trabalha só. A primeira ideia no percurso vai ganhando novos rumos. Há o exercício de saber diferenciar quais elementos podem ser alterados, e quais precisam ser mantidos por fazer parte da concepção da obra. É preciso identificar que variações potencializam a obra e quais a distanciam da concepção, dos sentidos seminais.

A obra tem a marca de muitos olhares, de muitos corpos, toques, sons. Ela é “tremida”¹⁴⁹ do início ao fim, em cada um de seus elementos; está feita artesanalmente. Num sistema de redes, de fios que se enlaçam, que desenham, que colorem, a obra é construída. Vida pulsante, energética, a cada instante se fazendo nova. Uma obra que diz do fazer que leva tempo. Uma obra feita em comum, onde se comunga, se participa, partilha, busca o contato, liga-se. Feita em comunidade para a comunidade.

Gabi (B) fala sobre o processo:

Fantástico. O processo de criação vai ficando mais claro a cada dia. [...] Uma frase que para mim diz muito do processo de criação, foi dita pelo Belém [AE]: “O espetáculo vai ser o tanto que vocês se envolverem e se tornarem donos do processo de criação. Esse processo vai aparecer no corpo e fala de vocês”.

Essa frase [...] me torna viva, me deixa recheada do sentido de ser integrante da Companhia e a ‘Chica’ [personagem do espetáculo] sou eu, posto como um intérprete consciente, que diz do espetáculo e da criação. (2009)

A proposta no processo é a ajuda mútua o que pede a disponibilidade de cada um para aprender com os outros assim como para ensinar entre si. Isso também diz de aprender a acolher o outro. Consiste em que cada um exercite a responsabilidade e o direito de se direcionar a um companheiro para oferecer-lhe ensinamentos e para solicitar conhecimentos.

Carla (B) considera:

Acredito que todo o trabalho feito no dia-a-dia da companhia vem na direção de valorizar cada pessoa. Todos temos iguais condições de contribuir para o trabalho. O que foi reforçado pelo tema que nos debruçamos, escolhemos mostrar o valor dessas pessoas e de seus trabalhos na sua simplicidade. Simplicidade, pois o quanto elas valem não é medido, o valor vem da experiência vivida, de seus afetos, sofrimentos.

Cada integrante tem que desenvolver a capacidade de escutar o outro, de aceitar as orientações do outro.

Helena (B) em um depoimento diz:

É a partir dessa vivência que a gente tem aqui, muito grande, de um ensinar o outro, de aprender do outro, porque para aprender a gente tem que se escutar, se ouvir, conhecer, e para a gente conhecer tem que adentrar no desconhecido e isso foi muito legal. A gente pode trocar muito uns entre os

¹⁴⁹ Ruskin (1992) trata sobre o sentido de “tremido”, marca da mão singular e coletiva do homem no seu trabalho, que atesta a felicidade de quem faz. O aspecto tremido do trabalho artesanal, longe de ser um defeito é, na realidade, a marca da perfeição. Indica a diversidade das várias mãos que trabalham e o prazer de quem faz de forma coletiva, deixando sua marca através de um tremido singular.

outros, experiências diversas e gente de todo lugar, cada um é de um lugar e cada um com [...] uma potência muito forte, muito incrível.

A maneira de abordar a aprendizagem muitas vezes se opõe a padrões já assimilados por alguns jovens tais como: 'as indicações quem dá é o professor'. Frente a isso para viver a proposta, outros ensinamentos precisam ser incorporados, tais como: todos têm conhecimentos com os quais pode contribuir; um grupo se fortalece e potencializa se um passa para o outro o que já sabe; um companheiro pode exercer autoridade construtiva; se o aprendizado se faz em rede, ele ganha em qualidade e acelera o processo de construção de conhecimentos e competências.

Raphael (B) partilha com a coordenadora:

Aqui é diferente eu nunca aprendi que isso é possível, que posso pedir ao companheiro para ajudar-me a aprender. (Caderno de Mabel, set. 2010)

Também é preciso aprender a ouvir, a reconhecer seus companheiros, a aceitar ser guiado por um par, a ser propositivo, a transmitir o que aprendeu.

Letícia (B) em um depoimento sobre as características que encontra na Companhia diz:

De união mesmo, de compartilhar, de estar junto, fazer as coisas juntos, passar um para o outro, de ensinar mesmo. Companheirismo.

A liderança vai se deslocando, visto que cada um tem conhecimentos diferenciados que pode acrescentar aos de seus companheiros. Busca-se exercitar a construção colaborativa.

Diana (E) relata:

Gostei de ver o auxílio mútuo. Acho uma das melhores coisas de se estar em grupo.

No grupo há o exercício de liderança movediça que não tem um centro fixo, este se desloca. Deslocar o centro é cuidar do outro e cuidar de si. Há liderança no sentido de que anima, entusiasma, contagia, ensina, orienta. O espaço para exercer esse lugar requer o reconhecimento de um ensinamento horizontal, que circula entre os integrantes.

Gabi (B) sobre fazer parte do projeto diz:

Além de dançar, significa aprender a cuidar [...] É estar presente, é um movimento de ensinar a aprender.

Eliza (B) comenta:

Nas partes complicadas parecia que o peso estava sendo dividido entre todos.

Há sempre muito a aprender e estas intensidades são pontuadas pelos orientadores. Fala-se ao grupo da importância de se disponibilizar para essa aprendizagem, de se abrir para novas experiências, de buscar sempre além, de pensar a obra sempre em construção. Por ser uma obra cênica, sempre está em movimento, cada apresentação dá a possibilidade de um novo lugar a chegar, de mais sutilezas a encontrar.

Para potencializar a aprendizagem pontua-se o exercício da escuta às orientações dos educadores, mas também à dos seus companheiros. Os mais experientes podem contribuir com seus conhecimentos sobre o processo. Ensina-se que as pessoas contam com diferentes facilidades para a aprendizagem vinculadas às múltiplas aprendizagens vividas anteriormente e a capacidades pessoais de registros perceptivos visuais, auditivos, cinectésicos. Assinala-se a importância do exercício de ampliar a sensibilidade e a percepção, para ganhar possibilidades expressivas e que isto aumenta consideravelmente com a prática. Exemplifica-se que um pintor consegue enxergar uma gama de matizes de verdes onde um olhar não exercitado consegue ver só um; que o povo de Lapônia tem aproximadamente 300¹⁵⁰ nomes para o que nós chamamos apenas 'neve', pois consegue enxergar aquilo que não percebemos por estar fora de nosso cotidiano e de nossa experiência sensível. A capacidade de perceber é construída com um exercício diário.

Thiago (B) ao falar em relação a como sua participação no grupo modifica seu modo de olhar o mundo diz:

Está me dando vários outros modos de olhar. Por exemplo: pra mim nunca que eu ia olhar pra um tecido assim [...] mas agora eu olho pra um tecido e penso que deve ter uma história.

O arte-educador, sendo pessoa mais experiente, consegue enxergar diferenças nas movimentações e expressividades. Com essa capacidade pode ajudar os jovens e orientá-los sobre as sutilezas a conquistar, assim como os caminhos a percorrer. Por exemplo, em um único movimento é possível exercitar variações em seus fatores o que permite encontrar muitos movimentos no que aparentemente é um só. Há muitos verdes dentro do verde, muitas neves dentro da neve, muitas sutilezas sensíveis e motoras a serem vividas dentro de uma ação. Há uma gama de possibilidades entre opostos em que se encontram múltiplas diferenças e o orientador pode conduzir em busca da qualidade a ser conquistada. O movimento do braço que faz um determinado percurso e forma, pode se realizar com muitas variantes, segundo as intencionalidades que se coloquem e as qualidades que se imprimam ao mesmo. Desta maneira, para um olhar sensibilizado, essa variação é uma diferença, assim, um outro movimento, com sutilezas específicas.

Uma proposta importante no trabalho coletivo é o convite a pensar além de si, a pensar no outro, pensar no todo. Isso é tanto em relação aos companheiros quanto aos objetos que formam parte da obra; o que contribui para que se fique atento à realização como um todo, cuidando do grupo e da obra, solucionando problemas, diminuindo tensões; cuidando da beleza do fazer.

Para Helena (B), o mais significativo no percurso da Companhia é:

¹⁵⁰ Este tema é apontado no livro **Snö** escrito por Yngve Ryd (Suécia, 2001).

Aprender sobre o processo de 'Marias', me envolver com todos da Companhia, com uma relação respeitosa, e delicada, no qual hoje em dia é tão difícil nos relacionarmos lá fora. Todos me ensinaram muito e fizeram eu descobrir e conhecer um lado tão disponível em estar junto, num trabalho em grupo, o qual eu desconhecia em mim. Me envolvi muito com o grupo, criando vínculos fortes de amizade, cuidado. Me fez ter mais cuidado comigo mesma [...] Gosto muito de escutar todos e compartilhar desse amor juntos.

O percurso de criação de 'Marias'

É preciso esclarecer que a pesquisa começou sobre um leque mais aberto que compreendia artesãs da Arte do barro e da Arte do fio. Na primeira etapa se focalizou na Arte do Barro e, posteriormente, se direcionou à Arte do fio.

O processo de criação de 'Marias', como um todo, passou por diferentes momentos como:

- 1º O surgimento da ideia.
- 2º A concepção definida: Não é puramente uma ideia, ela contém uma série de informações, de desejos, de afirmações.

Como exemplos: A concepção está pautada nas leituras da realidade, na tradução da mesma para a linguagem cênica e sonora. Está vinculada à vida das mulheres e suas histórias, seus fazeres como manifestação de sua realidade e de seu ser. A concepção vai além da técnica do fazer artesanato assim como vai além da técnica do movimento e musical. Busca-se chegar às forças que movem esses fazeres e as suas qualidades expressivas. Após realizados laboratórios sobre a Arte do Barro se iniciaram os da Arte do fio.

O trabalho na Arte do fio requer paciência, um outro tipo de tempo, não está inserido no tempo da urgência. Não podemos falar de um tempo do artesão em um tempo *fast food*. Dona Angelina, fiandeira entrevistada, conta o processo desde o plantio do algodão até o tecer:

Semear, Zelar, Colher;

Descaroçar, Cardar, Fiar;

Novelar, Tecer, Tramar.

Essa informação é inspiradora para pensar fios condutores nas linguagens.

- 3º Visualizam-se cenas. Momento de devaneio coletivo. Desejos de pesquisa. Pontos de partida. Existe uma idealização, que é necessário pensá-la como materialidades. Precisa-se de inteligências, de sapiências, mas se está trabalhando com incertezas. Como uma rede, vive-se um processo de ramificação aberta, expandindo-se em direções móveis e indeterminadas e estabelecendo-se conexões.
- 4º Realizam-se laboratórios criativos. A idealização e os devaneios buscam ser

materializados. Experimentações provocam deslocamentos das ideias de partida e vivem em seu fazer contínuas incertezas.

Registrando como coreógrafa o início do processo, escrevo:

Precisamos escolher, definir, concretizar. O tempo de vai e vem entre as possibilidades é acompanhado da angústia da indefinição dentro do contorno delimitado pelo prazo. Será possível? Seremos capazes? Dará certo? Conseguiremos atingir nossas metas? Um processo aberto com muitos possíveis caminhos nos instiga, nos interessa, mas nos faz andar por terra movediça, ainda sem chão firme onde nos apoiar. As formas, as concretizações trarão calma, tempos de estabilidades, porém ainda não chegaram, estamos voando, nadando, nos movendo entre águas e ventos e com a energia do fogo trepidando dentro de nós. A terra se faz espera, o concreto, a construção ainda está por vir. Agora vemos forças, elementos, intenções, que nos movem na incerteza do desejo por algo que ainda se busca e se aguarda. (2009)

- 5º As linguagens vão dialogando, entrelaçando-se. Nesse exercício, buscam-se estabilidades.
- 6º As cenas vão se esboçando. Mostram sensibilidades nas diversas linguagens. Elas não estão definidas de antemão, vão emergindo no próprio processo. Por exemplo: na oficina de Improvisação e Composição, uma pesquisa sobre os pontos nas Artes do fio dá origem a várias cenas e a uma específica, o 'Ponto a Ponto', que anuncia as rendas que estão por vir.
- 7º Com os materiais coletados se busca construir uma primeira estruturação. Alinhar os elementos que já estão construídos. Começa-se a pensar no roteiro, um esboço se organiza. Pensa-se no fio condutor. Esse caminho não aparece pronto, ele vai se tecendo. É o momento de prestar atenção à continuidade da obra, ficar atentos à ligação entre uma cena e outra, e as variações a serem realizadas para que a continuidade seja construída. Múltiplas são as situações a serem atendidas: tempos das cenas, entradas e saídas, ligações coreográficas, cênicas e musicais, entre outras.

O fio condutor inclui a contextualização também pontuada na música. Por exemplo, para apresentar os 'pontos' que são referentes às rendas realizadas no estado de Minas Gerais e a outros em Alagoas, é possível viajar musicalmente de um "ponto"¹⁵¹ musical percussivo vinculado às águas doces, para depois passar para outro relacionado às águas salgadas.

Desta maneira o primeiro esboço sobre a Arte do fio se tece:

Primeiro FIAR: Iniciar o fio da história, dar origem.

Segundo a ROCA: fala do destino; a onde leva o fiar.

Terceiro TECER: a trama

¹⁵¹ Os 'pontos' são batidas percussivas de músicas criadas em louvor aos Orixás, entidades espirituais vinculados a rituais afro-brasileiros. Os sons se diferenciam segundo o Orixá que se homenageia. Por exemplo: ponto para Oxum, orixá das águas doces; ponto para Iemanjá, orixá das águas salgadas. São como mantras que evocam determinadas energias.

Quarto RENDAR: enredar as histórias.

Quinto BORDAR: abordar memórias.

8º Final de Março de 2009, tomada de decisão. Ao realizar a medição do tempo os arte-educadores se surpreendem. O espetáculo está ficando imenso.

Laís (AE), comenta:

A peça foi ganhando outras dimensões, ela vai sendo gerada, vai tendo uma autonomia, a trama pela equipe, costurada e absorvida pelos jovens [...]. Vê a diferença, o amadurecimento. Como o tempo faz ganhar uma intenção, a coesão de todos nós na feitura [...] eu não tinha a noção do poder, era uma força. [...] O quão foi importante a troca, [...] trocamos, foi muito rápido. (registro gravado, março 2009)

Unindo as pesquisas realizadas com o barro e o fio, ele transborda muito o tempo esperado. A pesquisa sobre a Arte do fio tem quase o tempo total de um espetáculo. Para que o espetáculo contemplasse a Arte do barro e a Arte do fio, era preciso reduzir quase à metade. Pensa-se em alternativas. Depois de diferentes propostas, uma ideia começa a ganhar força: Se se tem o tempo de quase um espetáculo com a pesquisa do fio, por que não pensar em dois espetáculos? Poder-se-iam criar “Maria do barro” e “Maria do fio”. Díficil decisão, mas ela parece mais orgânica do que abandonar materiais que se consideram importante partilhar. A pesquisa do fio é a mais recente e a que conta com materialidades com um tempo aproximado ao pensado para o espetáculo. Quando essa solução se afirma, um sentimento de alívio se instaura. É possível olhar para o futuro próximo e pensar num processo menos pressionado, mais à vontade. A obra que, na proposta anterior, requeria muitas alterações e desapegos, ganha um novo lugar, onde o afeto fica mais aconchegado. Chegar a esta conclusão permitirá, neste tempo mais artesanal continuar tecendo até chegar ao ponto final, o ‘arremate’. A pesquisa do barro fica como material coletado para dar posteriormente continuidade.

No início de maio foi possível construir um roteiro da obra vinculado só à Arte do fio. Mais adiante, algumas cenas ganharam variações e outras foram incluídas.

Para dar início ao percurso que levou à construção do roteiro Foram escolhidas dinâmicas que inauguraram sentidos.

As dinâmicas iniciais

Caca (B) registra a prática no caderno do grupo:

Em roda com um rolo de barbante de mão em mão, desenrolávamos dizendo: ‘ao desnovelar este novelo, distribuo [...], depois fazíamos o inverso. [...]

Juliana (B) também registra em seu caderno:

Quando o rolo chegou na última pessoa da roda ele voltou com a mesma proposta só que agora enrolando a parte que você havia desenrolado e

dizendo a frase 'ao novelar esse novelo eu...' e outra palavra. 22/08/08

Juliana conta sobre outra das experiências iniciais:

A gente começou a pensar sobre as palavras que estavam envolvidas. Começou com a palavra fio, e a partir daí surgiram várias palavras: fiar, desafiar, confiar, fio d'água, filho, [...]

Outra das propostas iniciais foi vinculada às 'musas'.

Juliana (B) conta:

A Claudinha (AE) perguntou se a gente tinha alguém que a gente se inspirava, [...] de preferência mulher, que fosse sua musa. Fizemos várias dinâmicas. Tinha desenho, tinha poesia, [...] a gente manifestava muita coisa de sensação, de sentimento. Eu lembro que eu fiz muita poesia na aula dela. [...]

A Cláudia queria que a gente falasse das nossas musas, para a gente entender qual era o valor daquelas mulheres que a gente estava falando, para que no fim, a gente tão sensibilizado, enxergasse elas como as musas [...] acho que esse foi o passo, da gente se sensibilizar para isso, para esse olhar diferente.

Esses estímulos iniciais nutriram o percurso da pesquisa. Após as múltiplas experiências que deram lugar ao roteiro é momento de iniciar um novo processo. Sabendo-se 'Marias' vinculada a Arte do fio é tempo de pensar cenário e figurino.

A produção de 'Marias': O cenário

O projeto do cenário não chegou 'pronto'. Apresentaram-se para a cenógrafa, Miriam Miranda, as pesquisas de campo, o que se tinha como roteiro, como materiais. A partir disso, ela foi trazendo propostas e dialogando. Escolhe o fardo (tecido) como material para trabalhar o cenário e adereços, que será tingido à mão. Os jovens participam do processo: desenham, tingem, produzem.

Cecília (B) partilha sobre a realização do cenário:

A gente organizou uma equipe para fazer. Eu, Davi e o Hélio. A gente vinha no horário da manhã para poder dar continuidade ao espetáculo [se ensaiava pela tarde]. E todo mundo podia chegar e dizer "ah nesse dia de manhã eu posso vir e ajudar" e vinha [...]



Foto 23 – Gabi (B) e Davi (B) tingindo o fardo



Foto 24 – O fardo tingindo no Instituto Tear



Foto 25 – Fardo para o cenário: tingido no Instituto Tear



Foto 26 – Hélio (B) fazendo redes do cenário

O cenário foi construído em um ir e vir de ideias que cada vez se aproximavam mais dos sentidos que se queriam materializar, vinculados às mulheres pesquisadas, seus fazeres e seus cotidianos. Desse modo, o trabalho cenográfico foi se constituindo, buscando levar quem assistisse a passear em um outro lugar, nos mundos das mulheres.

Uma mandala se idealizou para projeções das mulheres e seus fazeres. Figuras de mulheres em roda dão continente às imagens.



Foto 27 – Mandala: mulheres em roda



Foto 28 – Projeção na mandala, a renda filé

Redes e desenhos dos diferentes fazeres foram realizados pelos jovens Brincantes, indicam espaços; entradas e saídas. A ação que não se vê alimenta a presença. Materialidades, cores e desenhos dizem de produções de afetos e efeitos.

Foto 29 – O 'bordado' no cenário, realizado por Brincantes

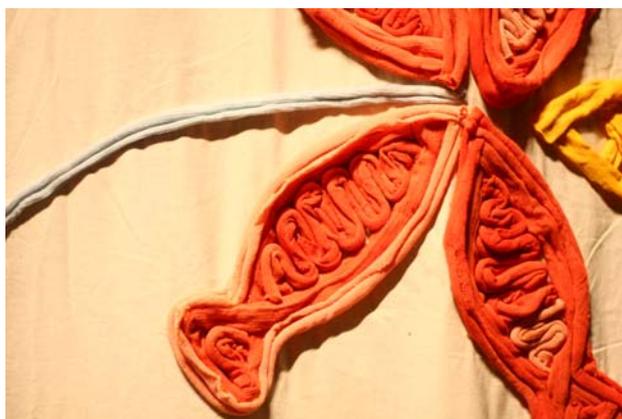


Foto 30 – Cenário com os diferentes fazeres artesanais

“Na experiência há mais do que se vê a simples vista”.¹⁵² Há o que está nos bastidores. Os tremidos dos jovens se encontram nesse fazer. A experiência artesanal é preenchida por muitas redes.

A linguagem visual

A linguagem visual se vive no cenário, mas sua presença extrapola uma posição de contexto. Ela dialoga nas cenas fazendo parte das mesmas ampliando intensidades.



Foto 31 – Imagem projetada na Mandala: abrindo o algodão

O figurino

Ao conceber o figurino, Joana Lavallo pensa uma paleta de cores; se inspira nos bordados da família Dumont e escolhe um deles para definir a mesma. Para os tecidos, propõe texturas rústicas, feitas de algodão cru, e sugere que sejam tingidos em forma artesanal, aproximando-os, dessa maneira, às qualidades dos fios tingidos à mão. O fato de tingir é próprio do fazer das fiandeiras. Joana decide ela mesma tingir as peças. Propõe customizar os figurinos relacionando cada um a alguma das Artes do fio. Partilha-se a proposta de Joana com Miriam, cenógrafa, com os arte-educadores e com os jovens. A customização é realizada pelos jovens da Cia.

Oficinas sobre o figurino oferecidas por Joana aos jovens permitiram que eles tomassem parte da concepção, desenhando, estudando cores, estabelecendo relações. Joana orienta sobre a importância de despir-se das roupas da grande cidade, e pensar

¹⁵² LATOUR, 2008, p. 159.

como vestir-se com roupas que dizem de mulheres e homens do universo pesquisado.



Foto 32 – Brincante customizando figurino vinculado à renda Renascença



Foto 33 – Desenhos de figurinos realizados por Brincantes com cores e texturas de tecidos

Cecília (B) em depoimento comenta:

A gente fez um trabalho junto com a Joana Lavallé, figurinista, e em cima do que a gente conheceu das mulheres. [...] A Joana começou a instigar a gente, trouxe moldes para a gente trabalhar em cima, falar como é que seriam essas roupas. [...] A gente começou a desenhar e ela foi orientando, direcionando. É um trabalho muito interessante e muito rico porque foi feito em conjunto não foi simplesmente uma figurinista que chegou e disse "olha só, vocês têm esse figurino para usar". A partir disso a gente começou a descobrir o figurino. Nós começamos a trabalhar as técnicas, os bordados, o Filé. [...] E o fardo como elemento que unia cenário e figurino. O tempo todo sempre essa trama.

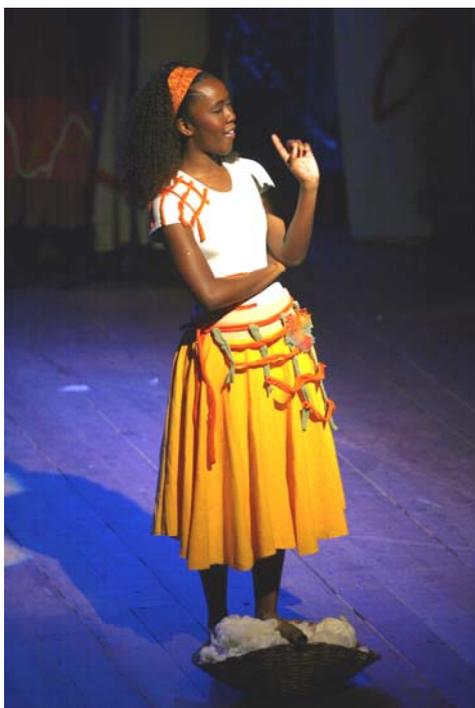


Foto 34 – Figurino relacionado à tecelagem



Foto 35 – Figurino masculino com renda Renascença



Foto 36 – Figurino vinculado à renda Filé



Foto 37 – Renda Filé em sobre saia

Também os jovens precisam visualizar seu figurino dentro de um conjunto e, para isso é necessário estabelecer relações, combinações, decidir em comum.

Sobre o processo do figurino escrevo no caderno de registros da coordenação:

Cecília, Rafaela, Joana e eu nos encontramos para trabalhar sobre a definição do figurino. Esparramamos os desenhos feitos pela Companhia e iniciamos a busca de relações e possibilidades olhando para todos, pensando nos meninos e em cada cena. Um quebra-cabeça. Às vezes o singular fica interessante, mas não combina com o conjunto da cena. Exercício de cores, texturas, desenhos, combinações. Movemos, continuamos a mover, até chegar a relações interessantes na combinação com o todo da obra. Algumas variações precisam ser feitas algumas generosidades precisam ser mobilizadas, para que se altere a cor escolhida, o desenho, a forma, em prol de algo que, no juntar, no estar junto fica melhor.

A relação do figurino com o cenário

As áreas dialogam e se entremeiam. Miriam inclui a paleta de cores proposta por Joana no cenário. Joana, por sua vez, inclui no figurino o fardo escolhido por Miriam. Essa troca contribui para criar mais laços entre as duas áreas. Assim, fios condutores dados pelos tecidos e cores se enlaçam criando fios de conexão entre os diferentes componentes cênicos, movendo neles relações.

A participação dos jovens na produção do cenário e figurino

Participar da realização do figurino e do cenário oferece aos jovens a oportunidade de conhecer áreas afins vinculadas a seu fazer. Mas, sobretudo, gera um sentido de

pertença e de cuidado frente ao que é construído. Incluir a elaboração dos materiais vinculados à obra é um modo de ser afetado e gerar afeto pelos mesmos.

Assim trabalha-se em redes, trama inovada em texturas e cores. A obra é trançada com fios que enlaçam danças, sons, cenários, figurinos, imagens. Os jovens em seu fazer se autorizam e a obra ganha formas e forças que lhe dão estabilidade.

3.3 A ESTABILIDADE MÓVEL DA OBRA

O nome da obra se definiu como “Marias Brasileiras, a arte do fio”. Concluído o **roteiro** ele se organizou contando com seis momentos:

1º momento: Fiandeiras

2º momento: Tecelãs

3º momento: Rendeiras

4º momento: Bordadeiras

5º momento: Festa

6º momento: Marias

Distribuídas dentro desses momentos, se definiram dezessete cenas. Música e canto percorrem toda a obra interagindo com os jovens que dançam e atuam. Tudo ao vivo. Assim a obra se constrói em um exercício de relações que se enlaçam. As cenas serão apresentadas a seguir pelo fio condutor que chegou à temporada, uma viagem se realizará pela experiência vivida na sua construção. Nessa viagem, se registraram conhecimentos e ideias que conferiram sentidos à criação: situações marcantes do processo, depoimentos sobre as cenas, sentidos construídos pelos jovens durante a elaboração das mesmas e aulas oferecidas pelos mais antigos revisitando ‘Marias’.

A temporada

Chegou o tempo da estreia, acompanhada de celebração.



Foto 38 – Estreia no Teatro SESI

A apresentação contou com a montagem da exposição “Temperas do tempo”¹⁵³, com os trabalhos das artistas artesãs, incluindo a venda de suas obras. Conquista ainda maior foi a presença das mulheres realizando seus fazeres na exposição e podendo assistir à obra. Elas também participaram de encontros, onde mostraram sua arte e falaram sobre suas práticas. Vinte e cinco mulheres atravessaram distâncias para partilhar seu jeito de ser com pessoas do Rio de Janeiro. A cada fim de semana um grupo delas chegava ao Rio de Janeiro e vivia a temporada. No hall da entrada do Teatro SESI suas presenças foram convite a percorrer espaços e encontrar o gosto de sua terra no Rio. Sua arte, seu fazer, recebia os que chegavam. Como num grande mutirão, elas fizeram desse momento uma partilha de seu tempo, de seu entusiasmo, de seu saber, de seus sabores.

Allyson (M) relata:

E depois de tudo pronto, foi outra situação especial quando essas senhoras vieram até o Rio e participaram das apresentações com a gente no final. A gente acabou se conhecendo, elas deram oficinas, e aí a sensação é de estar vivendo uma ficção e de repente o personagem aparece ali na sua frente.

Gabi (B) comenta:

E esse trabalho [o das artesãs] a gente pode ver [...] na exposição, no hall do teatro, que teve na estreia do nosso espetáculo. Isso foi interessante porque as pessoas puderam ver de perto como elas são. E isso dava um

¹⁵³ O Instituto Tear contou com o apoio do Ministério da Cultura (MinC) através do Prêmio de Pequenos eventos Culturais que permitiu a montagem da exposição “Temperas do tempo”.

clima para o próprio espetáculo. Essa coisa da exposição delas, das obras delas, delas cantando no hall, elas fiando no hall. Isso fez com que as pessoas entrassem no teatro intimas delas, sabendo quem elas eram, de onde elas vieram, o que elas faziam, por essa contextualização que já era dada através da exposição.

Camila (AE) partilha:

Essa exposição possibilitou o contato direto, mais perto com as artesãs, elas puderam vender suas peças. Então foi importante não só por uma questão de geração de renda para elas, mas por poder compartilhar, difundir no Rio de Janeiro. A grande maioria delas nunca tinha vindo no Rio.



Foto 39 – Dona Leontina com seu tear no hall do Teatro



Foto 40 – Fiandeiras com suas rocas no hall do Teatro

1º momento



Foto 41 – Algodão em cena



Foto 42 – Dona Luisa cardando



Foto 43 – Dona Estela organizando fios de algodão

Fiandeiras



Foto 44 – Algodão e novelo



Foto 45 – Fiando juntas



1ª Cena - Chegada das fiandeiras

Foto 46 – Abertura do espetáculo



Foto 47 – O começo

Os músicos produzem sons que remetem ao som dos objetos usados para fiar.

Uma voz se escuta:

*Primeiro pranta e zela dele.
A hora que ele der, cói.
Ai, cata o sisquinho que tiver, descaroga, cardeia e vai fiá.
Depois de fiá, preencheu a roda, vai novelá.
Vai fazer meada, e vai pintá, da cor que quiser.
Tá feito. Tecer.”*

Essa fala é de dona Angelina, fiandeira de Olhos D'Água (GO). O registro foi utilizado tal qual gravado dando abertura ao espetáculo, iniciando a presença das artesãs na obra. Esse depoimento foi recolhido na pesquisa de campo quando Dona Angelina narrava sobre seu fazer. A voz e a maneira de falar são tão peculiares, que podem parecer

incompreensíveis suas palavras, mas que guardam o sentido sonoro musical do contexto geo-socio-cultural do qual Dona Angelina faz parte.



Foto 48 – Dona Angelina sorrindo

Este momento diz do grupo de fiandeiras que chega para fiar juntas. Esta ação as fiandeiras chamam de mutirão.¹⁵⁴



Foto 49 – Fiandeiras (Pers.) em mutirão

Uma artesã, fiandeira de Francisco Badaró explica:

"Mutirão é porque a gente reúne, e é quando nós está fazendo algodão né, reúne fiandeira e aquele tanto de gente. Pega as rocas e ai senta todo mundo no salão, e ai quando chega o final da tarde tá aquelas pencadonas de linha."

¹⁵⁴ Mutirão (termo de origem tupi) é o nome dado no Brasil a mobilizações coletivas para lograr um fim, baseando-se na ajuda mútua prestada gratuitamente.

Os ofícios do fiar são coletivos e femininos, as mulheres têm as mãos ocupadas. Nesse gesto de novelar e desnovelar vão contando histórias.

Para construir essa cena múltiplos elementos foram recolhidos sobre o cotidiano das artesãs: os objetos que utilizam, as falas partilhadas, os cantos que entoam quando juntas, entre outros. A partir destes elementos, foi se elaborando essa chegada. Cena inicial anuncia o que está por vir. As jovens vivem mulheres artesãs. Carregam rocas, trazem cestos com novelos e algodão.

O grupo de cantantes abre as vozes do espetáculo entoando o “Canto das Fiandeiras”:¹⁵⁵

A roda que eu fio nela, Oi Baiana
 Oiaíá
 Sabe lê, sabe escrever, Oi Baiana
 Oiaíá [...]
 Fia, fia minha roda
 Pra acabar com esse algodão
 Pra fazê muita roupinha
 Pra dona fiação [...]

Raphael (B) conta o sentido que tem para ele a cena:

As fiandeiras é um momento de comunhão entre as mulheres, revela a atividade das mulheres de uma com as outras, não só são mulheres que trabalham, elas se conhecem, dá uma impressão de parentesco.

Eliza B), brincante que está nessa cena diz:

Me sinto entrando dentro de casa, mas essa casa não é minha, e eu me encontro com muitas pessoas que não esperava, é o público. (14-10-2010)

O fazer das fiandeiras nutre sonoridades, seu cotidiano entusiasma criações. O cardador vira instrumento que sonoriza a cena. Denise (AE) conta sobre o cardar e tece a ideia de sua inclusão:

É interessante que quando elas cardam,¹⁵⁶ essas fiandeiras [...] de Minas Gerais, elas cardam percutindo num saco de serragem o algodão. Não é igual ao pessoal de Olhos D’água, que vocês viram, que cardam naquela lixa. Aí elas vão fazendo ritmos extremamente complexos e vão cantando e vão dançando. [...] Esse elemento da percussão nesses sacos de serragem é muito forte, até porque é muito diferenciado. [...] la ficar muito interessante se a gente trouxesse esse elemento para cena.

Essa sonoridade é incluída confeccionando um instrumento similar ao usado pelas artesãs.

¹⁵⁵ Canto de trabalho de Domínio Público.

¹⁵⁶ Cardar: Retirar restos de folhas e matéria vegetal do algodão. Afinar e desembaraçar o algodão.



Foto 50 – Dona Nívea cardando no Instituto Tear

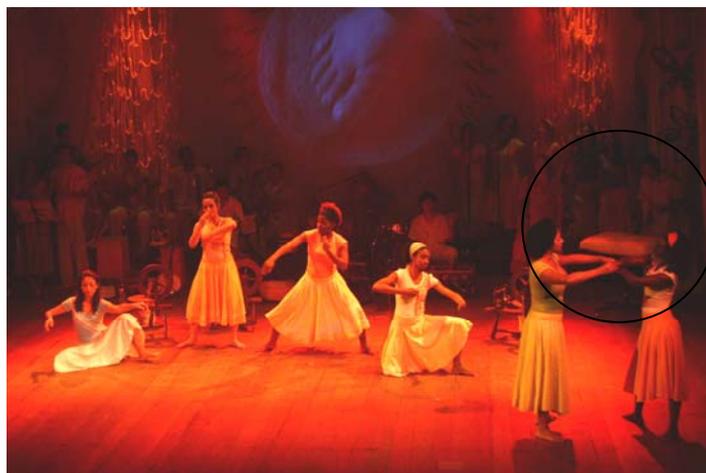


Foto 51 – Fiando junto (Pers.) ao som do cardar

Juliana (B) e Uiara (B) sobre esta cena, oferecem a seus companheiros um aula.¹⁵⁷ Com isto busca-se aproximar a obra a novos integrantes e partilhar com todos os Brincantes os sentidos por elas construídos sobre a ‘Chegada das fiandeiras’. Após dada Juliana escreve:

Senti que o grupo precisava mais que um aquecimento corporal e sim um preparo de grupo. De um simples olhar que precisava se preparar para revelar histórias de vida [...]. Vidas completamente diferentes das que nós levamos.

Fizemos uma grande roda, e a Uiara ensinou a melodia da música, só mesmo a melodia. Todos ressoaram junto, aquele som doce, que trazia uma energia de canto de gente simples e companheira. Perguntei [Juliana], instigando o grupo, que tipo de energia essa música trazia principalmente para os movimentos. [...] Foram perguntas retóricas, mas estava claro que o ambiente que ela trazia era suave, meigo, amigo, afável. Pedimos que eles caminhassem pelo espaço ressoando aquela melodia. Aos meus ouvidos ela chegou como um mantra parecia que não haveria fim.

Pedimos que eles começassem a se movimentar, ressoando aquela melodia. Como você se sente inspirado para mover-se? Mover-se em grupo, todos juntos. Você fará agora movimentos que você faria para pedir licença para entrar na casa de uma grande amiga [...]. Pense que você está entrando na casa daquelas pessoas que você conhece muito bem, que nem precisa dizer nada, só o olhar diz tudo. Olha para quem está a sua volta como grandes

¹⁵⁷ Desde a montagem da obra até a atualidade (junho de 2011) na Companhia ingressaram novos integrantes o que promoveu uma mistura de jovens, uns com a experiência integral do processo e outros que precisavam incorporar ‘Marias’. Os mais antigos apresentam ‘Marias’, cena a cena, contando os sentidos que foram construídos por eles durante o processo e elaboram vivências nutritivas que são oferecidas a todos, com o propósito de guiar os companheiros pelos fios que teceram nas múltiplas experiências de construção.

Os jovens da Companhia que conduzem as aulas, por terem vivido todo o processo, são: Davi, Dudu, Eliza, Gabi, Juliana, Lis, Uiara. Foram convidados Ana Paula, Carla e Diogo, — jovens que anteriormente integraram o grupo e estiveram no percurso de ‘Marias’, desde o início até as temporadas.

Para abordar os assuntos específicos da criação das cenas, decidiu-se viajar pelo roteiro de ‘Marias’. Buscou-se encontrar os fios que as gestaram, os que a teceram e aqueles que foram inventados em seu fazer.

Por esta razão, as dinâmicas oferecidas pelos jovens foram incluídas nesta Tese fazendo parte do percurso da obra, uma vez que, revelam fios construídos no processo de tecelagem /bordado da obra em sua materialidade. Para conhecer mais sobre esta experiência ler **Viagens por Marias**, no Apêndice B desta Tese.

amigos, parceiros. Juntos vocês vão produzir um trabalho, que só existe porque cada um veio para esse encontro. Pessoas que se reúnem para realizar um trabalho juntos, que não existe sem o grupo.

Senti que depois dessas falas o ambiente mudou. [...] Foi importante lembrar que tinham pessoas em volta. É isso que acontece conosco, na vida mesmo. Nós nos focamos nos 'movimentos internos' e deixamos de lado os movimentos em grupo que têm uma potência muito maior que a potência individual.

Voltamos para a roda, e a Uiara ensinou um trecho da música, agora cantaríamos juntos:

A roda que eu fio nela, ô Baiana, ô iá iá

É só eu que ponho a mão ô baiana,

Ou então minha cunhada ô Baiana, ô iá iá

Qué é mulé do meu irmão ô Baiana, ô iá iá.

Cantamos em roda, juntos, algumas vezes. Pedimos que caminhassem se movimentando, interagindo com as outras pessoas a volta. Perguntamos: Como essas mulheres se mexem? Como elas agem? Como vivem? Como é o olhar dessas pessoas? Pedimos para que eles fixassem 5 movimentos deles, os que mais gostassem.

Após esse momento, fizemos uma dinâmica de improviso em grupo. No início todos estavam "fora de cena". Eles utilizariam os 5 movimentos que escolheram, mas também, se sentissem necessidade, poderiam introduzir outros movimentos. Começamos a cantar o canto das fiandeiras, e entrava em cena quem quisesse. Aconteceu um improviso muito belo, e o mais gostoso de ver foi a beleza da simplicidade. Era tudo que eu e a Uiara queríamos, pois é como é o canto das fiandeiras e todo o 'Marias': belo e simples.

Fizemos novamente uma roda, e comentamos sobre as primeiras inspirações que recebemos para a criação do Canto das fiandeiras. O Belém [AE] nos falava para criarmos movimentos de benção. Conteí da minha vó, que sempre que entra na casa de alguém fala: "Deus esteja nessa casa". É como se sempre que entrássemos no palco, no canto das fiandeiras, nós disséssemos isso: "que Deus esteja nesse palco, nesse espetáculo, nessa casa da Dona Angelina". Essas mulheres que revelamos no espetáculo são mulheres de muita fé. Muita fé mesmo. Não só em Deus, na vida como um todo, pois elas continuam fiando, bordando, tecendo. Porque elas têm muita fé, fé no próprio trabalho, e no valor que ele tem. [...]

Lançamos esse novo elemento para enriquecer os movimentos: a fé, a crença, a benção. Pedimos que eles se deslocassem unindo todos os elementos que já tínhamos apresentado:

Abençoar o espaço. Benzer a casa. Agradecer ao corpo [...]

Aprender a cantar juntos, fazer e cantar. Sussurrar o canto.

Por fim, fizemos mais uma roda, mas agora uma roda diferente, uma roda bem apertada, em que os ombros se encostavam. Ombro-com-ombro. Olhei no olho de cada um e falei que pessoas que se reúnem para realizar um trabalho juntos que não existe sem o grupo, e que tem fé no seu trabalho, se assemelha muito com a Companhia Cirandeira. Essas mulheres não estão tão longe assim de nós, elas estão em cada um de nós. Cantamos uma vez o canto das fiandeiras, olhando um para os outros, com aquele balanço da melodia, e o movimento circular que ela trazia. Cantamos juntos como um só. Depois o silêncio e o movimento circular imperaram, por uns minutos. Só conseguia sentir as vibrações de todos que estavam na roda. Lógico que não aguntei, chorei.

Juliana (B) e Uiara (B) ao orientar a aula introduzem sentidos sobre o fazer coletivo: ressoar juntos, gente companheira, ambiente amigo; a fé na vida, fé no próprio trabalho e no valor que ele tem; o cuidado do olhar para quem está a sua volta como parceiro; a importância do fazer junto, do trabalho que não existe sem o grupo, de mover-se em grupo,

todos juntos como potência muito maior que a potência individual; uma roda, ombro-com-ombro; pedir licença, abençoar e agradecer. Também dizem de singularidades nos movimentos que eles escolheram, da valorização do belo que é simples e de inclusão: essas mulheres não estão tão longe assim de nós, elas estão em cada um de nós.

Carla (B), também jovem do grupo, oferece outra dinâmica, apresentando o mesmo tema a partir dos sentidos por ela construídos, um ponto de vista diferente ao apresentado pelas suas companheiras, outras sensibilidades ampliam os conhecimentos e expressividades nos participantes. Carla focaliza nas ações de trabalho, as ações, os gestos e os sentimentos a eles vinculados. Dentro de sua proposta diz:

Os gestos são movimentos de quem tem orgulho dessas mãos que tem tanto conhecimento, mãos que fiam, que tecem, que lidam com a terra, cozinham, cuidam da casa e do quintal/roça e que se acariciam.

O algodão se faz fio, a obra continua a se tecer.

As fiandeiras conversam

Cada jovem vive uma personagem, nomeada a partir da identificação com alguma das artistas artesãs pesquisadas nos depoimentos, vídeos e leituras, são iguais ou similares: Angelina, Marlene, Chica, Duquinha, Elzira, Zefa, Maria Morena.

Elas falam da ausência de seus homens por conta da natureza de suas atividades laborais na plantação em outras regiões ou na pesca em alto mar, de seus múltiplos fazeres, de seus cotidianos no roçado, da dificuldade de dinheiro, dos encontros de trabalho: “conversando o trabalho rende é muito”, do mutirão, de acontecimentos, de novos casos de amor, das benzeduras. Os assuntos escolhidos têm a ver com realidades das artesãs e foram construídos a partir de depoimentos das mesmas, de ditos populares, de trechos de canções, que se entoam em seus cotidianos. Músicas cantadas pelas fiandeiras de Olhos d’Água viraram fala e canção.

Juliana ao preparar uma dinâmica sobre este momento lê um texto que foi usado como inspiração para criar a cena das fiandeiras:

As canções que acompanham o trabalho [...] tal qual seu ofício articulam o diálogo entre a tradição e as improvisações individuais. [...] Nos versos jogam umas com as outras. [...] Ao serem reordenados em versos tais acontecimentos são transmutados, servindo para a troca de experiências dos fatos de vida; para apaziguar e superar as divergências. Este universo das canções narrativas orais é de domínio feminino por excelência.

Juliana explica ao grupo:

As mulheres botavam a realidade delas nos versos e depois alguns desses viravam canções. Por isso que no meio daquela cena a gente canta músicas que na verdade eram versos da realidade delas que viraram canções. [...] Que falam muito sobre a técnica que elas estão realizando, se é fiar, tecer ou bordar. O convívio que elas têm com o grupo; como elas se alimentam, o ambiente que elas vivem e dos hábitos. Falam muito da memória, o que elas

recordam. Falam também de amor, romance, saudade e também de mitos.

As gestualidades em cena



Foto 52 – Três fiandeiras cantando



Foto 53 – Fiando e cantando em cena

No processo de pesquisa de movimentos as gestualidades do fazer das mulheres são incorporadas para ser vividas em cena. O cantar fazendo, o olhar fiando.



Foto 54 – Dona Luisa fiando na roca



Foto 55 – Fiando (Pers.) na roca



Foto 56 – Dona Nívea abrindo algodão



Foto 57 – Moça abrindo algodão em cena

Bifurcar para fazer mais fios; atenção concentrada na criação de linhas. O fiar chega ao palco onde desejos se tecem no cotidiano.



Foto 58 – Pé na roca



Foto 59 – Pé em movimento

Do pé da roca ao pé do palco, o gesto vive outro corpo que marca o tempo de avivar memórias.

Nesse exercício como Latour (2009) indica: as partes do corpo são adquiridas progressivamente ao mesmo tempo que as contrapartidas do mundo.

2ª Cena - Fiandeiras do Destino

“Roda a roca do destino desfia e fia a trama da vida”.¹⁵⁸ As vozes cantam fiando o espaço. A roca é presença material e simbólica em movimento. Uma dança em contínuos e variados círculos diz dos múltiplos sentidos, da questão cíclica do fio. Três Moiras¹⁵⁹ atravessam o espaço, trazendo mitos que entrelaçam tempos; elas ligam o fio ao sentido da vida.



Foto 60 – Moiras em cena

A roca carrega significados imateriais: símbolo do destino, Roda da Fortuna, da existência, cujo fio deixará de ser tecido quando a roca se esvaziar. Simboliza também o começo do dia e o começo da vida amorosa. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001)

Davi (B) e Eliza (B), dupla que dança esta cena, oferecem uma vivência sobre a mesma, partilham sobre o processo. Eliza (B) conta os sentidos construídos por ela na coreografia:

Para mim há 3 estágios de evolução relacionado com os 3 níveis por onde passamos eu e Davi, na coreografia. Quando estamos embaixo e fazemos rolamentos é como se esse fosse o estágio de grande aprendizado [...].

¹⁵⁸ Letra e música de Denise Mendonça.

¹⁵⁹ As Moiras, na mitologia grega, são as ‘fiandeiras do destino’, representam o destino de cada indivíduo. São três divindades lunares, elas regulam a vida de todo ser; fiam e desfiam o tempo e a vida. São Cloto, Láquesis e Átropos. **Cloto**, fabrica o fio (curso) da existência, é a responsável pela origem da vida. Tece o fio da vida de todos os homens, desde o nascimento, estimula ao fio da vida a iniciar sua trajetória. **Láquesis**, enrola este fio, mede o fio da vida (sorte), determina-lhe o tamanho, decide a quantidade de vida; designa o destino de cada pessoa. Responsável por sortear, pela fortuna, também pelo casamento. **Átropos**, a irremovível, inflexível, carregava o poder de cortar o fio da vida com sua tesoura encantada. As Moiras presidem os três momentos culminantes da vida humana: o nascimento, o matrimônio e a morte. Determinam a vida humana e seu encadeamento, ligadas às etapas essenciais da existência. Como deusas do Destino, utilizavam a ‘roda da fortuna’ para tecer o fio da vida.

segundo, no nível médio, quando ele me sustenta de cabeça para baixo, é aquela fase de introspecção, uma profunda ligação consigo mesmo para o autoconhecimento. E por último, quando ele me gira [em nível alto], essa seria a fase de expansão, realização espiritual. Acredito que todos nós buscamos essa fase consciente ou inconscientemente.



Foto 61 – Davi e Eliza dançando Roca: casal com a mulher no ar

Ambos entrelaçando suas falas contam sobre a construção da cena:

Davi (B) comenta sobre o processo:

A coreografia sofreu várias modificações no decorrer da construção. Arriscamos muito na acrobacia por que nos tínhamos a orientação do Belém [AE].

Eliza (B) fala sobre a forma cíclica:

Na natureza [...]Tudo está relacionado naturalmente em ciclos que começam, terminam e recomeçam. [...] Percebo a presença dos ciclos muito forte dentro de todo o espetáculo e especialmente nessa coreografia.

No início não conseguíamos fazer essa forma da roda em nossos corpos, nossa sequência funcionava em trancos, não tinha a fluidez da roda. Depois de muito trabalho e com a orientação da Mabel e os demais professores que pediam para que trabalhássemos junto com a respiração, fomos saindo pouco a pouco dos trancos e deixando que a respiração aparecesse nos corpos, fluindo junto com os movimentos.

A dupla cria sentidos na relação, Eliza (B) assinala:

A coreografia diz da relação da mulher com o homem: 'ele me abriga, ele eleva'; me parece uma trajetória espiritual: passa por baixo, depois sobe no final tudo chega ao ponto máximo da relação.

A sequência da dupla é afetada por conhecimentos, imaginários, outras presenças, questões abertas. Redes movem sua construção.

Davi partilha (B):

As Moiras influenciam na coreografia como a moira que traz a vida, a outra que mede a vida e a que traz o fim desse ciclo. Mas logo voltamos para o início da sequência, mostrando que essa roda nunca para de rodar, como se fosse o infinito. Também [na coreografia] trago a referência ao [ciclo do] algodão; quando chegam as mulheres e juntas todas transformam os

algodões em linha e depois usam a linha para fazer o pano. Aonde o algodão pode chegar?

Eliza (B) fala sobre as moiras, personagens que fazem parte desta cena. A jovem apresenta seus significados:

As Moiras gregas eram três irmãs chamadas Cloto, Láquesis e Átropos, que determinavam os destinos humanos, especialmente a duração da vida de uma pessoa e seu quinhão de atribuições e sofrimentos. Cloto, em grego 'fiar', segura o fuso e puxa o fio da vida; responsável por fiar, pela origem da vida. Láquesis: 'sortear' enrola o fio, mede. Átropos: 'não voltar', ser inflexível corta o fio. [...] São aspectos de nossa personalidade, são responsáveis por essa parte cíclica. Um puxa o outro. O mito grego predominou entre os romanos [...]. Entre estes eram conhecidas por Parcas chamadas Nona, Décima e Morta, que tinham respectivamente as funções de presidir ao nascimento, ao casamento e à morte. Os poetas da antiguidade descreviam as Moiras como velhas de aspecto sinistro, de grandes dentes e longas unhas. Nas artes plásticas, ao contrário, aparecem representadas quase sempre como lindas donzelas.



Foto 62 – Moiras e casal

Davi e Eliza oferecem uma vivência sobre o tema. Eliza (B) escreve:

Trazemos o elemento Roca, o instrumento de fiar, para o pessoal conhecer e experimentar.

Começam a experimentar 3 a 3, e pedimos para eles observarem a roda da roca, e observar também a forma da roda e a energia que ela tem e que ela passa. Observar o seu fluxo, o pulso e a própria respiração ao mover a roca. A roca é um objeto de transformação.

Fizemos uma preparação corporal para que os integrantes pudessem experimentar um dos rolamentos fundamentais da sequência. O princípio mais importante é o peso e contra peso. Começamos em duplas, um frente para o outro: Dar o braço direito - subir e descer equilibrando o peso. Depois o mesmo com o esquerdo.

Buscar o esforço que cada um tem que fazer para conseguir subir e descer os dois ao mesmo tempo; atenção com as bases dos pés e as tensões no corpo.

Entramos depois na cambalhota de dois. Mostramos como é a cambalhota e pedimos para eles fizessem com muito cuidado e depois, mais seguros,

arriscassem com mais velocidade.

Nesta vivência registramos a relação entre humanos e não humanos. A roca mostra-se ator, seus movimentos afetam ritmos, respirações; símbolos movem mais redes nas relações. O ciclo se constrói nos afetos e a continuidade se dá por influências e conexões. Ela é uma estabilidade que se dá em movimento. A ousadia aparece pela confiança, e assim inventa ultrapassar limites.

3ª Cena – As aranhas tecelãs e Anansi

Nesta cena as mulheres tecelãs falam sobre a relação que têm com as aranhas: “E deixa as aranhas tecendo no canto delas que elas são iguais a nós” diz Angelina (Pers.), “Tecem sua teia pra sobreviver, pra comer e alimentar seus filhotes!” responde Marlene (Pers.) As mulheres contam a história de Anansi. Um jovem o dança. Sua entrada anuncia que existem histórias: “para contar e encher o mundo”.

Davi (B), jovem que dança Anansi, o apresenta e partilha seu processo:

Anansi vem a apresentar aquela força que está por vir. O que vai acontecer no espetáculo; a liberação das histórias. Dá início porque as liberta do baú que as guardava. Assim as histórias podem ser ouvidas, compartilhadas. Como se eu tivesse distribuindo. Ai, passa um tempo, [...] e as histórias começam a liberar dentro do espetáculo.[...]

Vou dar uma percorrida pelo que foi a criação do Anansi: A gente estava no processo de improvisação e composição com a Mabel, em cima dos elásticos [Tema: fios]. [...]

Comecei a improvisar com o elástico amarrado na minha cintura e com outros vários elásticos;[...] sem saber do Anansi. E tinha uma corda também, colorida, minha de capoeira, que eu levava sempre nos ensaios; como era o fio, então eu carregava ela sempre comigo. Então a Mabel pediu, já que, você está aí improvisando como se fosse um cinto com vários fios, faz uma sequência, [...] mas eu ainda não conhecia o texto. Depois que eu vim conhecer o texto, o nome do ser que eu ia representar: o Anansi, então eu comecei a criar com o que seria o Anansi. Criei, criei, criei, e depois eu tive que entrar nesse tempo do texto, que era uma coisa bem reduzida, [...] e foi. [...] Eu escutei bem a história.



Foto 63 – Anansi

Davi em seu relato diz das redes em seu processo coreográfico: um tema apresentado, abertura no improviso para experienciar ideias e materialidades, orientações indicando caminhos para a continuidade. O objeto interfere nas ideias, as move, cria redes entre materialidades e imaginário. O não humano abre relações. O que foi criado continua se transformando, novas conexões se estabelecem entre movimentos, narrativa e objetos, mais redes se desenhando.

Aparece o conto, desafio de associações, busca de contatos com a coreografia e a materialidade; um convite para entretecer. O conto ativa conexões, em direção às histórias que irão aparecer, fios são puxados e colocados na criação. Eles anunciam pontos, mostram texturas futuras, estas se animam no presente. A criação enlaça tempos, os outros vivem em si. Anansi começa a inaugurar 'Marias'.

Davi continua comentando:

No centro coreográfico quando a gente apresentou para o Projeto Escola, eu já tinha um adereço que eu criei no meu processo de criação, um cinto, uns são elásticos e alguns são fios de corda de algodão.

E na ponta deles eu trouxe um objeto que eu tinha em casa; eu peguei uns dentes, como se fosse dentes de tigre, e coloquei nas pontas, e fui costurando um por um. Eu pensei nessa ideia de como tem uma renda [...] que você vai cruzando com pedaços de madeirinha [renda do bilro] aí tem esse pedaço de madeira com o que você vai costurando o fio. Como se fosse uma trança, como se estivesse trançando. Então eu pensei nessa ideia na construção do meu adereço. Então, eu peguei essa história do Anansi, escutei várias vezes e pensei assim: poxa, já que é a primeira presença masculina, esse ser que busca as histórias para distribuir com a tribo dele, [...] poxa, vou pegar partes do que vai aparecer depois e incluir dentro da minha coreografia. Então, como se eu buscasse as histórias de 'Marias', lá em cima no céu, e trouxesse para terra para mostrar, a todas as pessoas.



Foto 64 – Anansi com fiandeira

Então, eu executo alguns [movimentos que formam parte de cenas

posteriores] *Eu busquei o Labirinto, o Ponto a Ponto, a Renascença, Lua Negra. [...] São referências que peguei para construir minha coreografia.*



Foto 65 – Anansi anunciando o Ponto a Ponto



Foto 66 – Trio no Ponto a Ponto

Então esse foi o meu processo [...]. Buscando as histórias e depois distribuindo, mostrando a outras pessoas. Eu sei que cada um, com certeza, buscaria outras coisas, e eu busquei umas coisas que eu pudesse trabalhar meu adereço, [...] brincar com ele.

Estando presente no depoimento de Davi, complemento partilhando desde meu lugar de coreógrafa:

Eu fiquei acompanhando a pesquisa de Davi. E quando apareceu em reunião de arte-educadores o conto do Anansi como uma possibilidade de ligação das cenas, pensei que Davi podia ser Anansi, pela qualidade de sua pesquisa. Então, propus que a coreografia de Davi se ligasse à história de Anansi. Sua coreografia me dizia de um homem-aranha, que tece sua teia. A história foi muito transformada, na verdade foi editada, para entrar nesse tom do estado da cena.

Fred (AE), que orientava esse dia os Brincantes, se direciona a Davi e depois ao grupo todo, fazendo um convite:

Você falou e aí para mim era claramente uma proposta de trabalho: “eu fiz essa sequência, outras pessoas fariam outras”. Eu fiquei pensando, assim: isso seria uma ótima provocação de aula. Sobretudo em um trabalho que já é coletivo, falar assim: “o que você escolheria?”. Para cada um, o que cada um escolheria no espetáculo para fazer essa sequência do Anansi. Por que com certeza surgiriam outras sequências com outras certezas. [...] Aí eu quero deixar provocado para todo mundo, de produzir uma sequência de Anansi. [...] O Anansi ele abre uma síntese do que é o ‘Marias’, dentro do espetáculo, ele fala: olha, ‘Marias’ é história, e eu sou a personagem que mostra essas histórias, olha aqui o que a gente vai ver. A gente pode ter semanalmente esse momento é um momento carinhoso da gente estar partilhando.

A idéia que utilizou Davi para sua pesquisa apresenta proposta interessante para ser experienciada pelos integrantes do grupo. Exercício que leva a revisitar a obra promovendo uma atenção diferenciada para realizar escolhas. Afeições são mobilizadas neste buscar incorporar outros em si.

2º momento: Tecilãs



Foto 67 – Tecelagem de Berilo em construção



Foto 68 – A 'casa' na tecelagem de Berilo



Foto 69 – Mãos no tear



Foto 70 – Tecelagem de Berilo no tear

Foto 71 – Dona Leontina
tecendo no tear,
hall do Teatro SESI



4ª Cena – Mulheres de Berilo

Esta cena se apresenta em três partes: Tear em movimento, Dona Antônia e Tecelagem de Berilo.

Para construir sentidos sobre a cena, foram disponibilizados textos teóricos sobre o simbolismo da tecelagem:

O trabalho da tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a fórmula de bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém nascido. [...] Tecer é criar novas formas. [...] Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer [...] são todos eles símbolos do destino. [...] Tecer significa reunir realidades diversas [...], mas também criar, fazer sair de sua própria substância exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001 p. 872).

1ª parte *Tear em Movimento*

Jovens meninos dançam com varas, elementos próprios da estrutura do tear. Eles trazem para a cena a presença dos homens na vida das mulheres, sua força, sua participação como fazedores dos teares, das estruturas que permitem desenhar a trama.

Movimentos e sentidos transitam entre o material e o imaterial, os objetos construindo à vida de quem faz, o próprio movimento do tear (mistura de tensões e espaços, de retas e aberturas), à participação masculina no cotidiano das mulheres.



Foto 72 – O tear e as urdiduras



Foto 73 – Davi e Dudu: os homens e o tear

Os jovens vivem a materialidade em seus corpos, que são transformados pelas forças incorporadas desse material, por sua memória, sua sensação: “Tocados pelo fazer, nós o portamos sempre em nossos corpos e, é claro, em nossos sonhos e devaneios”.¹⁶⁰

No caderno de registros de coreógrafa, durante o processo, escrevo:

Para a aula apresento uma pesquisa sobre as imagens do ‘tear’. Leio um texto sobre os símbolos que ele comporta e mostro desenhos. Os meninos trabalham com varas como imagem de estrutura e sua simbologia. Em dupla criam sequências.

Os jovens vivem uma aprendizagem de ser afetados e ser efetuados.

Para abrir esse tempo imagino quatro homens, presença masculina na vida das mulheres, momento de construção. Sua movimentação diz da montagem e ação do próprio tear, um jogo de símbolos se entrecruzam.

2ª parte Dona Antônia

Dona Antônia (Pers.) conta sua história, narra como descobriu em sonhos a técnica de sua tecelagem:

Eu adormeci e sonhei que tava tecendo; eu e as meninas. Era uma colcha, mas não aquela que eu já sabia. Era uma nova! Que os desenho do pano nascia junto com o pano. No sonho eu via os ponto de longe, depois via os ponto de perto, depois eu fazia o ponto e eu era o ponto, tudo junto. [Trecho da narrativa na obra]

É uma personagem construída a partir de uma história real. O texto da cena foi criado por três jovens: Ana Paula (B), Eliza (B) e Flora (B), trechos de cada uma foram enlaçados por Wilson (AE).

Ana Paula (B), jovem que fez essa personagem, diz:

A história da Antônia é o registro de uma mulher que existiu de verdade, lá em Berilo, e que criou a tecelagem de Berilo.¹⁶¹ A gente tinha algumas informações dela, como a dela ter sonhado com essa criação. [...] Eu fiquei pensando depois, o que o texto era pra mim dentro do espetáculo. [...] Me encantava muito na história dela essa coisa dela ter sonhado com uma coisa e depois ter feito essa coisa. [...] E é uma coisa que me ‘encafifou’ muito nela: como é dar esse sentido pra ela não só no texto, mas no palco. Como é fazer uma mulher que era sonhadora em vários sentidos, mas ao mesmo tempo trabalhava na roça. Sonhar que você pode ser o seu trabalho.

Em outro momento Ana Paula comenta:

A gente não escolheu uma mulher que saiu da nossa cabeça, nós escolhemos pessoas de verdade para colocar no espetáculo, e nós fizemos questão de nomeá-las. [...] O espetáculo é uma homenagem às mulheres, a esse trabalho que é feminino.

¹⁶⁰ ALMEIDA, 2004, p. 154.

¹⁶¹ Esta história é uma das versões sobre a origem da tecelagem de Berilo.

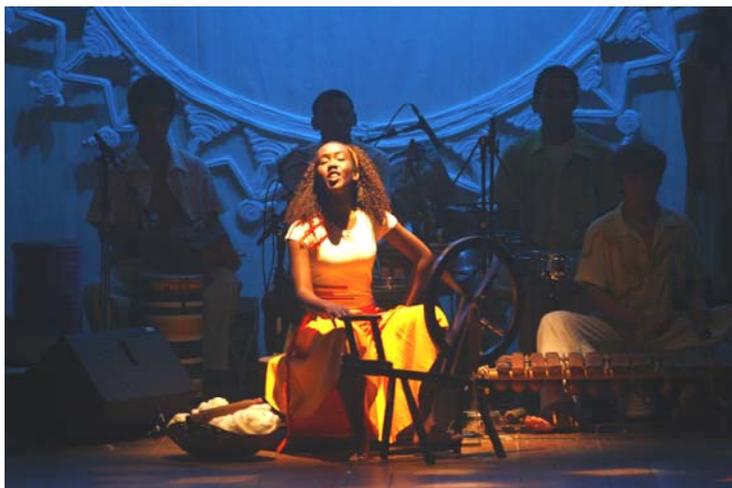


Foto 74 – Ana Paula (B) em Dona Antônia

Ana Paula (B) oferece aos Brincantes uma aula sobre Dona Antônia. Apresenta o texto que ela escreveu, um dos três que constituíram a narrativa final de Dona Antônia. Na dinâmica proposta cada grupo recebe um papel contendo umas palavras guias, por exemplo: “corpo e voz”. E Ana Paula indica: cada grupo deverá anotar que relação faz entre o que está escrito e a personagem Dona Antônia. Depois de um tempo de elaboração, um porta-voz do grupo fala o que anotaram sobre as relações encontradas.

Jux (B), sobre seu grupo partilha:

A gente pegou “corpo e voz”. Como seria esse corpo da Dona Antônia? A gente viu não só como a senhora boazinha, como a vovó, mas como a mulher forte, que sofre, que resiste às adversidades. [...] E a voz apesar de forte, bem doce, compreensiva, esperançosa. A voz da experiência.

Cada grupo foi partilhando. Isso permitiu ver Antônia por meio de diferentes olhares e sentires, contribuindo para ampliar as possibilidades expressivas assim como a centrar em algumas forças relevantes.

3ª parte *Tecelagem de Berilo*

Ao final da fala de Dona Antônia, chegam quatro jovens. O texto de Dona Antônia se move nas jovens. Elas dançam, entram no tear, tramando o tecido com seus corpos, são mulheres-fios, mulheres-força, que juntas vão desenhando formas. A trama diz de suas existências, diz da trama de suas próprias vidas.

A canção tece junto:

“Se lançam nas mãos
Tecedei-ras-partei-ras
Dão luz ao tecido
Peça inteira
D’alma-aranha tecelã

Dessas mulheres
Deusas de Berilo.¹⁶²

A tecelagem em cena

Surge uma ideia, após o encontro da Denise e Camila com as mulheres de Berilo, elas partilham o desejo de que a tecelagem feita pelas artesãs faça parte da cena. Tempo de devaneio. Imagino o espaço cênico e nele as obras das artesãs e os jovens percorrendo o espaço. Mas o que vivo é limitado frente a algo que se move em mim. Esta outra imagem aparece intensa: jovens fazendo a tecelagem, desenhando a trama; um 'tear inacabado' em que o movimento do fazer seja feito por eles, dizendo da obra em construção. Imagino fios disponíveis em um tear, para serem tramados e 'mulheres-tramas' que em seu fazer dizem da obra, mas, sobretudo de si, do movimento de vida que está ali. Pergunto da possibilidade de uma tecelagem inacabada, desenho a ideia; isso significa uma produção diferente que precisariam realizar as tecelãs. Mas antes de saber dessa viabilidade consulto Miriam, cenógrafa do projeto, e uma realidade é colocada: a tecelagem como ela é em sua dimensão, não poderá visualizar-se no espaço cênico. O tempo de frustração fica pequeno porque logo ela indica um outro caminho: construir um tear que diga dos desenhos, mas com o tamanho apropriado para cena. Os 'fios-urdiduras' precisam existir em outra dimensão, como vistos por um zoom, tudo muito grande. Fios que possam tecer-se com linhas humanas, que vivam essa proporção. Mas como será possível? Miriam diz ser viável e se disponibiliza a fazer o trabalho. A imagem se torna mais nítida; emerge concreta a trama inconclusa para continuar tecendo; a materialidade convida movimentos. A vida dessa cena começa a ser gerada.

Esse tecido inacabado convida a outras presenças: O tear como estrutura, os homens no fazer das mulheres; a história de dona Antônia; as mulheres desenhando sua trama. Estas se encontram e vão se enlaçando.

A ação coletiva surge entre sujeitos e objetos e "reúne diferentes tipos de forças entretecidas".¹⁶³ Nesta cena há um coletivo se tecendo, nas forças enlaçadas de humanos e não humanos. Latour orienta: Rastrear significa também olhar para os objetos. Estes também têm capacidade de agência.

¹⁶² Trecho de 'Mulheres de Berilo', música e letra de Denise Mendonça.

¹⁶³ LATOUR, 2008, p. 111.



Foto 75 – Tecelagem de Berilo: casas



Foto 76 – Tecelagem de Berilo em cena

Os mediadores propõem muitas situações novas e imprevisíveis; eles fazem que as coisas façam outras coisas das esperadas.¹⁶⁴

Essa materialidade cênica traz novidades e conexões a serem construídas. O tecido solicita boas articulações nas relações.



Foto 77 – Tecelagem de Berilo



Foto 78 – Mulheres-trama em arco

¹⁶⁴ LATOUR 2008.

As jovens na tecelagem



Foto 79 – Mulheres-trama na horizontal

Gabi (B) dá uma aula sobre as jovens na tecelagem. Inicia partilhado sua ideia:

Quando pensei no Berilo, pensei diretamente no fio [...], que tem essa coisa da ligação com o outro e que todo mundo é um só. Então eu pensei, nas mulheres de Berilo principalmente, que a gente pudesse pensar no cânone, o primeiro fio puxa e o restante vai atrás.



Foto 80 – Mulheres-trama em diagonal

Continua conduzindo:

Com essa ideia do fio que a gente tomou, vamos fazer deslocamentos no espaço; cada um andando por si, fazendo como se fosse um fio. Olha para quem está passando por você e tenta deixar um rastro do seu percurso para você lembrar por onde passou agora a pouco. Olha quem está passando perto, quem está longe. Agora escolhe alguém que esteja perto de você e faz o trajeto dessa pessoa atrás dela. Agora todo mundo andando por si. [...]
 Quando eu der uma palma todo mundo para e dá a mão para a pessoa que está mais próxima [as duas mãos para dois companheiros diferentes]. Agora a gente vai voltar à roda sem soltar as mãos e sem falar, um vai puxando. [...]
 Pense se esse movimento é um fio em seu corpo, como é fio com seus companheiros. A intenção é ter essa ideia do cânone de que um vai passando e puxando o outro, tem que esperar para poder ir. [...]
 Vamos formar uma roda, coloquem as mãos, [...] nas asinhas [escápulas]. Segura bem. [...] Agora pensa na postura da rainha, vamos fazer uma ciranda mantendo essa postura. Essa é a Deusa que a gente desperta com essa música. [...]

É interessante observar que nessa cena, Gabi cria sentidos a partir do texto musical: 'Dessas mulheres, Deusas de Berilo', e ele traz a sua força, a expressão por ela construída. Ela construiu rede, amplificando a intensidade da atuação.

Os não humanos vividos no imaginário sugerem qualidades de vínculos: deixar rastro, lembrar por onde passa, olhar quem está, acompanhar o trajeto do outro, andar por si, dar a mão, um vai trazendo ao outro, esperar para poder ir, poder fazer uma ciranda, despertar a Deusa. Conduções, fios, tramas, que intensificam a vida.

3º momento

Rendeiras

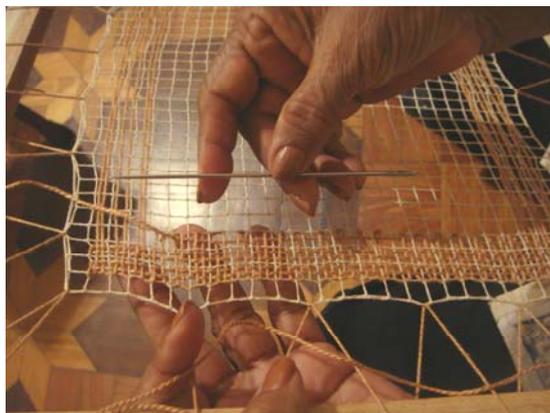


Foto 81 – Agulha na renda Filé



Foto 82 – Dona Marlene mostrando a renda Filé



Foto 83 – Dona Adelmar rendando Filé



Foto 84 – Dona Beni falando sobre a renda Labirinto



Foto 85 – Dona Alzira mostrando a renda Irlandesa

5ª Cena – Ponto a Ponto

A cena se organiza em quatro partes: 1) quinteto, 2) trio, 3) poema e dueto, 4) mandala, como veremos em seguida. Movem multiplicidades da vida do fio, linhas que transformam. O “Ponto a Ponto” refere-se à diversidade dos pontos existente na Arte do fio, que transitam pela obra, colorindo com sua variedade de formas, movimentos e intensidades. Diz também das relações e suas potências no fazer junto, desenhar junto. O ponto diz do passado e do futuro, ele se marca porque vem de um lugar e vai para outro colocando beleza no caminho. Ele cruza, enlaça, encontra, confirma presença, o ponto revela.

Uma pesquisa corporal sobre ‘pontos’ levou à criação desta cena. Partindo dos pontos observados nos trabalhos das mulheres artesãs e os aprendidos nas oficinas realizadas com algumas delas. Busca-se transpô-los para o corpo e para o espaço, assim os jovens seriam os próprios pontos, e também os artesãos que desenham. Muitas e diversificadas sequências foram elaboradas. A forma-movimento aparece como se os corpos fossem pontos em um grande zoom, mostrasse o desenho amplificado, expandido, o pequeno ganha imensidão. As quatro partes desta cena se enlaçam pela sua materialidade. O fio é elástico em sua concretude.

No caminho do processo registro no caderno de coreógrafa:

Elásticos de diversos tamanhos e larguras são nossos fios. Começamos a trazer nossos fazeres, tecidos, pontos, memórias para o presente. Vários grupos, pesquisas em quinteto, quarteto, trio, dupla e solos, propostas antigas e novas, muito entusiasmo, algumas indecisões e muito por fazer. Um bom dia, bem tecido. (Janeiro, 2009)

Os objetos são mediadores de vínculos.

1ª parte *Quinteto*

Duas mulheres dançam rendando pontos. Três bailarinos, um homem e duas mulheres desenham pontos em um ir e vir das rendeiras que vão criando suas figuras. Pontos femininos se contrapõem com o ponto masculino.

No início do processo, registro no caderno de coreógrafa:

Visualizo uma imagem: uma grande agulha, mistura de mulher e objeto, um lugar por onde passa o fio e que atravessando o espaço leva a linha a lugares onde costura pontos, femininos e masculinos. Na criação são duas mulheres, unidas pelo fio que vão desenhado vidas-pontos em forças leves e delicadas alinhadas com outras mais fortes e firmes. (Janeiro, 2009)

Pensada a ideia partilho com o grupo e faço convite para criar juntos:

Eu queria saber quem quer participar dessa ideia. [...] Porque a gente pode estar pensando junto, criando junto, vendo quem pode estar fazendo esse trabalho comigo de criação [...]. Podem ser cinco. (Fala gravada de aula, 2009)

Há um ponto de partida e muitos inesperados de chegada. Uma **rede rendada** vai se constituindo

Registrando o processo coreográfico, escrevo:

Complexa articulação grupal, a ação de um depende e modifica a do outro. São cinco na confecção, dois deles levam a linha e fazem os pontos. [...] É preciso estar regulando esforços, para encontrar as relações adequadas com os outros companheiros e com os objetos, uma criação que só é possível fazer em grupo.

“Qualquer coisa que modifica com sua incidência um estado de coisa é um ator”,¹⁶⁵ pontua Latour. Os materiais utilizados vão indicando possibilidades e resistências, eles também são atores.

Carla (B) dança no quinteto, ela é mulher e a própria agulha, que desenha pontos; sobre sua criação e presença em cena partilha:

*Entra em cena, é uma agulha ágil, experiente, que executa pontos complexos com facilidade. Pensar no movimento da linha a cada ida e vinda num tecido e dançá-lo. Somos objeto como continuidade de nosso corpo; **dançamos**.*¹⁶⁶



Foto 86 – Quinteto

A criação coletiva não tem um só autor, são muitos, entrelaçados.

¹⁶⁵ LATOUR, 2008, p. 28.

¹⁶⁶ Grifo nosso.



Foto 87 – Renda Filé



Foto 88 – Quinteto desenhando pontos

Davi (B) e Juliana (B) oferecem uma aula sobre o Quinteto do Ponto a Ponto. As orientações vão se alternando entre os dois. Utilizam como objetos um pano, uma agulha e uma linha. Propõem uma experiência de coser e observar os movimentos da agulha, da linha, da mão e os pontos que aparecem no pano. Ao terminar a roda mostram o realizado entre todos. Davi pergunta: “Como está o avesso?” Vira o tecido, mostra e comenta: “está tranqüilo, estamos juntos.” Depois a dupla conduz uma vivência de movimento. Entre as orientações se encontram:

Busquem ser linha ou agulha. A agulha direciona. A linha segue a condução da agulha. Às vezes resiste, às vezes se embola. A agulha sabe a onde vai. O tempo todo a linha se transforma, muda. [...]

[Todos como linha] Procure se deslocar, e ao trocar de olhar com alguém, se transforme em um ponto, busque sua quietude, aquele tempo, do movimento interno, marca sua forma no espaço, e depois como fio volta a mover para fazer outros pontos.

A dinâmica termina, e todos comentam sobre a experiência

Davi propõe pensar “quanto de agulha e quanto de linha temos nós”.

Os objetos atuam, indicam afetos, desenham o coletivo, ativam o movimento, presenteiam outros sentidos.

2ª parte *Trio*

Um trio dança outra qualidade de pontos, um som percussivo atua a força do desenho. Chegadas determinadas, marcas definidas, agilidade de ação, pulsações intensas, cor quente, destacam esse fazer.

A sequência surgiu como pesquisa individual.

Gabi (B) comenta:

Cacá [B] esteve entusiasmado e contínuo a montar uma sequência individual enquanto companheiros ajudaram com orientações.

A música deste momento nasce de uma pesquisa sobre percussões de origem

africana que recebem o nome de 'levada de pontos'; utilizadas em cerimônias religiosas afro-brasileiras. Há, então, um jogo de palavras e de sentidos, pois 'ponto' é a palavra que denomina o fazer com o fio, mas 'ponto' também é chamado o som percussivo, base musical de rituais espirituais. São dois 'pontos' que se 'tecem' para realizar a cena.

Denise (AE) explica aos jovens:

Dentro das culturas afro brasileiras, os pontos, são músicas de comunicação com a força maior do universo. [...] O ponto na verdade feito por tambores, tem levadas, cada força da natureza corresponde a um tipo de levada no sentido de fazer contato.

Sobre a relação da coreografia com a música no caderno de registros de coreógrafa escrevo:

Proponho a Cacá (B) que construa uma sequência vinculando sua pesquisa corporal sobre pontos à pesquisa musical percussiva. Na aula observo sua sequência e depois solicito que improvise estabelecendo vínculos de intensidade com a música. Escolho alguns movimentos que surgiram no improviso e peço para enlaçá-los com os de sua sequência. A partir do que observo indico como combinar os mesmos, o tempo a realizar, a direção espacial a tomar. Indico variações para a relação do movimento com a inclusão do objeto. Assim uma sequência se constitui.

Depois esta sequência formou parte de uma composição individual compartilhada, virou trio. A coreografia finalizou sendo constituída por uma jovem e dois rapazes. Eles por momentos realizam simultaneamente o mesmo movimento, às vezes, o movimento da jovem se diferencia e em outros a quietude de uns acompanha o movimento de outro.



Foto 89 – Renda Filé vermelha



Foto 90 – Lis e Dudu em Trio de Ponto a Ponto

Latour nos indica: olhar para as figuras das ações humanas e não humanas, a 'carnadura' do que realiza a ação. Desenhos de pontos são traduzidos em desenhos no

espaço. Desde a percussão se estabelecem conexões com as intensidades corporais. Os jovens e suas linhas se articulam com outros e outras. Quem partilha recebe corpos vibráteis e tremidos nas figuras. **Redes rendadas** são vividas.

3ª parte *Poema e dueto*

Um outro tempo, entra Elzira (Personagem) e conta uma história. É sua história, mas revive o mito do surgimento da primeira renda. Um dueto de bailarinos a reverbera. O duo, não diz só de pontos desenhados no espaço; fala de uma relação de amor que está guardada nesses pontos. Neles aparece a maneira de afetar-se um com o outro, a memória é vivida em carne.

Elzira (Pers.) conta:

Ele foi pra longe e eu fiquei aqui. Esperando.
Ele volta, sim, ele volta. [...]
Pra lembrança durar pra sempre, decidi então refazer esta alga todos os dias; com as linhas e agulhas que usava para tramar as redes que meu amor levava pro mar. (Trecho do texto da cena)



Foto 91 – Eliza em Elzira

Raphael (B) comparte o sentido que essa cena tem para ele:

O duo, é um momento bem poético, fala muito dos sentimentos dessas mulheres, que além de trabalhar também tem desejos, também tem espera, esperanças, a relação com o homem, a espera de um homem.



Foto 92 – Dueto do Ponto a Ponto

No começo, texto e coreografia não estavam juntos; formavam parte de diferentes laboratórios de pesquisa. Durante o processo de construção do roteiro, se buscou um momento cênico para introduzir a renda. Então se pensou no texto e foi escolhido um mito que narra a origem da renda. O mesmo foi adaptado para cena por Wilson (AE). O dueto formava parte da pesquisa sobre pontos: homem e mulher enlaçados por fios de afetos. Ao pensar-se no sentido da cena, enxergam-se alianças entre texto e coreografia. Vislumbrava-se que a união potencializa o que se busca partilhar, amplifica o dizer: Elzira (Pers.) conta uma história e esse passado aparece no presente pelo movimento. Para esta ideia se desenvolver um novo processo se inicia. As linguagens precisam se relacionar, achar conexões variadas em tempos, espaços, fluxos. Outras intensidades precisam ser encontradas, aquelas que reverberem a fala no fazer. As experiências foram entrando uma na outra como o próprio ato de tecer, onde fios de diferentes texturas e cores se encontram.

Eliza (B), que vive o papel de Elzira (Pers.) na cena, ministra para a Companhia uma aula sobre o tema. Ela inicia mostrando a cena junto a Letícia e Felipe. Para a condução da vivência ela indica:

O grupo se divide em trios onde em cada um haverá um casal. Cada trio recebe o texto da cena e vai escolher uma parte do mesmo, um verso ou frase, pelo menos de 3 linhas. Os três criarão uma sequência em dueto relacionada a esse texto. O casal ficará com um elástico para cada um com o qual realizará a sequência, o outro integrante lerá o texto, interpretando-o. Depois de um tempo de pesquisa cada trio apresenta para todo o grupo.

Essa dinâmica se diferencia do processo vivido para a construção dessa cena. Originalmente o texto e a coreografia se criaram separados e depois se juntaram, diferentemente nessa proposta, para a elaboração da sequência, se contou com o texto como referência de criação.

Joise (M) comenta uma situação vinculada a esta cena, que aconteceu depois de uma criança ter assistido ao espetáculo:

Essa parte aqui do espetáculo “ela disse que volta”. Eu lembro da Patrícia, que o filho dela, o Miguel, ficou lá no teatro com a gente. Aí chegou em casa, acho que estava no outro dia brincando e estava falando, cantando e tal e uma hora ele falou assim: “Mãe, ele volta, ela disse que volta”. Aí ta, aí ela perguntou: “quem falou isso pra você Miguel?” “A moça do teatro”.

4ª parte Linhas e Mandala

Muitos pontos em linhas: duas linhas mulheres, uma outra linha homens. O desenho se faz pelo estar junto, pelas relações em deslocamento: simultaneidade, continuidade, igualdade, trama. Diz de maneiras variadas de se encontrar, pelos jogos, no espaço e no tempo. Depois, as duas linhas de mulheres se transformam em uma mandala, que varia pelo movimento suas formas.

No processo dessa criação se trabalhou em grupo. Gabi (B) comenta sobre as atividades que deram origem às linhas:

Em grupo, em fileira, um ao lado do outro, quem estava na ponta tinha que propor um ponto que os outros seguiriam, da mesma forma no mesmo tempo. Na volta quem liderava na ponta tinha que propor uma variação. Depois trocavam de lugar, outra pessoa iniciava na ponta fazendo seu ponto. Após todos passarem, Mabel propôs para o grupo escolher alguns dos pontos. Ela indicou alguns e propôs elaborar uma ordem de continuidade. A partir de aí se construiu uma sequência com trajetórias de ida e volta e variações de ponto a cada percurso. A proposta era essa: atravessar com o fio numa movimentação e voltar em outra. Então, a gente encontrou umas seis formas de ir e voltar escolhemos as melhores.

Os movimentos misturam diferentes experiências do fazer das Arte do fio. Por exemplo, em um só movimento se encontram: o pé do fiar na roca e um ponto dos bordados. Isso produz um jogo de relações, em que se misturam ações, dizendo da existência de muitos fazeres em cada um. O movimento se constrói pelo jogo de combinações.

Sobre os sentidos desse momento no caderno de coreógrafa registro:

Esses desenhos diriam também sobre forças contidas vinculadas aos fazeres e qualidades de vida das mulheres e dos homens de suas vidas. Diriam dos muitos pontos possíveis e das diferentes realidades que seus fazeres desenham. (Mabel, caderno de registros)

Este processo realizou-se em um ir e vir de experiências corporais e reflexões acompanhadas de instigações do arte-educador orientador, encaminhando e realizando devoluções. Observa-se, nos diferentes processos orientados, uma maneira de abordar alinhada com a Metodologia Democrática apresentada por Madalena Freire¹⁶⁷.

¹⁶⁷ FREIRE, M., et al, 1997.

Entre os sentidos construídos sobre o momento da mandala jovens comentam:

Carla (B):

Na entrada para a mandala o sorriso, não é uma obrigação, mas uma consequência da força e alegria da música. Além disso, há a satisfação de trabalhar com essas companheiras (real e ficção) e sermos muito boas no que fazemos. O fio (elástico) é continuidade do corpo.

Gabi (B):

O fio é como se fosse eu.

Juliana (B):

A mandala é o fio que não tem fim; o infinito.

Lis (B):

Eu vejo a mandala como a união para o trabalho.

Os objetos são incluídos fazendo parte do coletivo e de si mesmos; são prolongamentos de si. São incorporados; as sensibilidades se ampliam. O ser inclui o outro e o não humano. Nesse exercício de ligação, de união, há uma alegria do fazer partilhado, a satisfação de estar com ‘companheiros’.



Foto 93 – Mandala: triângulos



Foto 94 – Mandala: diagonais

As ações das pessoas e os objetos se “entrelaçam nas mesmas histórias”.¹⁶⁸

Juliana (B) e Gabi (B) oferecem uma vivência sobre a mandala, que foi gravada e posteriormente digitalizada por outro jovem do grupo. A seguir serão apresentados momentos dessa experiência:

Juliana (B):

Vou pedir para vocês se sentarem. [...] É para a gente ficar bem conectado mesmo, fiquem bem alinhados.

Hoje a gente vai falar sobre a mandala e eu resolvi pegar um objeto circular para ficar o tempo inteiro dentro da roda porque é sobre isso que a gente vai falar.[...]

Vou pedir para a gente buscar um silêncio mesmo, não se esquecer da conexão da cabeça com o céu, tenta acalmar um pouco, respira bem fundo, solta o ar. E agora eu vou convidar vocês a ouvir a música do Ponto a Ponto

¹⁶⁸ LATOUR, 2008, p. 112.

de uma forma diferente. Queria que vocês prestassem bastante atenção na música, cada detalhe que acontecer, cada instrumento que entrar, cada coisa nova que acontecer na música. Fecha o olho fica bem tranquilo. E ai cada vez que você perceber alguma coisa nova acontecendo na música, um instrumento tocando, você vai dar a mão para a pessoa que está do seu lado. E toda vez que você ouvir outra coisa que foi maior ainda do que aquilo que você tinha descoberto você vai dar a outra mão para a pessoa que está do seu outro lado e ai você vai alternando uma mão e outra a cada descoberta que você for encontrando nessa música. Sempre de olho fechado para não se deixar influenciar por alguma coisa que esteja vendo.

“As partes do corpo, portanto são adquiridas progressivamente ao mesmo tempo que as “contrapartidas do mundo” (LATOURE, 2009, p. 40). A procura de detalhes, prestando atenção, nesse exercício de percepção investe-se em registros diferenciados, adquirindo-se sensibilidades e sutilezas da realidade. O que era aparentemente conhecido passa a ganhar nuances antes indiferenciadas.

Juliana continua o exercício. Chama à sensibilidade, à vida no corpo, o pulso, o coração; a sentir o outro, escutar o grupo, ampliar a percepção. O corpo artesanal vai se constituindo junto ao outro; inclui o companheiro. O coletivo vai se formando: levantando de mãos dadas, com olhos fechados, com um pulso em comum, cirandando juntos.

Juliana (B):

Seu corpo inteiro tem vida. [...] Até a pontinha do dedo tem vida. [...] Vai buscando segurar as duas mãos que estão do seu lado. Agora podemos abrir os olhos. Vou pedir para a gente levantar com a força dessa roda, que a gente consiga levantar com as mãos dadas. Vamos descobrir juntos como que a gente vai fazer isso. Agora vamos descer e levantar outra vez, mas vou propor que a gente faça isso de olhos fechados e sentindo se está todo mundo junto [...] Pode abrir. [...] A gente vai começar a cirandar nessa roda, vamos começar com a esquerda pela frente e vamos só cruzar. [...] Agora fecha o olho, presta atenção no som que os pés fazem no chão, um som que o próprio corpo emite, [...] tenta escutar o grupo. Será que esse grupo está junto comigo? Tente buscar, ampliar essa percepção dos sentidos para que a gente fique bem atento, bem conectado para essa coreografia da mandala. Então vamos buscar essa conexão. [...] Abre o olho e continua o que estava fazendo. Olha para o meu pé e vamos estabelecer uma pulsação como se fosse a do seu coração...tum...tá...tum...tá. E agora fecha o olho, não perde. Agora deixa o som do corpo guiar [...]. Vamos parando, finalizando devagarzinho essa ciranda. Queria que a gente falasse um pouco de como foi essa sensação.

Lia (B):

Quando você fecha um sentido todos os outros se aguçam, você fica mais tátil [...].

Eliza (B):

Para mim as coisas cíclicas funcionam como um mantra.

Felipe (B):

Como a gente estava em roda eu confiei muito.

Helena (B):

Acho que você passa a escutar o outro mais, seu estado de atenção fica maior, pelo corpo mesmo.

Os jovens falam sobre sentidos da experiência que levam à construção de si e do coletivo. Para consigo: sensibilidade aguçada; um mantra – um encantamento que conduz o

pensamento. Sobre o coletivo: uma maior escuta do outro, a confiança no companheiro ao dançarem juntos, de olhos fechados.

Gabi (B) continua a vivência:

Esse momento da mandala me trás muito a lembrança do cavalo marinho que é uma manifestação pernambucana que é a roda do mergulhão. Uma roda bem pequenininha, bem coladinho um no outro e os deslocamentos são retas. Eu nunca saio desse lugar. Eu chamo alguém aqui, mas volto ao meu lugar. E essa movimentação é como se a gente fizesse a estrela que guiou os reis magos até o menino Jesus. Então essa manifestação é próxima do natal e ela me traz essa imagem e a mandala me traz essa imagem do cavalo marinho por ser um jogo de atenção o tempo inteiro. Eu sempre estou pronta. Na mandala é esse sentimento que chega com bastante vigor. A gente está o tempo inteiro com essa ligação aqui no olhar.

Gabi faz relações, articula conhecimentos, vive a estrela guia, aproxima outros mundos com os que este se desloca de lugar. Exercita o estado de prontidão, de ligação. A cultura popular ocupa espaço e se irradia na partilha. Memórias vestem o presente. Ingredientes heterogêneos compõem as ações.

Gabi segue comentando:

Eu estou aqui separada por um elástico, mas é tanta gente que parece que está junto comigo que eu acho que é essa ligação que o elástico traz, [...] se corresponder pelo elástico. O que é importante de verdade é que é como se a gente estivesse de mãos dadas, até o desenho do elástico é próximo do que as nossas mãos fazem quando estamos de mãos dadas. [...] Todo mundo junto vamos trabalhar.

O não humano, o elástico, atua criando presenças, intensidades. No imaginário ganha lugar de humano, de mãos dadas.

Gabi (B):

O fio nessa cena está dançando o tempo inteiro, porque é ele o protagonista que guia a cena. Ao mesmo tempo eu consigo ver o elástico como se fosse eu. Para mim essa ligação é tão aqui que a gente tem uma conversa com ele. [...] Está além da mão.

O objeto é reconhecido em sua qualidade de ator, ele é mediador. Há uma conversa.

O humano se mistura com o não humano, formam parte da mesma história.

Lis (B):

[O contato] Está além da mão pela energia que a gente coloca [...]. Toda a garra que a gente colocar perpassa.

O objeto é fio condutor por onde passa energia.

Juliana (B) conduz:

Vamos sentar com aquela ideia de se acompanhar. Quando pensei em fazer essa dinâmica a gente atentou a uma coisa muito interessante que acontece na mandala que são coisas, valores, escondidos dentro, por debaixo, dos lados de um círculo e ai eu queria que cada um fosse embaixo da mandala e pegasse um desses valores que estão escondidos e não lesse agora, só pega o papel. Alguns papéis não vão ter nada escrito. A gente agora vai fazer uma dinâmica para a gente descobrir mais sobre a mandala. Para essa pessoa

que tirou um papel em branco eu vou dar uma caneta e ela vai atribuir algum significado para a mandala. [...]

E alguém vai começar lendo o significado que tirou, se alguém tiver algo a acrescentar acrescenta, se não passa para outro.

Letícia (B):

O tempo que retorce em torno de si mesmo. [...]

Lis (B):

Que tem forma de anel. Está agrupando, energia.

Eliza (B):

E anel que dizer aliança.

Dudu (B):

Do comprometimento. [...] Pela dedicação que vocês tiveram para fazer a mandala.



Foto 95 – Mandala: papeis com valores

Juliana (B):

A minha palavra foi união.

As palavras contam uma história e eu quis falar para vocês a história da mandala que tem a ver com fio, que é infinito. Quando a gente está em círculo e não sabe onde começa e onde termina.

A mandala traz união entre humanos e não humanos, construção do coletivo. Na voz de muitos multiplica sentidos: o tempo que retorna, anel, aliança, comprometimento, infinito.

6ª Cena – Filezeiras

Angelina (Pers.) conta:

Aqui, os homens pescavam e as mulheres faziam renda.

Marlene (Pers.), Chica (Pers.) e Angelina (Pers.) se lembram do passado, da pobreza, do alimento, do fazer e da venda da renda Filé. Suas falas revelam seus contextos difíceis de vida, contam assuntos sérios, mas o fazem com tom jocoso, tom de comemoração, de estarem bem, memorando suas histórias de vida.

Sobre o processo Juliana (B) partilha:

É uma memória compartilhada.[...] É uma coisa da superação da dificuldade,

de lembrar, de recordar o passado com uma alegria, apesar de ele ter sido uma coisa difícil: “a gente não tinha café, a gente pegava batata doce e tomava água, né? Era isso que a gente comia”. [...] era uma questão de expor isso como uma superação [...] é uma cena que expõe muito o dia-a-dia delas e como foi, mas de uma forma alegre. [...]

Marlene (Pers.) diz:

[...] quando eu passava, gritavam: ‘Marlene beijuuuuuuuu!’. Só porque meu pai era comerciante e, todo dia, pegava o beiju que as mulheres faziam e entregava aos feirantes de Maceió. Olha o beiju!!!!



Foto 96 – Beiju



Foto 97 – As três filezeiras

Todas (Pers.):

Beiju fino, beiju de dedo, beiju de folha!
Tapióquinha, bolo de macaxeira! [...]

Projeções da renda Filé trazem seus desenhos e cores presentificando a fala, ampliando as conexões que a cena tece.

O ‘trans’ aparece partilhando realidades no múltiplo: dança, relatos, música, imagens se entrelaçando.

Músicos percussionistas também enriquecem o contexto da cena e ampliam os sentidos do momento. Convidam a deslocar-se no espaço e no tempo, a dançar ritmos que ligam. Nos tempos de silêncio de suas sonoridades ampliam intensidades expressivas reverberando as falas das filezeiras com seus gestos.



Foto 98 – Renda Filé cor vinho



Foto 99 – Três músicos



Foto 100 – Filezeiras e músicos

Nesta partilha, referências variadas se misturam; materialidades tecem realidades. El repertório de vínculos se estende, a quantidade de associações se amplia a cada movimentação. Os ensambles reunidos renovam sentidos de estar no coletivo.

7ª Cena – Rendar a rede

Dança em que se misturam rede e renda. Relações parceiras enlaçam seus fazeres, se vive o coletivo. Habitante das crenças dos ribeirinhos aparece no espaço o ‘ser das águas’, que move sentires e ação. Gera-se uma grande rede que se constrói entre todos. Uma mulher entra na rede e renda, se veste de renda e é renda.

O balanço do mar aconchega; move um vai e vem que afeta humanos e não humanos. Convida a mergulhar em um tempo hipnótico que faz viajar e entrar em um sonho comum em que todos são embalados, abraçados e aconchegados.

‘Onde há rede, há renda’, este ditado popular conduz a cena e a renda Filé, o imaginário. O mar, a beira do mar; as rendeiras são em geral mulheres de pescadores. Para fazer a renda usam como base uma rede que se faz do mesmo modo que a rede do pescador. As rendeiras desenham com agulha e fio interferindo nessa trama.

Embalando o canto banha o momento:

Rendar a rede é como enredar histórias
 Memórias guardadas
 Nas águas do rio
 Que correm e deságuam
 No mar.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Trecho da canção ‘Rendas’, letra e música de Denise Mendonça.

Mais canto acalanta o espaço quando a mulher vive sua renda:

Oiê muié rendeira,
 Oiê muié rendá.
 Tu me ensina a fazer renda
 que eu te ensino a namorar.



Foto 101 – Ana canta: Oiê muié rendeira

Durante a pesquisa de campo Pretinha (AA) fiandeira, enquanto movia a roca entoava essa canção.



Foto 102 – Pretinha cantando

A cultura local é acolhida e multiplicada em rede de vozes, sons e movimentos que reverberando, abrem afetos. Quem partilha, por vezes acorda lembranças que o faz cantar junto, ter vontade de dançar.

Para a criação da cena são múltiplas as conexões: “o que atua vem de muitos outros lugares”.¹⁷⁰ Veículos nos aproximam dos sítios das mulheres e seus fazeres: vídeos com depoimentos, fotos, as próprias rendas feitas por elas. Estes contêm as escolhas de registros que se fizeram e as traduções do olhar de quem o fez. Quando os veículos

¹⁷⁰ LATOUR, 2008, p. 285.

chegam a um novo sítio, aquele habitado pela singularidade de cada jovem artista, novos são colocados em marcha: suas próprias expressões. Elas estão carregadas com o que foi transportado, que vêm tanto de caminhos externos como internos. Na continuação, os integrantes do grupo iniciam outro fazer que implica o deslocamento de suas formas singulares para enlaçá-las numa construção coletiva. “Os movimentos e os deslocamentos vêm primeiro, os lugares, as formas depois”.¹⁷¹

Na viagem entre escritos e fotos encontro meu processo como coreógrafa na criação deste momento.

Os desenhos e fluxos de movimentos não chegaram prontos aos jovens, a coreografia foi achando suas forças e formas junto a eles. E posso dizer, latouraneamente, que as participações dos integrantes atuaram em mim, me movimentaram, me desviaram, pois a cena passou a ter a forma criada pela relação construída entre todos. Assim, minha própria ação como coreógrafa foi se deslocando segundo as ações dos jovens, eles também me fizeram fazer, fui levada pelos seus movimentos.

Vivi a obra em construção e assim experimentei “a sensação inquietante e excitante de que as coisas poderiam ser diferentes, ou ao menos que poderiam fracassar”.¹⁷²

Vivenciei as relações entre humanos e não humanos “relações de tal tipo que fazem fazer coisas inesperadas aos outros”.¹⁷³ Assisti a todos esses elementos heterogêneos encontrando-os “recombinados de forma inédita, dando lugar, por seu turno, a novos agrupamentos”.¹⁷⁴ Partilhei aquilo que existe, mas que não se mostra na fachada da obra. Consegui conhecer a capacidade dos atores, vendo ‘nascer inovações’, sendo testemunha da “intrigante fusão das atividades humanas e entidades não humanas”.¹⁷⁵

Em depoimento sobre a cena Uiara (B) comenta:

Em render a rede eu consegui, sentir o mar, virei o mar. Eu consegui virar mar.

Marcus e Lucas, Menestréis, partilham sobre como as imagens da cena são vividas na música:

Marcus (M):

Os cavaquinhos tão lá na areia, entra o baixo tum, já está na água.

Lucas (M):

A gente viu [...] a questão da leveza assim do mar, do fluxo, uma hora ser alto, outra ser baixo e ter essa onda assim. E a gente fez os arranjos [...] em cima disso, em cima desse pensamento.

Raphael (B), comenta sobre o sentido dessa cena e da música que a compõe:

A água entra no espetáculo, [...] o corpo virar água; [...] a música de render

¹⁷¹ LATOUR, 2008, p. 201.

¹⁷² *Ibid.*, p. 132.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 156.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 06.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 133.

a rede parece que quando começa vem uma onda [...] e tudo vira água. A música é como se fosse a onda que está levando a todo o mundo junto.

No início do processo são partilhadas as pesquisas realizadas com as mulheres rendeiras, onde se apresentam conhecimentos coletados, fotografias das mulheres e seus fazeres e se mostra o mapa da região visitada. A partilha da pesquisa aproxima saberes e fazeres, ajuda a diferenciar.

No processo os jovens vão construindo sentidos para a cena; sobre as relações entre pescadores e rendeiras. Levantam-se questões e buscam-se respostas: Que guardam estas relações? A espera, os medos do mar, a insegurança sobre a volta do companheiro, a vontade de uma volta farta, o alimento, o sustento, a força do fazer junto. Como se pode dar expressão a essas relações? Que movimentos dirão sobre elas?

Iniciando a cena, duplas vivem relações.

Eliza (B) conta o sentido construído para sua dupla realizada com Max (B):

Nossa coreografia foi muito baseada nessa relação mesmo de homem e mulher em relação ao trabalho. [...] A nossa entrada numa relação, de um peso, que eu faço trazendo ele no meu ombro e ele saí comigo nos ombros dele. É o peso de relação, que seria também um peso de saudade, o peso do trabalho, de ter que trabalhar junto. É esse peso do dia-a-dia. Então para mim têm muito essa relação de um casal que mora junto, que trabalha junto e faz tudo junto. Peso com leveza; seria o peso, mas não da dificuldade e sim da existência, de como que isso pesa em termos de importância.



Foto 103 –
Max (B) apoiado nas costas de Eliza (B)

Uma vara de bambu esta junto a cada par, mediador de vínculos. A vara de bambu contém o feminino e o masculino; é forte e leve, firme e flexível em sua extremidade. Assim, a ligação entre os dois, mediados pelo bambu, pode dizer das diversas relações entre parceiros.



Foto 104 – Casal em relação com bambu

Com o bambu busca-se criar uma movimentação que diga desse lugar, desse mar, desse encontro, dos sentimentos, das forças, das experiências.

Eliza conta os sentidos construídos com a sua dupla:

Quando a música chegou, a nossa parte da coreografia já estava pronta. Acordamos que naquela cena seríamos mais que um casal, seríamos companheiros. Onde um sustenta o outro em uma relação verdadeiramente vital. A vida daquela mulher sem aquele homem não seria a mesma, ambos precisariam inventar outra vida se acaso se separassem. Quando ele sai para pescar ela fica em casa fazendo rendas sobre um pedaço daquela rede que ele leva nos ombros. Assim, no trabalho, eles continuam juntos. E é o trabalho que completa essa relação. Quando entramos no palco ele está nos meus ombros, e isso pode significar muitas coisas para além de 'eu o suporte': eu sou o apoio dele, se eu sair ele cai, quando ele não pode, eu faço.



Foto 105 – Eliza nas costas de Max, ensaio



Foto 106 – Eliza e Max em cena

Há diferentes maneiras de ‘levar a gente nas costas’: compartilhar esse companheirismo, como que uma pessoa ajuda outra a construir alguma coisa.

Há vários movimentos de trabalho e de namoro incluídos na sequência. No final dela, eu que estou sobre os ombros dele, como um sinal de que somos um para o outro na mesma medida.

A cena Rendar a Rede é relevante para estudar as relações dos humanos e não humanos. Rastreado, busco os processos dos jovens e também os de mim mesma no papel de coreógrafa.

Ver as fotos move memórias. Observo novamente, mas de maneira diferente, os elementos que constituem o processo de composição. Após a leitura de Latour sobre os objetos e sua capacidade de agência estes ganham outro lugar, outra dimensão, como integrantes da pesquisa. Passo a observá-los como ‘participantes no curso da ação’. Latour me convoca a ‘ir em busca de’ e descobrir neles o que fazem, o que os objetos fazem fazer, o que movem, o que modificam.

No laboratório de criação, o contato entre pessoas se dá através de objetos, como elementos de comunicação. O objeto atua como mediador: “Os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que se supõem que devem transportar”.¹⁷⁶ O jovem chega ao outro através do objeto que o modifica, se modifica e modifica o companheiro. Há um objeto, que se coloca no ‘entre’, que se transforma e transforma. A primeira vivência foi com e através de um bambu,¹⁷⁷ elemento integrante da relação entre parceiros. Depois da experiência em duplas.....

Elaine (B) dança em dupla com Uiara (B) e partilha de seu processo e dos sentidos que ela criou:

Minha coreografia com a Uiara, quando eu comecei a criar, a Mabel falou que era para a gente pesquisar coisas que tinham haver com o “umbigo”. Aí a gente começou a pesquisar. [...] Me traz essa relação com a vida. [...] Traz muito essa coisa da ligação. [...] Me passa da experiência, de uma mãe que

¹⁷⁶ LATOUR, 2008, p. 63.

¹⁷⁷ Bambu com comprimento próximo a 2 metros.

passa pra filha, de um nascimento também. [...] Ao mesmo tempo parece que a gente está orando. [...] Tem haver um pouco com essa coisa mesmo do tecer, do render, que é um ritual né? Repetitivo. A oração é um ritual que se repete e a coreografia também, é um ritual que se repete e tem sua importância. [...] A Uiara me passa mais experiência, então, parece ser alguém que me ensina. [...]



Foto 107 – Uiara e bambu

A produção dos fatos é um processo contínuo, eles são construídos, vivem um tempo de gestação.¹⁷⁸ Ação reúne diferentes forças entretecidas.

Há qualidades a serem conquistadas para apresentar os tons próprios da cena e o que as relações buscam dizer. Movimentos bruscos, rápidos e fortes precisam ser transformados em movimentos que mantenham a velocidade (eficácia na ação), mas que ganhem leveza, trazendo essa qualidade para a relação. Tônus elevados com tensões inadequadas em partes do corpo precisam ser diminuídos para trazer qualidades de fluxo nos movimentos.

Eliza (B) que dança a primeira dupla em cena comenta:

No começo da coreografia, formamos duplas e tivemos o bambu como um ponto de partida. Eu e Max acabamos por iniciar uma sequência muito dura, mas com o tempo descobrimos que não precisava ser assim tão rígido como o bambu.

¹⁷⁸ LATOUR, 2008.



Foto 108 – Ensaio de casais

Davi (B) que realiza atualmente a dupla com Eliza (B), partilha com o grupo:

A Eliza me falou alguns sentidos dela e me ajudou a encontrar a leveza que a coreografia precisava e eu não tinha [...] Consegui transmitir esse sentido com o corpo.

Depois do tempo das duplas, chega o tempo de estar com outros, de fazer junto com mais pessoas, de criar redes, é a experiência de fazer entremeado e dos jogos que isso pode trazer. O bambu vira suporte, que permite construir a rede. A rede se faz no encontro e os desenhos viram impressões, beleza do criar compartilhado.

Assim contato se amplia para quatro pessoas. Inclui-se o uso de elásticos,¹⁷⁹ a maneira de fios. Juntam-se os objetos. Uma rede de conexões; buscando contato. Por esse caminho os parceiros se comunicam entre si e com os outros, qualidades diferentes de relações dadas pelas distintas qualidades dos mediadores que articulam. Bambu e linhas trazem as diferenças; expressam e movem vínculos distintos. É preciso uma percepção tátil, que permita sentir a presença e movimentação do companheiro. A firmeza do bambu diz de uma conexão diferente que a veiculada pelo tecido, que oferece flexibilidades possíveis para outra qualidade de aliança. A conexão entre bambu, tecido-fio e companheiros pede um sentir em vários níveis de redes. Aqui, contato, regulação de forças, flexibilidade de tónus; registro de sutilezas estão chamados ao encontro.

¹⁷⁹ Elástico de três metros de comprimento e 4 cm de largura. Em laboratórios anteriores foram realizadas pesquisas com elásticos a maneira de fios, contando este com diferentes comprimentos, e abordando-os em forma individual e grupal.



Foto 109 – Ensaio quarteto



Foto 110 – Apresentação quarteto

Durante o processo, o elástico foi trocado por fitas de diversas tonalidades de azuis, tingidas artesanalmente, as cores do mar. Pensou-se em trazer com elas outra textura, outra qualidade e, desta forma aparece outro exercício relacional. Um novo aprendizado. Elas carecem da flexibilidade do elástico e pedem uma atenção mais afinada para cuidar do desenho possível de ser feito entre todos, em ligação.

O exercício com materiais ativa variações nas qualidades do movimento. É preciso realizar investimentos. Uma rigidez precisa passar para fluidez no fazer, pois há que encontrar um movimento sutil de vai e vem ininterrupto que diz das águas e delas no corpo de cada um.

Trabalhar com objeto comporta variantes. As qualidades solicitadas para esta cena colocam os jovens no desafio de buscar o fluxo livre no movimento do corpo. Águas banhando as relações, movimentos pequenos e ondulantes; mesmo trabalhando com um o bambu que por sua firmeza convida à movimentos conduzidos, controlados.

Ao pensar em artesanato Almeida (2004) refere-se ao domínio sobre as matérias, instrumentos, técnicas, atividades. Considerando esta cena um fazer artesanal, há um embate entre forças corporais e forças materiais, é preciso permissão para que estas penetrem no corpo. Para poder, como diz Almeida, “vestir as forças de outros corpos”.¹⁸⁰ A lidar com as forças e resistências das materialidades aprende-se. A entrada de forças origina outras percepções, outras organizações corporais, outras possibilidades de ação, que permitem dominar com mais propriedade o fazer.

O exercício das múltiplas variantes na conexão com o objeto oferece aos jovens novas maneiras de agir consigo e com o mundo. O corpo precisa se modificar para conquistar novos fazeres e viver novas relações. Corpos sensíveis são produzidos; capazes de se transformar, de realizar reestruturações num outro território. Nesta transformação

¹⁸⁰ ALMEIDA, 2004, p.109.

“novas esferas de sensibilidade sobre a vida se constituem”.¹⁸¹

Quando o movimento é incorporado, um novo sentimento e uma nova disponibilidade surgem, o fazer que está em si o disponibiliza o jovem para levar a atenção a outros lugares. Ao conseguir a qualidade de fluxo de vai e vem no corpo, há uma diminuição de alto tônus e amplia-se a flexibilidade do mesmo. Essa qualidade incluída poderá migrar: “As experiências do fazer-corpo transmutam-se, migram de um fazer ao outro, não há dicotomias, só redes, hibridizações”,¹⁸² Assim novas relações podem ser construídas.

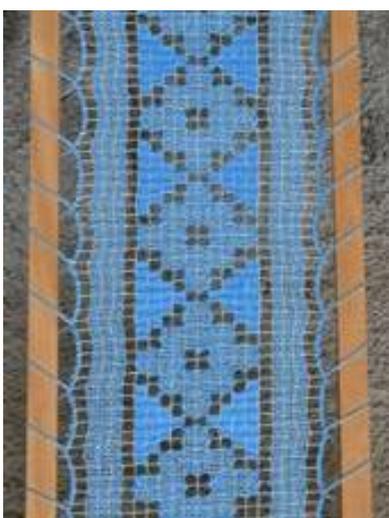


Foto 111 – Renda File azul



Foto 112 – Quarteto na rede renda

Rede é o rastro que deixa algum agente em movimento, designa fluxos de traduções.¹⁸³

A coreografia abre espaço para nova presença. Um jovem dança um ser que diz dos imaginários das águas e traz o princípio masculino. O ser das águas aparece, seu corpo é balançado, imagens o movem: vai e vem do mar e impulsos do vento, nunca quieto, um ser movido pelas forças que o contém e que lhe habitam. Ser habitante das profundezas, ele é muitos em um. Mistura de imagináveis, força protetora e nutridora que traz a fartura e cuida dos medos.

Carla (B) comenta:

Eu o vejo como uma entidade, vejo ele como algo sobrenatural Um “ser” que as pessoas acreditam, não ta como crença, ele é real.

¹⁸¹ ALMEIDA, 2004, p. 91-92.

¹⁸² *Ibid.*, p. 86.

¹⁸³ LATOUR, 2008.



Foto 113 – Ser da águas



Foto 114 – Cacá como ser das águas

O ser das águas terá a função de contatar à distância os dois grupos movimentando seu encontro. Assim pessoas se unem em um fazer comum feito por muitos, criação que só é possível junto a outros. O coletivo em construção.

A atenção se amplia para o desenho de formas. Todos buscarão juntos diversas maneiras de construção, onde as varas passam a ser marco, para em seu interior, poder experimentar variadas possibilidades de relações. Aqui um jogo de linhas e projeções dos elementos no espaço se estabelece. Acordos corporais precisam ser ativados para que o fazer leve forças a serem concretizadas em ‘formas-istantes’ que logo se desfazem para irem ao encontro de uma outra possibilidade que se materializa.



Foto 115 – Rendando Filé branco



Foto 116 – Octeto desenhando a rede

Elaine conta os sentidos que criou:

Vem a rede a gente faz aquelas formas. A sensação que me dá é como se eu olhasse a minha vida, a trama da minha vida, ali, naquela rede; que ela vai pra um lado, depois vai pro outro, ela sobe, ela desce [...]



Foto 117 – Octeto transformando a rede

O objeto atua como mediador propõem muitas situações novas; modificam com sua incidência um estado de coisas.¹⁸⁴

Num vai-vem que diz das águas do mar em cada um, do balanço que conta histórias, a rede vira renda.

Uma mulher começa a render com os fios oferecidos, movendo a existência de muitos em si. No caderno de registros de coreógrafa escrevi:

A presença de Gabi me trouxe a imagem da mulher que transforma a rede em renda, assim, pedi para ela interferir nos desenhos e transformá-los, criando novos.

Um ator age, e também faz agir ou é aquele que muitos fazem agir.¹⁸⁵

Elaine (B) comenta a relação com Gabi que atua o papel da rendeira:

Aí vem a Gabi, que a gente tem toda uma relação de cuidado mesmo, muito forte. [...] Dá uma sensação que a Gabi é como se fosse a nossa própria vida. A gente fica olhando pra ela, acho que esse cuidado tem haver com o cuidado com a própria vida, cuidado com a minha vida, com a minha história.

¹⁸⁴ LATOUR, 2008.

¹⁸⁵ *Ibid.*



Foto 118 – Mulher rendeira



Foto 119 – Todos na renda

A ação é deslocada por distintos tipos de atores, humanos e não humanos. Estes são mediadores, não meros informantes.¹⁸⁶

Questões de interesse estimulam criações. Percepções diferenciadas movem efetuações. O sensível se articula com o fazer. Há multiplicidade nas criações. A renda incorporada usa redes em movimento. Os corpos as rendam.

Para aproximar a experiência da mulher rendeira, Gabi (B) oferece uma aula:

Na foto, podemos observar o momento em cena:



Foto 120 – Mulher rendando

O grupo inicia em roda e Gabi (B) oferece para seus companheiros os ‘fios’ (tecidos, finos de diferentes tonalidades de azuis). Uma ponta para um e a outra para companheiro em frente, no outro lado da roda.

¹⁸⁶ LATOUR, 2008.

Gabi (B) comenta:

Essa foi uma cena que a gente construiu muito com o tempo. A gente foi construindo exatamente assim como eu estou construindo agora: fio por fio. Eu sempre penso nessa coreografia como se ela falasse de dois personagens: um a rendeira e outro o pescador. Essa cena me traz o verbo traMAR. Sempre me traz essa ideia de que eu estou aqui, mas eu estou em relação com o outro lá. Tem sempre uma relação com outra pessoa. Tanto é que às vezes as pessoas falam o 'solo da Gabi. Eu não identifico essa cena como um solo, por essa ligação que eu tenho com as pessoas que estão em volta de mim. Essa ideia do verbo traMAR, me traz muito essa ideia dessa mulher que se mistura a renda.



Foto 121 – Rendeira sendo renda



Foto 122 – Rendeira vestindo a renda

Eu estou aqui, mas eu também estou lá diz Gabi, indicando redes, até na palavra: traMAR. Sempre relações: fios se ligam a humanos. Os fios são atores. Existem muitos em um. Essa mulher que se mistura é renda.

Um ator é aquilo que muitos outros fazem atuar; nunca se está sozinho ao levar a

cabo um curso de ação.¹⁸⁷

Gabi (B) continua com a vivência:

Então eu proponho que a gente vá se comunicando, como é na coreografia [um vai entrando dentro da roda e interferindo com os fios, mudando suas formas] Quando eu abaixo, todo mundo abaixo [todos sustentam fios, os movimentos desses fios os levam]. Podemos cantar a música, vamos conversando sem fala. Experimenta você ser a mulher rendeira, você ser a renda e você ser o mar. A comunicação é com o corpo da Helena [que está dentro da roda]. A gente é o mar que renda Helena, que molda o corpo dela. A nossa comunicação é tanto cruzada com quem está no outro lado, eu e a Lia, quanto com a Lis que está no meio [Lis trocou o lugar com Helena], com a Helena que está do meu lado, com Eliza, com todo mundo, todos os movimentos que estamos fazendo é porque estamos acompanhando alguém. Olha quantos somos e estamos fazendo uma coisa que é uma coisa só. Todos nós somos o mar. Experimenta tudo que você conhece de mar. Sabe quando a gente fica o dia inteiro na praia? E depois volta para casa e sente o movimento? Não dá uma sensação que você ainda esta dentro do mar? Balançando. Você ouve até o barulho do mar. Traz todas as referências de mar que você tem, de água.

Gabi convida a experiência de mediadores do coletivo: todos estão acompanhando alguém. O imaginário também age, o coloca como questão de interesse, onde as agências se expressam. Os humanos e os não humanos se fundem.

Cantam:

E seu nome para sempre virou
uma estrela no mar.

Gabi (B) continua:

Pensa que aqui, no caso a Nicole [que nesse momento esta no meio], ela é uma pessoa que está fazendo algo diferente, mas ela só é ela por causa da nossa interferência. Ela só é a mulher rendeira por causa da interferência do mar.

[Cantam]

Oiê muié rendeira
Oiê muié renda
Tu me ensina a fazer renda
Eu te ensino a navegar.

As cantigas populares alimentam o coletivo.

Gabi (B) conclui:

Esse mar agora ficou bem calminho, uma marolinha. A gente que está na roda fala palavras que remetam ao mar. [As palavras faladas foram]: profundidade, permanência, respeito, fluxo, sereia, partida, boiar, olho arde, mergulhar, mate um real, marola, olha o açaí, lavar a alma, diversão, purificação, ele foi embora, ele volta, estrela do mar, saudade [...]. Esse mar vai enchendo. Vamos deixar esse movimento bem devagarzinho. A maré enche e a gente enche também, porque a gente é o mar. A gente está também cheio, cheio de ideias. Pensa nessas relações que a gente esta tendo aqui. Atento às ligações que esta tendo. Eu estou com o Thiago, vocês estão com quem? [anuncia o nome de quem olha].

¹⁸⁷ LATOUR, 2008.

As metáforas atuam e fazem atuar, intensificam relações. Gabi, mediadora, chama a atenção às ligações.

Comentários – Sobre uma experiência inesperada

Rafaela, jovem estudante da FAETEC (Fundação de Apoio à Escola Técnica) que estagia na Cia registra em fotos um dia do processo. O que observo me chama a atenção. As fotos nos oferecem uma surpresa, um imprevisto. Dia de pesquisa sobre a renda Filé, estavam trabalhando com fios, para realizar conexões, ligações entre um jovem e outro, entre vários: fios linhas, fios tramas, que unem desenhando relações. Busca-se a construção de uma rede, nos remetendo à rede de pescadores, das linhas paralelas que cruzam outras e sobre as quais se pode rendar. Quatro fios paralelos sustentam-se por seus extremos em varas-bambus, que ajudam a sua tensão e seu desenho, mistura de firmeza e flexibilidade.

Estamos no Centro Coreográfico, no Loft, o inesperado, a luz, também desenha junto. O sol entra pela janela projetando linhas luminosas também paralelas ente si. A estrutura da janela interfere e o sol desenha redes atravessando ela. A janela pinta as suas sombras no chão, linhas que variam de intensidade e de tamanhos. A luz-natureza diz mais ainda, marca sua presença em outro lugar, ela reflete no espelho e novos raios atravessam, linhas outras, paralelas que iluminam caminhos, outras redes. Assim esse lugar é cruzado por luzes, redes criadas por humanos e não humanos fazendo viva a experiência. Emergem inesperadas, não pensadas, trazendo novas realidades, novas possibilidades; a vida como surpresa. Uma força vital que diz daquilo que se constrói e aparece quando se detém para ver, quando se registra, quando alguém nos chama a atenção para o que está presente e poderia passar despercebido se o olhar não ajudasse a guardar sua permanência em nós.



Foto 123 – Luz em ensaio: linhas paralelas



Foto 124 – Luz em ensaio: quatro linhas

Fotos falam de redes que existem integrando o esperado e o inesperado, o humano e o não humano, em que múltiplas agências são possíveis. Um jogo de muitos para fazer do encontro uma intensidade de vida, que traz beleza, encantamento e uma sabedoria outra que está 'entre' nós.

Latour aponta:

Dizer que o mundo é feito de proposições articuladas é começar por imaginar linhas paralelas, as proposições que correm na mesma direção num fluxo laminar, e que posteriormente, devido a determinada predisposição, vão criando interseções (LATOURE, 2009, p. 46).

8ª Cena – Labirinto

No fazer das rendeiras labirinteadoras, o linho se desfaz para dar lugar ao bordado de fio cortado. Fios são paciente e precisamente desfiados. Pontos cerzidos, tecidos, arrematados. No jogo em movimento de desfazimentos, e refazimentos, despreenchimentos e tecimentos, de encontros, desencontros e reencontros de linhas, o linho se torna renda.

Catálogo do espetáculo, 2009

Duas mulheres, Duquinha (Pers.) e Elzira (Pers.), falam em labirinto.



Foto 125 – Duquinha (Pers.) e Elzira (Pers.) no Labirinto



Foto 126 – Duquinha (Pers.) e Elzira (Pers.), partilhando

Labirinto-me e alinhavo meu riscado
 Bordado de fio cortado
 [...]
 Rendo-me no Céu estrelado
 [...]
 Traço aliança caseada
 Rendo entrelaços
 Amor seguro
 Ponto cheio
 Arremato.

O texto é um poema criado pelas brincantes Ana Paula e Eliza a partir dos nomes de pontos. Ana Paula (B) conta sobre a construção:

Um desses livros do museu do folclore tinha todos os pontos da renda. [...] São todos nomes que tem no texto original. A gente criou um texto que só tivesse isso. Tudo foi só com essas palavras.[...] Aí depois, pedimos uma mão da Denise, na verdade tudo foi feito umas quatro vezes até chegar

nesse último.

'Labirinto-me': A pessoa se tece nos pontos, nos nomes de seu fazer. Uma viagem a suas relações, lembranças, desejos; rendando-se no 'céu estrelado' na 'luz do dia'.

Na dança, relações labirínticas de encontros e desencontros num jogo de buscas, perdas e reencontros. Saídas, retiradas de fios, espaços, para dar lugar a outros laços, outras maneiras de construir o belo.



Foto 127 – Relações em Labirinto

Eliza (B) relata sobre o processo de criação da cena:

A técnica da renda do labirinto tem uma diferença em relação às outras rendas, muito peculiar: Primeiro a fiandeira desfia o pano, linha por linha, depois vai preenchendo os espaços com fios até formar o desenho que planejou.

Quando começamos a pensar nessa coreografia, os primeiros rascunhos eram de trajetórias que se cruzavam em um determinado espaço, como fios saindo e entrando. Com o tempo começamos a relacionar a técnica do labirinto com a vida das labirinteiras, suas relações amorosas, seu imaginário dentro da obra. Por isso foram se formando casais que criaram jogos cênicos, diálogos cíclicos. A partir disso a cena foi se compondo como um momento de lembrança e criação. Fizemos um texto que foi criado a partir de nomes dos pontos que se usam para fazer labirinto, onde duas personagens se diferenciam por uma ter um companheiro e a outra não. Assim a coreografia segue mostrando as trajetórias que se cruzam, até que no final todos se transformam em uma só linha, [...] uma só história.

A música instrumental forma parte desse labirinto, composta por compassos de onze tempos. Essa construção convida a se perder no tempo, diferente às estruturas conhecidas, cada um tem que se encontrar num labirinto sonoro, onde é difícil saber-se achar. Próprio do desafio do labirinto.

Dalmo (AE) sobre a música comenta:

A gente imaginou que seria interessante colocar no espetáculo uma coisa que não fosse o que vocês trabalham normalmente, compassos ternários, binários, então vamos pensar num compasso diferente. [...] O Fred (AE) me pediu em onze.

Um rito de passagem. Ao conseguir a saída, cada um se torna diferente, está mais

fortalecido, com conhecimento ampliado, sabendo desenhar outros tempos e sabendo mais de si.

Imagens mostram espaço com fios cortados onde se renda:



Foto 128 – Música e imagens da renda labirinto

Para dar início à construção da cena se pesquisou sobre a palavra 'labirinto': O quê é? O quê simboliza?¹⁸⁸ E sobre a renda Labirinto: Porque se chama assim? Como se realiza o ponto? Também sobre a vida das mulheres que fazem essa renda.

Fred (AE) conduz:

Como é que a vida daquela pessoa vai parar naquilo que ela faz. Ela fala da história dela, histórias com ausência e presença.

Observam-se imagens do fazer renda. O labirinto se inicia retirando fios do tecido, com uma conta cuidadosa, desfazendo, vão criando-se espaços, alinhados em fileiras. Depois, volta-se sobre o que se desfez, para fazer diferente, iniciando-se desenhos com uma agulha.

¹⁸⁸ Coletam-se informações sobre o labirinto no Dicionário dos símbolos de Chevalier e Gheerbrant: O labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses. No meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro. [...] A essência mesma do labirinto é circunscrever no menor espaço possível o mais completo emaranhamento de veredas e retardar assim a chegada do viajante ao centro que deseja atingir. [...] O labirinto deve permitir o acesso ao centro por uma espécie de viagem iniciatória [...] na direção ao centro escondido. Anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada. [...] O centro que o labirinto protege será reservado ao iniciado. Aquele que, através das provas de iniciação [...] se terá mostrado digno de chegar à revelação misteriosa. Uma vez que atingido o centro o iniciado está como que consagrado; introduzido nos mistérios, fica ligado pelo segredo. [A viagem pelo labirinto implica] concentrar-se sobre si mesmo, em meio aos mil rumos das sensações, das emoções e das ideias, eliminando todo obstáculo à intuição pura e voltar à luz sem se deixar perder nos desvios das veredas (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 530-532). Quanto mais difícil a viagem, quanto mais numerosos e árduos os obstáculos mais o adepto se transforma e, no curso desta iniciação itinerante, adquire um novo ser (BRIT, 199-200, apud CHEVALIER, GHEERBRANT, p. 532).

No labirinto, você se perde para se achar, na renda, se perdem fios para dar espaço à expressão do fazer. O mito de Ariadne diz que no labirinto é o fio que salva: Ariadne segura a ponta do fio que permite, ao segui-lo, encontrar a saída. As mulheres labirinteadoras não se perdem.

Denise (AE) partilha a pesquisa:

Vocês sabem que o labirinto é um desfazimento do pano? A dona Duquinha com essa tesoura, ela vai com a ponta e vai tirando fio a fio. Ou seja, [...] vai desfazendo. Então vai criando espaço, [...] ele é despreenchido. [...] É uma renda muito lenta, feita fio a fio. [...] Aqui são os bastidores [mostra imagens projetadas]. Aqui é preso [o pano] e ela vai, depois do processo de desfazer, refazer, produzindo os pontos, os arremates e os acabamentos. Então é uma técnica que requer muita paciência, desfazendo,refazendo.

Camila (AE):

De fato, o processo de fazer do labirinto é bastante complexo, por isso até que é uma das rendas que está sumindo no Brasil. Está sumindo porque demora para você fazer, e acaba saindo muito caro.

O processo de construção cênica é transdisciplinar, dito 'complexus': se tece junto. O labirinto é procurado nas diferentes linguagens.

Dalmo (AE) ao partilhar sobre momentos da música diz:

Depois a gente entra com a percussão e o baixo, fazendo aquela linha meio mântica que quer criar essa ideia de vertigem mesmo, labirinto, de você estar ali dentro de uma coisa que você não sabe muito onde é a saída, onde é a entrada.

Lucas (M):

Para mim o que passa é que a cada compasso, a cada bumbada do André (M) é um ponto que é feito ou desfeito.

Os jovens Brincantes comentam sobre os sentidos desta cena:

Max (B):

Começa uma relação de casal, vai formando o desenho, desenho que vai formando os sentimentos, aí vai começando a encher. [chegam outros casais] A crescer aquele fio, [...] parece que é um único fio, que vai vindo, vai vindo, vai vindo.

Elaine (B):

Para mim essa coisa do casal é como se fosse o motivo para fazer a renda. [...] além do bordado; uma coisa do subjetivo da mulher. [...]

Hélio (B):

Eu fico exatamente atrás da Cecília, [...] como se eu, o personagem ali, fosse a saudade daquele que se foi e não sabe se volta.

Gabi (B):

Eu vejo muito isso quando eu e o Davi saímos, a gente traça uma reta e sai junto; então acho que a gente puxa esse fio pra lá pra sair. E depois, quando a gente entra novamente, que fica todo mundo no palco para fazer o final, ele é o desenho pronto.

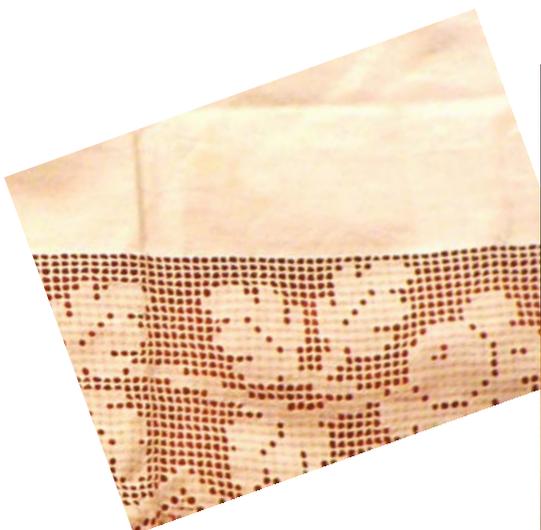


Foto 129 – Renda Labirinto



Foto 130 – Labirinto: desenho da renda no grupo

Latour aponta: olhar para as figuras das ações humanas e não humanas, a “carnadura”¹⁸⁹ do que realiza a ação.

Eliza (B) partilha sobre a contagem na dança, figuras se desenham no tempo:

Esses fios que elas tiram [as artesãs] elas contam. Usamos isso na coreografia: a contagem, o contínuo contar. Há números organizados no desenho [...] que permitem que façamos juntos no espaço pequeno. Há contagens que conectam as linhas umas com as outras [...] e permitem que os seres possam criar linhas e pontos nos vazios, nas travessias e nas chegadas. Um passar que é labirinto que acompanha com o olhar vivo um percurso em que pode se perder, para depois se encontrar.

A contagem é mediadora de relações. A contagem conecta, ajuda a criar. Organiza o espaço para poder render.

9ª Cena – Rendas do Desejo

As rendeiras quando rendam juntas, sem homens e crianças por perto, trocam segredos, sonhos de amores desejados, que ficam guardados na confiança partilhada.

¹⁸⁹ LATOUR, 2008, p. 83.

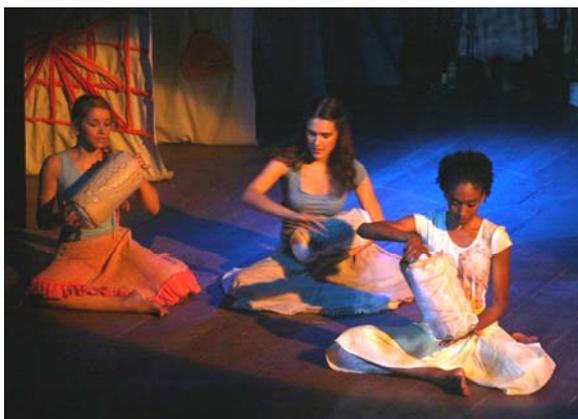


Foto 131 – Três mulheres rendando



Foto 132 – Três mulheres sonhando

Rendando o sonho de amor de cada uma aparece.



Foto 133 – Cecília (B) como rendeira



Foto 134 – Cecília (B) e Flora (B): o sonho

Casais dançam os sonhos de amor, relações, encontros, brincadeiras, paixões. Sonho vivido de cada rendeira.



Foto 135 – Renda banhando casais

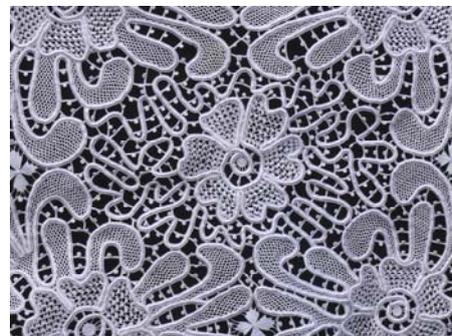


Foto 136 – Renda Irlandesa

A construção se centra de maneira clara na cena em que os humanos e os não humanos se fundem.¹⁹⁰

As rendas que as mulheres fazem se chamam ‘Renascença’ e ‘Irlandesa’; rendam com almofadas no colo que movem, vivendo nelas seus devaneios. Uma projeção de renda banha todo o cenário. Convida o espectador a entrar no lugar dos seus sonhos onde desejos dançam.



Foto 137 – Elaine (B): realidade e sonho

Esse momento é vivido como tempo de Lua Negra, em que Lilith¹⁹¹ está presente.

Sobre o que deu início à cena, escrevo no caderno de coreógrafa:

Imagino o espaço rendado, uma projeção da renda banhando-o e nela aparecendo casais dançando o imaginário das mulheres, esses casais dentro da renda, a renda desenhada em seu corpo. Eles, criações das próprias mulheres, segredos partilhados na cumplicidade de suas tertúlias rendeiras. Imagino um trio de mulheres e três casais. Cada casal dançando os desejos

¹⁹⁰ LATOUR, 2008.

¹⁹¹ Lilith será comentado mais adiante.

de uma das mulheres. Cada mulher rendeira com uma almofada de rendar. Sua forma cilíndrica, papel de base, papel manteiga desenhado e uma renda inacabada. (2009)

Com essas propostas, se inicia a pesquisa.

Para essa cena Denise (AE) propõe a composição 'Lua Negra', detalhes na letra e música convidam a viajar em desejos.

Durante o processo os jovens foram construindo sentidos para seus casais, buscando relações em suas memórias e histórias pessoais. Isso surgiu por iniciativa deles que encontraram em suas lembranças forças propícias para intensificar a expressividade da cena; achando em si mesmos situações que os movessem para o lugar que precisava ser construído.

Dudu (B) e Lis (B), um dos casais da cena, oferecem uma vivência em que apresentam os sentidos por eles construídos.

Dudu (B) conta:

A cena para mim é o ápice do espetáculo, é para mim o momento mais alto que tem de sentimento, é onde eu chego no meu ápice.

Dudu partilha a intensidade que vive nessa cena. O casal desejado é construído com a memória de seus próprios desejos. Prazeres são colocados em movimento. O desejo em cena se mistura com a qualidade de seu desejo. O corpo sonhador vive êxtase, sensações intensas. O corpo sonha com o que pode experimentar e criar.

Dudu inicia a vivência:

Eu vou pedir que vocês fechem os olhos e vão lembrando da infância de vocês. [...] O meu casal é um casal que é da infância, é uma amor infantil, [...] você não é um adulto, mas também não é uma criança. E aí [...] quando a gente está crescendo começa a descobrir os nossos corpos. E descobre também que o corpo da outra pessoa é palpável, você consegue encontrar, você toca e isso trás uma coisa para você. Que sentimento lhe remete? [...] Aí você vê que é gostoso. Começa a lembrar dos namoros que você tinha na infância. Mas não é aquele namoro que você tinha na escola que você falava que era seu namoradinho não. Foi seu primeiro beijo, seu primeiro amasso, mas foi escondido. Porque a sociedade diz que é proibido, que você não tem idade para isso. Então você sente que é prazeroso, mas ao mesmo tempo você tem medo que alguém descubra. Mas você não para de fazer, faz com cautela. [...] Mas você não quer que ninguém veja. [...] Agora você se lembra das sensações que você sentia, do medo de ser pego, que alguém veja, do prazer [...], do proibido que é gostoso. [...]

Dudu convida a viajar pelos afetos, para eles efetuarem movimentos, formações de desejos, alterações de sensibilidades. Busca por este caminho conseguir materialidades expressivas para a composição. Esta relação com experiências pessoais favorece a passagem de intensidades. O grau de intimidade abre canais de expressão.



Foto 138 – Lis (B) e Dudu (B)
em Renda do desejo

Eliza (B) relata sentidos vinculados ao trio das mulheres rendeiras:

As mulheres se juntam para contar seus segredos. Existe uma lenda que diz que a Lua Negra é Lilith. [...] Mas Lilith representa antes de tudo a busca de sua própria afirmação. É a mulher empoderada. É também a mulher tentadora, sedutora, e que fascina por seus poderes perturbadores. Ela é silenciosa, secreta. É aquela que os homens temem embora se sentindo atraídos por ela. Nas fases da Lua Negra, que são nos 3 dias que antecedem a lua nova, as mulheres ficam mais "ousadas, perturbadas" [...]

Nós [mulheres rendeiras de Renascença] que estamos sentadas com as almofadas estamos cheias de desejo e talvez alguma saudade por estar lembrando, mas não há expressão de solidão.

Carla (B) e Diogo (B) dançam o casal que vive o sonho da Eliza, eles partilham sobre sua dança:

Carla (B):

Vou contar a história de cada um, é o seguinte:

Eu e Eliza somos a mesma pessoa, mas quem está dançando representa a imaginação. Então ela está rendando, tipo quando você se absorve por uma ação e daqui a pouco ela está vendo a linha, e vai viajando naquilo. O próprio vai e vem da linha vai aumentando para virar [...] Esse vai e vem ora remete ao sexo, ora as ondas do mar, ao amor. E tem isso, a Lis era o caszinho jovem apaixonado, o casal do meio era uma coisa madura sensual, e a gente pensou mais em um casamento longo, claro que tem paixão. Aí nisso que estou bordando, ele chega da pesca, ele sempre vai e tenho medo de que ele não volte. Sinto falta, mesmo sabendo que ele vai voltar. Ai ele chega carregando a rede e quando ele chega perto de mim, eu não vejo, eu sinto, ai tem um gesto de aumentar o suspiro pelo corpo todo, ai a gente se cumprimenta e vai dançando, essa dança. Estava até lembrando que meus pais quando eram casados dançavam em casa [...] tem um pouco a ver com isso de um momento romântico dançando dentro de casa. [...]

Carla vai narrando a coreografia e termina dizendo:

Por último aquele gesto [...] foi virando se afogar. Eu fui pensando nisso, de se afogar no mar e se afogar nas emoções.

Diogo (B) o jovem que realiza a dupla com Carla comenta:

É uma das [cenas] mais fortes. É o momento em que eu mais troco com alguém. E por acaso é a Carla, com quem [...] me identifiquei, não porque ela acatava o que eu fazia, era o contrário, ela não acatava o que eu fazia e agente tinha que chegar a uma conclusão. Essa cena é bonita não pelo fato de ter movimentos bonitos, mas porque é mais sentida, é uma coisa que vem de dentro, vem da construção, da união que a gente tem e que a gente passa [...], tem um pouquinho de cada um.

Diogo diz de tempos de controvérsias e como a partir delas souberam construir sentimentos de proximidade, de união. As controvérsias vinculam à vida. Os jovens tornam-se sensíveis às diferenças, com as que precisam chegar a uma construção, um espaço parceiro de afetos.

Diogo (B) comenta sobre um momento dos casais estando juntos:

A batida do chão é um êxtase, marcando esse encontro que [...] é intenso, a partida pode não ter volta.

Os três casais se encontram na linha do tempo.



Foto 139 – Renda do desejo, êxtase

O êxtase do corpo sonhador se encontra em comunhão com outros corpos, novas relações. Foi movido por realidades e imaginários dos próprios jovens: os 'pais dançando em casa'; o vai e vem que remete ao sexo, o afogar que diz das paixões. Símbolos são produzidos, tecendo mundos. Estes são surpresa para muitos e convidam a novos olhares. Conexões bifurcam redes: sentidos viajantes.

4º Momento

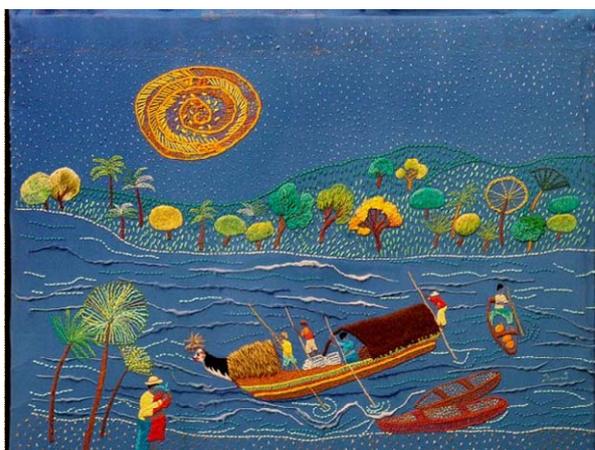
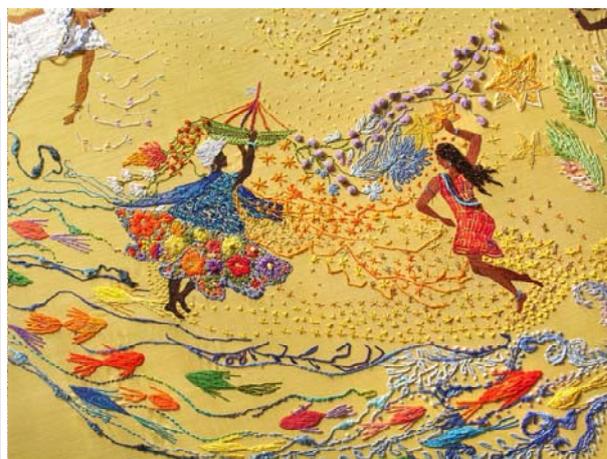
Bordadeiras



Foto 140 – Mãos bordando



Foto 141 – Dona Antônia e Sávia Dumont bordando

Foto 142 – Brincadeira na árvore:
Bordado Família DumontFoto 143 – Rio São Francisco:
Bordado Família DumontFoto 144 – Ritual nas águas do rio São Francisco:
Bordado Família Dumont

10ª Cena – Bordadeiras

Quando você está bordando você fica mais introspectivo, você pode [...] ir ao seu avesso. Pode voltar as suas memórias. [...] É interessante como todo mundo quer bordar uma árvore da vida, todo mundo quer bordar a sua própria história, quer relembrar aquele fio que ela seguiu.

Sávia Dumont

A fala de Sávia Dumont abre este momento, sua imagem aparece projetada, ela bordando em família. Registro de seu depoimento é projetado na tela enquanto borda em família.¹⁹²

A continuação, o espaço é bordado por canto e música:

[...]
Imagens transbordam
No avesso dos olhos
Desbordam, rebordam
Os fios de nós
Bordados da alma
Entre pontos
Entrelinhas,
entrenós.¹⁹³



Foto 145 – Menestréis e Cantantes em Bordadeiras

Na cumplicidade do momento, bordados¹⁹⁴ são projetados.

Brincantes comentam sobre este momento em que não estão em cena:

Eliza (B):

¹⁹² A família Dumont se caracteriza por bordar de maneira coletiva: Dona Antônia suas filhas e netas; seu filho Demóstenes realiza os desenhos.

¹⁹³ Letra e música Denise Mendonça.

¹⁹⁴ São projetadas imagens de bordados da família Dumont.

Ouvindo as meninas cantarem e a projeção, é muita contemplação, agora eu vou respirar. Teve uma vez que alguém definiu, não lembro quem, que é o momento que a gente reza, e como se fosse uma oração dentro do espetáculo... A sensação é exatamente essa.



Foto 146 – Cantantes Ana e Sara, no sopro Joise

Uma oração, uma reza. O 'trans' emerge quando os jovens vinculam a Arte ao Sagrado. Os Brincantes contemplam; um momento especial de construção de si. O movimento dá lugar à quietude, que é presença; que tem fios invisíveis atravessando espaços; realizando conexões. O escutar, o assistir, o contemplar. Um templo dentro deles, uma partilha silenciosa de intensidades sutis.

Gabi (B) partilha:

Para mim traz muito a cumplicidade [...] traz essa coisa do fio entre eles mesmo. [...] A gente consegue perceber a cumplicidade entre eles e quer participar. [...] me dão muito essa noção de fio se entrelaçando como o Marquinhos diz belissimamente que os acordes vão se entrelaçando também. Isso é bonito né!



Foto 147 – Menestréis Marcus e Álylyson em Bordadeiras

Dudu (B):

Esse é um momento em que a gente pode ser espectadores deles. A gente pode parar para admirá-los pelo que eles fazem sempre.

O afeto transita nas palavras dos jovens Brincantes sobre os companheiros Menestréis e Cantantes seu fazer: admirá-los, belissimamente, fios se entrelaçando, cumplicidade, bonito!

Esta cena abre as quatro seguintes, que se referem aos bordados/histórias de vida da Família Dumont. As imagens e seus coloridos aparecem em movimentos: brincadeiras, os ribeirinhos, o rio São Francisco e o imaginário sobre suas águas.

11ª Cena – Infância

Uma viagem à infância, jovens vivem brincadeiras de outros tempos e lugares, colocam em seu corpo a alegria de encontrá-las em si. A família Dumont desenha em seus bordados jogos de crianças. A cena os tece num espaço em que vários convivem, jogos se fazem e desfazem, uns convidam outros. O corpo potente do jovem amplia as possibilidades: um salto pode ser mais alto, giros mais ágeis, sustentações corajosas.



Foto 148 – Brincando de pular carniça

A cena é uma mistura do passado e do presente, de outras histórias e das próprias, da criança e do jovem, entrelaçando idades, lugares e tempos. Brincam com o que foi e o que pode ser, com o outro e consigo, com o imaginário e com o possível, com ser capaz de viver intensamente o momento presente. Recriam para nutrir o fazer.

As músicas de domínio público, cantadas no Vale do Rio São Francisco (MG), convidam à brincadeira: Zabelê, Vapor de Cachoeira e Peixinhos do Mar.

Para esta cena, realiza-se uma pesquisa corporal sobre brincadeiras: as que aparecem nos bordados, as que contam as artesãs, as próprias das regiões onde elas habitam.

Raphael (B) partilha o sentido que para ele tem esse momento:

É um momento de ancestralidade, ai quando minha mãe viu, [assistiu o espetáculo], minha mãe reconheceu muitas brincadeiras, e ai quando minha avó viu, minha avó também reconheceu muitas brincadeiras que aparecem na Infância. Acho que é [...] um contato com a ancestralidade, e acho que defende essas brincadeiras que vão se perdendo, que vão sendo esquecidas. Eu não conheço muitas dessas brincadeiras, mas minha mãe conhece, minha avó conhece, porque é que eu não conheço?



Foto 149 – Brincadeira: trenzinho



Foto 150 – Brincadeira Cecília (B) e Dudu (B) em “umbigada”



Foto 151 – Helicóptero



Foto 152 – Marcus e Danilo na Infância



Foto 153 – Cantantes e o músico Michel na Infância

Sobre a partilha com outros, Latour aponta: a ação é sempre distribuída, influenciada, variada, múltipla, deslocada, traduzida e deslocalizada.¹⁹⁵ Assim acontece na brincadeira entre os jovens.

Juliana (B) e Dudu (B) dão uma aula sobre experiências vinculadas à Infância.

¹⁹⁵ LATOUR, 2008.

Tecendo suas falas vão propondo vivências. Aqui trechos das mesmas:

Fecha os olhos para você poder viajar um pouco na sua memória. Lembrar da sua infância... O que já aconteceu com esse corpo. Recordar como era o seu corpo quando você era uma criança. Como olhava para as coisas?... Despertar aquele sentimento de alegria, de motivos para dar risada, brincar. Tudo que você olhava era uma descoberta... Tudo que você olhava tinha o poder de se transformar no que você quisesse e era tão bom fazer isso! Viajar... Como você brincava? Gostava de brincar mais de que?...Tinha um amigo imaginário?... Cada um deve trazer no corpo uma marca dessa infância... A infância deixa marcas... Não só no corpo externamente... Na nossa memória. Lembrando-se dessas brincadeiras que você gosta de brincar... Escolhe uma... Depois vai abrindo os olhos, vai voltando a mente para este lugar... Essa criança vai ficar dentro de você... Deixa essa criança caber no olhar de vocês... Trazendo essa movimentação dessa brincadeira no corpo... Trazer todo seu envolvimento para essa brincadeira... Trazer a imagem que está dentro de você para o seu corpo... Se sente vontade de brincar com o que a outra pessoa está fazendo, vai brincar com ela... Deixa que o olhar combine... Vai transformar isso em cena... Trazer uma movimentação de dança, mas sem perder essa movimentação de criança... Crie sequência dentro dessa movimentação da brincadeira... Tentar o grupo inteiro brincar de uma coisa só. Perceber o grupo pelo movimento... Escuta o grupo e vê se o grupo inteiro está com você... Vai deixando essa brincadeira continuar no seu corpo inteiro, mas ser passada somente através do olhar.

Nesta vivência o lúdico aparece em sua potência, invade a existência, traz divagação e convivialidade. Os jovens são convidados à disposição para a forma. Paidia surge com o poder da alegria. Há liberdade, possibilidade de escolhas e o resultado é inesperado. No intercâmbio, descobrem-se novos modos expressivos. Estão movidos pelo prazer do movimento.

Esta experiência convida à criança vivida por cada um, a aproximar sua qualidade para a cena; que enlaça brincadeiras de outros tempos e lugares. O faz: deixando a criança caber no olhar, brincando no seu corpo inteiro, o grupo brincando junto.

12ª Cena – Filhas do Rio

A cena se tece em desenhos bordados-dançados que se fazem e desfazem na viagem pelas águas do Velho Chico.

A família Dumont borda de muitas formas, texturas e cores o rio São Francisco e as pessoas que vivem à beira dele. Este tema foi fonte inspiradora e de criação deste momento. Em cena, projeções de suas obras dialogam com movimentos, num fio que leva e traz 'bordando' relações, partilhando imagens. Um jogo de aparecer e reaparecer em diferentes tempos e espaços, imagem aqui, imagem ali, vão e voltam, movendo lembranças, criando o acontecer.

O canto e a música, formando parte do 'bordado cênico' feito por muitos, intensificam os sentidos dos movimentos:

Os cantantes entoam:

Eu sou como o rio
 Que sonha ser
 Um rio vivo
 [...]
 Meu rio que é nosso chão
 Da nascente à foz
 Leva a nossa história,
 nossa voz
 ao encontro do mar.¹⁹⁶

Ana Paula (B) escreve sobre o processo:

Com o Fred, fizemos uma atividade que era em grupo e a gente tinha que fazer encaixes, criando uma linha. Essa vai ser a cena do rio São Francisco. Como uma linha que vai se transformando pelo caminho. Aí fomos ver algumas imagens dos bordados da Família Dumont que tinham a ver com o rio São Francisco. Analisamos umas dez imagens, vimos os movimentos que as imagens nos davam.



Foto 154 – Filhos do Rio: imagem e movimento

Em outro momento Ana Paula (B) registra:

A ideia era [...] que todo mundo uma hora fosse o rio, se tivesse uma margem vai sempre dar no rio. (Fevereiro de 2009)

Carla (B) partilha:

Somos muitos e somos rio.

Latour indica: A ação deve ser “uma surpresa, uma mediação, um evento”.¹⁹⁷

Durante a preparação da cena se reflete sobre a situação atual do Rio São Francisco, o sentido que este tem para os ribeirinhos, sobre quem abraça a defesa de seu

¹⁹⁶ Letra e música Denise Mendonça.

¹⁹⁷ LATOUR, 2008, p. 72.

¹⁹⁷ LATOOUR, 2009.

curso, a importância de sua existência na vida das pessoas.

Os jovens constroem sentidos sobre o Rio. As imagens aproximam suas vitalidades. As realidades são multidão, assumem várias formas. Para elas há diferentes presenças. Viram bordados, projeções, corporeidades, ações. Os fatos aparecem como questões de interesse, se vêem em suas dobras, e elas dão lugar a novas sensibilidades. Sentidos são produzidos, forças para a criação.

O corpo é trajetória dinâmica, sensível àquilo de que é feito o mundo.¹⁹⁸

Sobre os sentidos das imagens, Lis e Davi partilham:

Lis (B):

O rio é o lugar de vida.

Banham-se no rio, estão sentados na beira, dão um salto para mergulhar. [...] Diz de romance, o que o rio traz, o homem que volta para casa.



Foto 155 – Mergulho, Diogo (B)

Davi (B) complementa:

Pessoas que vivem em volta, [...] lavando roupa dentro do rio. O que tem dentro do rio. A pessoa que vira água. Pessoas que [...] se transformam em rio, elas são o rio.

13ª Cena – Ôxe

Os bordados da família Dumont que trazem a vida do rio São Francisco e os imaginários que o povoam são fonte inspiradora deste momento.

Em movimento, aparecem seres que vivem no rio e nas crenças dos ribeirinhos; sobre as águas, dentro. Emergem, mergulham, deslizam: o remador, o nadador, o pescador, os peixes. Metáforas de objetos misturam materialidades. Aparece a mulher carranca.¹⁹⁹ As lendas se movimentam.



Foto 156 – Remador, Cacá (B)



Foto 157 – Carranca, Flora (B)

Jovens partilham sobre os sentidos da cena:

Davi (B):

Essa cena aborda a parte da pesquisa dentro da Arte do fio [sobre] o bordado. Anteriormente, “Filhos do Rio” trabalha com as pessoas que vivem em volta do rio e no Ôxe são as coisas que vivem no rio e passam nesse rio. [...] Então essa cena trabalha com esse imaginário. [...] E a nossa pesquisa foi de entrar nesse meio.

Gabi (B):

Ôxe é o rio personificado, o velho Chico que eles costumam chamar, para os ribeirinhos é um ser de verdade.

Davi (B):

O rio se apresenta de uma maneira muito forte para essas pessoas que

¹⁹⁹ A carranca é uma figura colocada na proa dos barcos. Utilizada como proteção, é própria das embarcações no rio São Francisco. São imagens de cabeças humanas ou de animais talhadas em madeira.

vivem fora e dentro também.

Diz uma lenda que chega meia noite e o rio para, total, que você sente que o rio parou e não sabe a direção que ele segue. Ele para e as entidades aparecerem. Os espíritos saem do rio. Tem gente que tem medo de chegar perto do rio nessa hora.

Conhecimentos, crenças são partilhados: o 'Rio vivo', o 'Rio-ser'. Os imaginários movem a cena. Não humanos vivem na materialidade e na imaginação; metáforas corporais os expressam, jogos os enchem de alegria. Momento de riso e surpresa. O sonho acordado é múltiplo, feito por muitos. O humano vira não humano e o inesperado encanta. As crianças de todas as idades são convocadas e intensidades de vida se ascendem.

Eliza (B) conta:

O Ôxe tem como cena esse mistério que vem com as tradições, com a força da cultura popular. As credices são muito importantes para as pessoas do interior, [...] em muitos casos esses contos estão ligados ao respeito com o lado espiritual, com aquela parte da vida ou da morte que ninguém sabe explicar. Na letra do Ôxe a gente pode identificar esses pontos de mistério.

A canção diz:

Olha, seu moço o rio dorme
Dorme, seu moço, o rio sonha

Sonha com a Mãe d'Água na beira
Do rio no espelho da noite
Cantando pros home encantar
Sonha com os espíritos dos afogados
São almas lavadas
Levadas pros céus
Pra luz das estrelas. [...] ²⁰⁰



Foto 158 – A meia noite

²⁰⁰ Letra e música de Denise Mendonça.

Os jovens também comentam sobre o que acontece com eles em cena.

Uiara (B) diz:

Em Ôxe viro rio de novo, 'o tecido traz a água', uma trilha, mato, samba, água fresca, uma cachoeira.



Foto 159 – Águas do rio São Francisco

Letícia [Na função de segurar o pano]:

É a gente que conduz, eu gosto de fazer, é a gente que é o rio, que leva os peixes, que leva as almas.



Foto 160 – O rio São Francisco

Helena [Na função de segurar o pano]:

Eu sou a poderosa, eu sou esse poder da água para que aquilo aconteça.

Movimento aparentemente simples, guarda dificuldades. É carregado de responsabilidades que são preenchidas com sentidos. Estes empoderam a quem o realiza. O tecido não é só tecido, tem outras intensidades nele, são muitos em um. O objeto transforma a quem faz. Os sentidos que o habitam intensificam a importância do fazer: ‘é a gente que conduz [...] que leva as almas, ‘eu sou a poderosa’.

14ª Cena – Mãe d’Água

A Mãe d’Água emerge do Rio. Tempo de encantamento; ela move a vida dos seres que habitam as águas e as bordas, os enche de sonhos, os faz viver em outro lugar.

Sobre o início do processo, no caderno de coreógrafa, encontro registrado:

A criação da Mãe d’Água recebeu impulsos de tempos anteriores: uma experiência que me deixou um gostinho de quero mais. Esta foi realizada num evento em que cada profissional era responsável por uma cena com a finalidade de montar uma obra comum. Uma curta e pontual vivência de 4 horas de oficina com ‘Voluntários’.²⁰¹ Fiquei responsável por um exercício imaginário em que os diferentes seres que povoavam essa história surgiam debaixo da saia da Grande Mãe. Nesse momento surge o desejo de poder dar continuidade a esse jogo cênico em que os acontecimentos dentro da saia ganhassem mais presença; onde a dança da Grande Mãe se desenvolve. Movimento de águas, de existência no seu interior, movimentos surpresa. As formas ganham outras dimensões que as do humano, uma entrada ao mundo do imaginário, de outros possíveis, de devaneios. Visualizo a saia se movimentando, crescendo, se expandindo, criando movimentos dentro dela, de diversas amplitudes e intensidades. Vejo-a se espalhando, ocupando outros espaços e doando a quem assiste o encantamento de impressões.

Quando em reunião vamos construindo o roteiro de ‘Marias’ entre os elementos surgem os imaginários das pessoas ribeirinhas vinculados às águas [do rio São Francisco], os sentimentos e as diversas relações que eles têm com a mesma: de admiração por ser quem provê e de medo por ser quem leva. Neste lugar proponho a cena da Mãe d’Água. Ela forma parte dos mitos dos habitantes à borda do rio São Francisco. Entidade que se revela como força da natureza.

Vou em busca daquela saia. Na hora observo que não é tão grande como esperava e para se aproximar ao novo imaginário é necessário transformá-la. Precisa ocupar mais espaço para acolher seres em movimento em seu interior. Consulto a figurinista e a costureira e criamos desenhos possíveis.

Lança-se a ideia ao grupo: uma jovem em pernas de pau viverá a experiência da Grande Mãe. Oito a dez jovens serão o interior das águas, dentro dela, se relacionarão e serão seu movimento. Subir, descer, crescer, recolher, vai e vem se deslizando. Os corpos precisam ganhar flexibilidade, precisam viver sua água.

Começa a experiência: entre os jovens buscam-se acordos, para que movimentos múltiplos pertençam a um corpo só. Precisam ganhar fluxo.

²⁰¹ Denomina-se Voluntários a trabalhadores que, apoiados pela empresa em que atuam oferecem um tempo de seu trabalho para realizar ações sociais.

Muitos intentos são realizados. Algumas imagens vão se desfazendo com a prática porque não dizem na matéria o que estava na imaginação. Quando os movimentos são experimentados outras imagens são construídas abrindo novas possibilidades.

Depois chega a experiência com a pele-saia. Somos surpreendidos pelas novidades: movimentos vividos na ausência da mesma passaram a não reverberar em sua matéria e a imagem esperada desaparece. O peso do tecido, a largura, sua movimentação, alteram ideias vividas no corpo; outras experiências precisam ser realizadas para a água acontecer. Mais intentos: simultaneidade, alternâncias, cânones. Ângulos precisam ser curvas, pontas se desfazer em continuidades, dureza chegar a leveza, rigidez a ondas. Estas experiências nos levam a um lugar do possível, que permite dizer dos interiores da Grande Mãe. A experiência continua...



Foto 161 – Mãe d'Água

A vantagem de presenciar esta cena em construção é ter deste modo um ponto de vista ideal para observar as relações entre humanos e não humanos, como Latour aponta (2008).

O imaginário tem que viver a resistência da matéria e nela se transformar. Novas sensibilidades se adquirem no diálogo com a concretude. Um novo corpo aparece e também um corpo coletivo. Imagens vão se transformando em contato com a realidade. O insucesso de reproduções abre à experiência de criações. O objeto faz dizer outras coisas, faz fazer, traz outras realidades e convida a novas imagens e movimentos. Imagens da realidade solicitam alterações para se articular com as imagens do desejo. A técnica chega para ajudar a essa conexão. As contrapartidas do mundo chamam a construção de corpos, uma ação grupal se constitui, um coletivo se constrói.

Eliza (B), vive em cena a Mãe d'Água e oferece a seus companheiros uma vivência sobre a mesma:

Vamos caminhar pelo espaço atentos a todos os movimentos do corpo. Respire devagar oxigenando as partes mais tensas, mais doloridas. A meia noite o rio para, para as almas saírem, para as lendas saírem. A Mãe d'Água é fonte de vida dos ribeirinhos.

A água cobre 75% da superfície da terra e constitui cerca de 70% da matéria que compõe nosso corpo.

Somos seres de água, por mais sólida que seja nossa aparência, somos muito água. [...]

Pensando nisso, comece a tocar suas mãos, massageando, na tentativa de sentir essa parte líquida que nos coube. Vocês conseguem sentir a água? Aperta, pressiona. Vê se afunda, se abrem espaços. Agora passa para os braços, pescoço.

Explore mais? Em outras partes do corpo, nos seios, no bumbum, devem ser cheios de água, barriga. E a cabeça?

As mulheres coloquem as mãos nos seios, sintam o peso, é uma jarra de água!

Antes de nascermos, todos nós ficamos um bom tempo dentro de um aquário. Vamos voltar naquele estado de leveza e sentir o nosso corpo quase flutuando. Respira... Para que o oxigênio movimente essa água toda. Quando sai da barriga da sua mãe sai de uma jarra de água.

Nós somos seres encantados. Mágicos. Capazes de muitas coisas que outros não podem. Com cabelos de fogo, pés para trás, pele azulada, como a imaginação quiser. Reparem seus dedos, comecem a movê-los. Das pontas de seus dedos está saído água. É como se cada dedo tivesse uma fonte. Movimente suas mãos e sinta essa água escorrer bem devagar, é você que decide onde ela vai ser derramada. Movimente suas mãos como uma pequena onda, há um jardim em volta do seu corpo. Regue essas flores dançando... A água está saindo de seus dedos, mas seus braços estão envolvidos. Com as mãos, braços, cabeça... respire... E vai molhando cada uma das flores. Encantado como só você sabe ser.

Vocês também molham a vocês mesmos. Molham algo que está ao lado. O movimento nasce de trás. Que movimento é esse? Como move seus ombros? Movimento como asas que nascem nas costas, que levam a água para os dedos.

Você não é qualquer ser, você é um ser encantado.

Pare onde está. Deixe que só os braços dançam. Agora a fonte está nascendo bem no meio da sua cabeça, no chacra coronário. A água vem caindo e se derramando pelo seu pescoço. Movimente bem lentamente sua cabeça afim de que essa água se espalhe por todo seu tronco. Movimente os ombros à medida que a água passa por eles. Abra bem os olhos, sinta-se empoderado.

Você olha e descobre que é um ser encantado. Um ser digno de ser adorado. Um ser que pode curar. Qual é a humildade necessária para você curar? Você não é um ser inalcançável. Você é um ser amigo, com quem as pessoas podem contar.

Ser um ser encantado é estar empoderado. O que é um ser empoderado?

Um ser poderoso não é aquele que é temido e sim respeitado, admirado, querido. Um ser verdadeiramente poderoso não precisa se impor, exigir. Sinta essa humildade natural. Sinta-se admirável.

De onde você está, encontre uma pessoa com quem vai se relacionar a partir de agora. Um será o encantador e o outro encantado. Mas não faça essa escolha sozinho, deixe que ela aconteça.

Um encanta e outro é encantado por uma superioridade que você agradece por existir. Com a que você pode contar.

Descobrir quem é o encantado e quem o encantador. O encantado reverencia.

Nós sabemos quando algo nos encanta a ponto de merecer ser reverenciado e, da mesma forma, sabemos quando estamos encantadores... é pessoal... mas não é intransferível... passe para essa pessoa o seu estado.

Uma vez estabelecido quem é quem, agradeçam... de verdade...

Se agradeçam porque um existe é que o outro existe. Pois o mito existe porque alguém acredita no mito.

Ele precisa da sua fé para existir. Da mesma forma, se ele existe é porque alguém precisa dele, esse alguém, nesse momento, é você. Portanto, sejam

gratos. Ambos estão sendo abençoados.



Foto 162 – Mãe d'Água e ribeirinhos

O imaginário veste a experiência e age nas realidades. Um corpo rígido dá lugar a um corpo fluxo, o corpo água vivenciado traz um estado de leveza. Ativam-se qualidades do ser: encantado, capaz de muitas coisas, que decide, empoderado, digno de ser adorado, humilde, um ser amigo com quem as pessoas podem contar; um ser admirado, respeitado, querido. Movidos por estas forças os jovens se relacionam num exercício de encantar e ser encantado. Nos vínculos agradecem já que “porque um existe é que o outro existe”. Este exercício ativa redes múltiplas em que se enlaçam afetos. Valores para consigo são convocados e juntamente os que são de interesse no coletivo, ambos vinculados, uma nutrindo ao outro. Depois do processo vivido as palavras ganham sentidos, elas como mediadoras conectam, sentimentos e ações são ativados. Como diz Latour (2009) elas, transportam mundos.

Nicole (B):

É uma cena mágica. Sinto prazer de ver e de fazer. É uma cena de conjunto, sobe junto, lá dentro fica muita intimidade, uma cena tudo de surpresa.

5º momento:

Festa



Foto 163 – Dona Angelina (Pers.) na festa



Foto 164 – Dona Antônia (Pers.) na festa



Foto 165 – Homens e mulheres na festa



Foto 166 – Festa, artesãs na dança

15ª Cena – Preparação da festa

As mulheres saem da saia da Mãe d'Água, se reencontram e se preparam para a festança. Trazem peças de renda, tecelagem e bordados. Falam de seus trabalhos. Sobre suas histórias, cotidianos e vários afazeres.

Durante o processo de criação, a fala foi sendo construída a partir dos depoimentos das mulheres artesãs, recebendo variações para sua inclusão em cena:

Avani (AA), filezeira, relata:

Demora mais de um mês cada peça. E se o povo pensasse como é bonito, e dura viu!

A fala de Avani se distribui em cena:

Chica (Pers.) diz:

Demora pra lá de um mês cada peça. [...]

E Marlene (Pers.) responde:

Se o povo pensasse como é bonito... e dura é muito!

Outra artesã, Pretinha (AA), fiandeira comenta:

Eu faço tudo. Eu fio, eu teço, eu urdo, eu arremato. Eu faço todo o processo do meu trabalho.

Na cena Antônia (Pers.) toma sua fala:

Eu ainda faço é tudo, eu planto o algodão, fio, tinjo, teço, arremato...

Entre os assuntos escolhidos se encontra a relação com o tempo, as artesãs apresentam um tempo outro, tempo de vida. Na cena é partilhado:

Chica (Pers.):

Demora pra lá de um mês cada peça... mas fica a coisa mais bonita do mundo, viu?...

Elzira (Pers.):

Mas o povo diz que não tem tempo...

Antônia (Pers.):

Eu ainda faço é tudo, eu planto algodão, eu fio, eu tinjo, eu teço, arremato... Imagina só se não dá tempo!



Foto 167 – Duquinha (Pers.) e Antônia (Pers.)

Duquinha (Pers.):

Se tem o tempo todo da vida pra se ter tempo!

Os tempos múltiplos constroem o tempo de Festa.

Duquinha (Pers.):

Mas não dá pra correr contra o tempo.

Maria (Pers.):

Tempo de plantar...

Chica (Pers.):

Tempo de colher...

Angelina (Pers.):

Tempo de trabalho...

Todas (Pers.)

E tempo de festa!

Foto 168 – Tempo de festa



16ª Cena – Festa

A Festa é momento de comemoração, de desfrutar junto como resultado da realização de um dia, é um tempo de alegria, um tempo de comunhão, que une o fazer do outro com o fazer de si. É a força do masculino dialogando com a força do feminino. A entrada do vigor dos homens dá luz a essas mulheres, que têm sua criação enaltecida. É uma festa que diz de muitas festas: a dos habitantes da obra, a das mulheres e homens em suas regiões específicas e também a dos próprios jovens que celebram sua obra, a realização de si mesmos, o trabalho chegando ao fim. Momento de devolver ao espaço público aquilo que é de direito, o de se encontrarem, partilharem, serem felizes.

A coreografia é baseada em danças populares praticadas nas regiões onde moram as mulheres das artes do fio. Músicas de domínio público animam a festa: Tá Caindo Fulô²⁰² e Grande Anganga Muquiche.²⁰³

A festa respira, começa devagar. Vive diferentes momentos: a chegada, pequenos grupos entrando, encontro entre pessoas, aproximações, tempo de alguns dançando e de todos na dança.

Latour sustenta: “Se o festival não se realiza [...] simplesmente se perde o agrupamento, que não é um edifício que necessite restauração, senão um movimento que deve continuar”.²⁰⁴ Podemos pensar na festa como o momento em que os laços se afirmam:

²⁰² ‘Ta caindo fulo’, música tradicional, baseada na Congada da Comunidade dos Arturos de Contagem (MG).

²⁰³ Grande Anganga Muquiche, música de domínio público: Grande anganga muquiche./Sua gunga não bambeia. /Grande anganga muquiche./Sua gunga não bambeia. /Unganda, berê, berê! /Ah! vai te guardar, vai te proteger./Na sombra de um jatobá.

²⁰⁴ LATOUR, 2008, p. 61.

A festa para as mulheres e seu povo, a festa para os jovens que participam no espetáculo, a festa como convite a estar junto quem assiste e, sobretudo, esse festival, o próprio espetáculo, que permite a continuidade nesse fazer-se constantemente grupo.



Foto 169 – Festa, encontro de mulheres

Laís Bernardes (AE), professora de dança popular, responsável pela orientação desta cena, ao registrar a intencionalidade do processo, escreve:

Investigar / vivenciar as manifestações populares que estão inseridas nas regiões apontadas para a pesquisa em 'Marias'. Em cada uma, buscar sua contextualização histórica, social, política, geográfica...

Ampliar as possibilidades de ação, movimentação e expressividade dos Brincantes. Trabalhar os elementos dessas danças populares pesquisadas junto à uma dinâmica de recriação das estruturas tradicionais, dentro de um processo de construção criativa coletiva.

Trabalhar com a ideia da singularidade e da percepção da diferença de procedimentos, acentos, sotaques e gíngas do/no corpo que cria e dança.

O processo de criação parte de investigar e vivenciar as danças e músicas, manifestações populares que estão inseridas nas regiões onde as mulheres artesãs vivem. Os jovens aprendem elementos das danças em sua expressão tradicional e, incorporadas suas dinâmicas, experimentam recriações.

A cena não pretende ser uma manifestação fiel de uma dança tradicional, ela tem como concepção buscar elementos dessas manifestações, realizar releituras e provocar um encontro entre o tradicional e a criação grupal. Para esta cena pesquisam-se sapateados, a qualidade da energia do pé na terra; criam-se combinações. Alternam-se danças que

expressam a alegria do povo em suas múltiplas forças, com a criação dos jovens realizada no coletivo. A festa dá espaço aos ‘tremidos’, mesmo realizando movimentos comuns. Cada um coloca suas próprias intensidades, o que faz diferente no comum.



Foto 170 – Tremidos, pé na terra

Lis (B) e Eliza (B) dão uma vivência para a Companhia, tendo a intenção de introduzir os novos integrantes às experiências por elas já incorporadas sobre esta cena. Para apresentar o momento Eliza comenta:

É o momento de mostrar toda sua beleza. [...] Toda a nossa construção foi feita através de movimentos populares como a congada, o coco, o maracatu, que são manifestações muito fortes. [...] Tem muito pé na terra, muita energia popular, muito tom de comemoração.



Foto 171: Casais na festa

**6º momento:
Marias**



Foto 172 – Estandarte Labirintearas



Foto 173 – Estandarte Fiandeiras



Foto 174 – Estandarte Tecelãs
e Fiandeiras de Berilo



Foto 175 – Estandarte Rendeiras de Divina Pastora

17ª Cena – Homenagem às Marias

Momento de celebração, uma homenagem às mulheres fiandeiras, tecelãs, rendeiras, bordadeiras. Imagens das mulheres artesãs aparecem projetadas numa mandala. Os jovens se olham para elas: artesãs dos diversos brasis. Uma canção corteja.

Os Menestréis tecem com seus sons este tempo. Os cantantes entoam:

Cirandolando Marias,
Brasilianas na roda da vida,
na roda da vida, roca da vida.

Têmperas do tempo,
donas do destino [...]

Os Brincantes se juntam ao canto:

São Marias fiandeiras,
tecedeiras e rendeiras,
são Marias bordadeiras,
são Marias brasileiras.²⁰⁵

Celebrar é festejar, acolher com festejos, comemorar, memorar juntos, orar juntos, lembrar com alegria.

A mandala acolhe as mulheres como lugar de força, de poder, onde sua presença ganha centralidade, intensidade. “A ação é tomada por outros. [...] Misteriosamente, é levada a cabo e, ao mesmo tempo, é distribuída a outros”.²⁰⁶ Olhares as tocam, os dos jovens e os distribuídos na plateia, redes se constituem movidas por afetos.

Juliana (B) comenta:

Para mim [...] é um momento muito emocionante que traz muito simbolismo. [...] Quando a gente vira de costas para o público para olhar para elas [...], elas são as importantes. É como se fosse assim: antes da plateia vêm elas, elas que nos embeberam, nos deram inspiração para isso acontecer. [...] Isso para mim é muito importante, a gente tem sempre que virar de costas para lembrar que tudo partiu delas, é para jogar o foco para elas, tirar o foco da gente. [...]

²⁰⁵ Letra e música Denise Mendonça.

²⁰⁶ LATOUR, 2008, p. 71.



Foto 176 – Dona Geralda

A mandala inspira a serenidade, o sentimento de que a vida reencontrou sentidos. Diz de um rito de orientação. Tende a superar as oposições. É guia imaginário da meditação, interiorização cada vez mais elevada da vida. Consolida o ser interior, exerce uma função estimulante e criadora. É a concentração do múltiplo no um: o eu integrado no todo. É própria para conduzir a iluminação de quem a contempla, a mandala pode ser interiorizada, constituída no coração.²⁰⁷

Os simbolismos ativam redes, a vida reencontra sentidos.

Eliza (B) partilha o que é esse momento para ela:

‘Marias’ é agradecimento total, sempre quando tem a projeção [da imagem das mulheres no cenário] eu fico muito emocionada, mais do que normalmente. Eu me lembro das senhoras, lembro-me do que a gente passou, que algumas delas disseram que estão pensando na gente. Fico pensando nessa relação, fico desejando que aquele momento para eles [o público] faça link, aquela projeção..., opa, é gente de verdade... teve uma relação verdadeira...

Latour sustenta: “nosso futuro político assenta na tarefa de decidir sobre o que nos liga a todos em conjunto”.²⁰⁸ Os jovens dizem sobre ligações de afeto, carinho, de cuidado com os fazeres e com quem faz.

Jux (B) comenta:

[...] Vi a minha avó, pode ser a nossa avó. Gosto de lembrar que as pessoas lembram da avó delas, ficam com saudade, resgatam uma lembrança e começam a valorizar mais aquela pessoa que de repente está ao lado delas.

²⁰⁷ CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001.

²⁰⁸ LATOUR, 2008, p. 23.

Este momento deseja afetos. Olhares em direção à existência de realidades, redes se produzem.

Dudu (B) partilha:

O mais importante para mim nesse vídeo [as projeções] é a gente mostrar como é verdade; que essas mulheres existem. Como vocês falaram, não termina, não acaba ali. Por que elas vivem ainda, elas perpetuam lá, e a gente sabe isso. Não é só um espetáculo, não é um mito que nem Anansi, uma história qualquer. São mulheres de verdade. Elas são de carne e osso. Então essa é a maior importância desse vídeo, mostrar para eles de onde veio a nossa fonte, que elas são verdadeiras, são reais, que vivem, as histórias são verdade. [...] Poderíamos ter escolhido falar só dos mitos, como as moiras, mas não, a gente preferiu falar de pessoas de verdade.

Davi (B) e Eliza (B) oferecem um aula sobre a cena, mostram as projeções das mulheres e criam um espaço de partilha sobre o que move esse momento.

Eliza (B) diz:

Vou falar um pouco para vocês de como a gente construiu um espetáculo que não foi só para nós. Sempre que a gente faz uma obra é de certa forma para os outros, mas essa foi feita para elas, é como se desde o começo do espetáculo a gente tivesse a missão de compartilhar como é esse fio, esse bordado, na nossa vida e na vida delas, como que são essas histórias de vida misturadas com essas trajetórias de artistas artesãs. A gente foi mostrando isso aos poucos através de música, dança e teatro e o tempo todo nós somos bailarinos-atores, mas também somos elas, nós somos nós e somos elas, e nós estamos realizando um espetáculo que é por nós, por elas e de um modo geral por e para todo brasileiro. Esse momento final é para mim como se elas viessem ao nosso encontro, mas não para nos agradecer, eu me sinto agradecendo, por elas terem essas histórias, continuarem com esse ofício, pois assim nós temos a oportunidade de falar delas. É um momento de olhar no olho daquela imagem e perceber a pele, o cabelo, tentar imaginar o cheiro que tem. [...] O que é fazer um espetáculo desse tamanho? Independente de ter participado do processo de criação, todos os dias há novos processos de criação. Esse é um espetáculo grande em todos os sentidos e, no final, vem essa recompensa, essa lembrança. Por que mesmo a gente faz isso? É por elas, é por todos nós.

As mulheres vêm ao encontro dos jovens, fio bordado na vida dos jovens, histórias misturadas, eles atores, em que muitos outros fazem atuar; não estão sozinhos ao realizar a ação. Mutirão de mulheres os habitam, muitos foram incorporados e se expressam em si. Mutirão porque elas vêm ao encontro com seus ofícios, a ajudar a lembrar, a saber, a fazer.

A visibilidade das mulheres se vê intensificada, sua existência se coloca à luz, imagens dizem de suas presenças. No centro da atenção, a mandala da mulheres, através desta reunião, se fazem visíveis para outros. As imagens passam a ser também atores-redes, permitindo-as aparecer em outro lugar, criando redes no coletivo. Mandala mediadora de realidades, aproxima as mulheres a pessoas que não as conhecem, produzindo situação de novidade. E juntos mandala e imagens são mediadoras de vínculos antigos que se reacendem ativados na memória.

I. A. (Público) que assistiu à obra partilha:

[...] Maria Brazilianas me fez voltar lá nos meus 10 anos e reviver minha vó me ensinando cada ponto, cada entrelace, cada arremate... Fiquei muito emocionada!!! Minha vó hoje tem 84 anos e assim que eu encontrá-la, vou abraçá-la e agradecer muito por ela ter me ensinado um ofício tão lindo que poderei ensinar para minha filha, minha neta... E como em "Marias Brazilianas", não deixar que essa meada chegue ao fim. [...]



Foto 177 – Olhando para a imagem de Dona Alzira

Continuando a aula Eliza propõe:

As pessoas que já fizeram o espetáculo todo e passaram por esse momento de dar de cara com essas belezuras falem um pouco de como foi.

Davi (B) relata sua experiência:

A primeira vez que a gente assistiu essa projeção, [...] foi no SESC de nova Iguaçu; que o espetáculo estava com figurino completo, o cenário ainda não estava, mas todas as cenas já estavam colocadas. E a primeira vez que eu assisti essa projeção foi assim: A gente teve uma passada [ensaio do espetáculo] e falaram: "Meninos [Menestréis] vamos pedir para vocês virarem para trás para olharem a projeção". E quando colocaram e o meninos começaram a tocar, veio um sensação assim... Será que acabou mesmo? Será que chegou ao fim? [Sobre a conclusão do espetáculo] Depois eu pensei bem é não, não tem fim. É o momento em que a gente agradece e mostra ao público essas mulheres, que nos ajudaram a descobrir essas histórias, e elas não têm fim. A gente leva consigo essas histórias [...]. Na primeira vez que eu assisti eu chorei muito, muito, muito. Hoje eu consigo me controlar, "Davi, não chora"; mas a primeira vez foi de arrepisar. A Ana Paula

estava do meu lado, eu chorando, ela chorando, a gente segurava um a mão do outro e... Eu não tenho o que dizer, mas foi muito forte e é a sensação que fica para mim até hoje.

Um sonho acordado de arrepiar, um segurando a mão do outro, muito forte. Reuniões, questões de interesse, visitam sítios que não haviam sido antecipados.

A memória, um corpo que se constrói na história, corpo articulação de saberes, desenhando destino para as culturas locais. Aquelas que falam do povo. Inclusão. Resistência que vira de costas para voltar a atenção aos interiores. Resistência ao esquecimento, liberdade de escolha, olhar para as raízes. Viajar a seu encontro, criar o presente como força do passado.

Depois, virar de frente carregando memórias. Convite a sensibilidades que garantam a intensidade de vida que passam a coabitar o coletivo.

Juliana (B):

É sempre um momento muito bom, não só quando estamos de costas privilegiando nossas musas, [...] mas quando a gente vira de frente e se olha e "são Marias, são Marias". [momento em que Brincantes cantam junto a toda a Cia] E a gente sempre se olha rindo e chorando. A gente não sabe muito bem o que é que a gente está sentindo, só sabe que é muito poderoso.



Foto 178 – De frente ao público cantando 'Marias'

Davi (B):

A gente consegue ver quando vira para frente que a gente cumpriu uma missão. Não só a gente está chorando, as pessoas conseguem sentir o que a

gente está sentindo.

Eliza (B):

Teve uma vez que olhando para plateia vi a lágrima de uma mulher descendo junto com a minha, rolou aquela cumplicidade.

Vivem-se formação de mundos que expressam afetos, alterações de sensibilidades no coletivo, alimentos, passagens de intensidades. Há um mergulho na intimidade e ao mesmo tempo vitalizante movimento. Podemos assistir: “Um olhar vibrátil impregnado das forças que se agitam”.²⁰⁹ Uma abertura para a vida. Aqui o real social se inventa.

Comentários – Sobre a política

No último momento da leitura de Latour (2008), a **política** reingressa em cena, renovada. Que fazer com tanto movimento! Continuar buscando, continuar enlaçando, compondo, recrutando. Ela aparece como força que movimenta a busca de um coletivo a ser constituído, onde as relações “se mantenham num todo em que seja possível em alguma medida viver”.²¹⁰ O autor diz que não é suficiente desfrutar o espetáculo da mera multiplicidade de conexões; as associações não bastam, pois estas também devem ser compostas para desenhar um mundo comum. E enfatiza: há que se recrutar novos candidatos para a vida coletiva. Talvez seja isto o que gere o sentido político de fazer algo pelo que vale viver.

Na última cena do espetáculo, as mulheres reingressam. Isto move forças que convidam a um mundo comum. Olhares de diferentes cantos e idades se voltam para elas, desenhando laços. Aqui se deseja que novos candidatos para a vida coletiva possam estar se constituindo. O movimento da volta, retorna para elas, se dirigindo também para dentro de cada um, para os interiores. O invisível se torna visível, aparece com nomes, eles estão escritos. Uma causa, recrutar candidatos para estarem junto, para viver as diferenças e as sutilezas que são do coletivo. O tema da obra afeta o público, convidando-o a se sentir parte, a buscar as ‘Marias’ em cada um e a buscar as muitas ‘Marias’, que antes esquecidas, ou no anonimato, pelo toque do afeto aparecem.

²⁰⁹ ROLNIK, 2007, p. 15.

²¹⁰ LATOUR, 2008, p. 361.



Foto 179 – A Companhia Cirandeira e as senhoras artesãs no palco

Uma causa, elas serem reconhecidas em sua potência e importância na construção do mundo comum. Mundo que elas fazem especialmente pelas mãos que, desenhando fios tecem histórias.

Os jovens vivem corpos multidão, onde as mulheres habitam. No encontro de corpos se vivencia o coletivo promovendo nele mudanças, alianças. Podemos aproximar aqui a pergunta que Latour (2008) realiza: O que o coletivo se transformou em suas mãos? Para encontrar a resposta, o autor indica seguir os próprios atores. Assim acompanhando suas presenças registramos afetos, abraços que dizem de sensibilidades inauguradas.



Foto 180 – Agradecimento, Uiara (B) e Dona Antônia Dumont



Foto 181 – Abraço de Dona Nívea e Elaine (B)

Eliza partilha:

Quando elas vieram aqui alguns puderam sentir o cheiro que elas têm, ouvir a voz, abraçar, perceber se o abraço é forte. [...] Esse é um momento de graça, nós que tomamos elas no corpo.



Foto 182 – Gabi (B) e Dona Antônia Dumont

3.4 A CONSTANTE FORMAÇÃO DO GRUPO

Sou mobilizada pela primeira fonte de incerteza – “Não há grupos, só formação de grupos”.²¹¹ – em que se considera a estabilidade do grupo uma exceção inquietante pelo que se deve explicar “qualquer tipo de estabilidade em longo prazo e numa escala maior”.²¹² Portanto rastreio as forças que permitem a continuidade do grupo, para encontrar como se constrói a sua estabilidade. Observo fotos, escuto depoimentos, leio registros, participo das apresentações e dos momentos prévios e posteriores às mesmas. Meu olhar se arregala, começa a registrar quanto esforço se realiza para essa estabilidade acontecer. Há muito trabalho a ser descoberto; essa permanência está constantemente se fazendo.

Latour oferece guias para desenvolver a capacidade de registrar rastros sobre a formação de grupos e sua estabilidade. Seguindo-as, consigo enxergar muitos e variados: o processo de criação coletiva que implica a partilha, as apresentações, as cerimônias, os fóruns, a presença de porta-vozes no grupo, a relação entre sujeitos e objetos, as ações nos momentos prévios e posteriores ao espetáculo, a itinerância da obra.

Sobre o processo de criação coletiva e as apresentações já foram abordados seus interiores, suas dobras, seus avessos. Agora os rastros se dirigem a outras forças geradoras da estabilidade do grupo:

²¹¹ LATOUR, 2008, p. 47.

²¹² *Ibid.*, p. 58.

3.4.1 As cerimônias

Momentos antes de realizar o espetáculo o grupo se reúne em roda para partilhar dos sentidos dessa experiência.



Foto 183 – Cerimônia antes da apresentação

Numa das sempre presentes rodas Eliza, brincante, trouxe uma oração para partilhar com o grupo. Desde esse dia a mesma acompanha o encerramento desse momento. O grupo de mãos dadas, Eliza (B) fala e todos respondem a mesma frase:

Eu seguro minha mão na sua	Bis
Você segura sua mão na minha	Bis
Para que juntos possamos fazer	Bis
Aquilo que eu não posso nem quero fazer sozinho	Bis
Eu dou um passo à frente	Bis
Para andarmos sempre juntos	Bis
Eu dou um passo atrás	Bis
Para cuidar o espaço do outro	Bis
Eu dou um passo ao lado	Bis
Para andarmos sempre em frente ²¹³	Bis

Almeida afirma: “Não sou somente um ser individual, íntimo, mas um ser produzido numa rede de relações que me penetram e me constituem”.²¹⁴ A cada apresentação redes de relações constituem os jovens, os sentidos se movem pelos acontecimentos que o presente depara. Atentos ao que se propõem neste ‘dizer junto’ neste ‘fazer junto’, é possível pensar a potência do que dizem para à construção do coletivo: andarmos sempre juntos, cuidando do espaço do outro.

²¹³ Autor desconhecido.

²¹⁴ ALMEIDA, 2004, p. 17.



Foto 184 – Cerimônia no palco

Um outro dia, Alex (M), jovem Menestrel, propôs acrescentar uma outra expressão:

Muitos querem, mas não podem	Bis
Muitos podem, mas não querem	Bis
Eu posso	Bis
Eu quero	Bis

Todos colocam a mão no centro da roda e em voz alta pronunciam:

Raça Tear!



Foto 185 – Cerimônia: Raça Tear

As orientações de Latour (2008) me guiam: Observar detidamente aquele grupo que parece estável; já que esta estabilidade está constituída pela ação de muitas forças, humanas e não humanas, que com seu movimento a sustentam. As ações que geram a permanência no grupo são muitas e variadas.

As cerimônias na intimidade do grupo, que o público desconhece, são forças em

movimento que alicerçam o grupo.

Vivem-se também cerimônias inesperadas. Flora (B) escreve no Diário de bordo coletivo, sobre o sábado de Aleluia, o dia antes da Páscoa 2010, data em que o grupo se apresentava no Teatro do Jockey:

Fizemos uma celebração intensa, em tom de família. [...] Fizemos circular duas metades de um Ovo do desejo. Um no sentido horário, outro no anti-horário. As metades passaram de mão em mão até chegar ao final-começo. Das duas metades sobrou, mas aí veio a parte que, pelo menos eu, não estava esperando. A Sara [C] se levantou com caixa de suco de uva, pão, pratos e copos e fez um discurso lindo sobre como todos acreditamos que existe alguma coisa além da gente; não importando o nome que oriente essa forma de ver o mundo. Disse: se todos, enquanto viventes, partilhamos de um corpo só, precisamos uns dos outros para nos sustentar. A Companhia é exatamente assim. Tomamos a uva, comemos o pão e choramos, quase todos; numa sintonia de um que, se não chora por completo é por se sentir parte sentindo de muitos jeitos.

4.2 Os fóruns



Foto 186 – Fórum em palco

Os fóruns se realizam em diversos momentos do ano, abrindo e fechando ciclos ou quando acontecimentos chamam ao encontro. Deste modo o grupo se reúne com arte-educadores e a coordenação para compartilhar experiências vividas, afeições mobilizadas, avaliar o que foi significativo na trajetória; partilhar desejos e pensar o futuro. Diversos temas são abordados: formação, produção, acordos, eventos, entre outros. Nesses momentos, questões são apresentadas. Por exemplo, em um fórum se debate sobre perspectivas de

futuro para o trabalho:

Dentro das atividades que construímos juntos, sobretudo o percurso de Marias Brasileiras:
Qual é seu desejo?
Que estimula você?
Que coisas identifica como desejos de crescimento, de formação? (setembro de 2010)

Outras questões são vinculadas ao sentido de ser Companhia:

Uma companhia só existe para se apresentar?

Entre as respostas encontramos:

Felipe (B):

Eu acho que o próprio nome já diz 'Companhia', a companhia das pessoas, trocar experiências, estar juntos, não só para se apresentar. Às vezes o trabalho, [...] o processo é mais prazeroso do que uma apresentação.

Eliza (B):

Se a gente é uma companhia pressupõe que temos objetivos comuns. Eu acho que esses objetivos são mais importantes. O que a gente defende como Companhia, o que é a nossa bandeira, o que a gente busca como artista. O que é que a gente quer mostrar às pessoas, o que a gente pensa. Acho que isso que é a Companhia, as nossas apresentações são a parte que fica lá, a consequência. Se não acontece nada disso antes, se a Companhia não se estabelece como grupo, não acontece apresentação. [...]

Momentos como esses, podemos considerar tempos de re-invenção, momentos reflexivos para se pensar sobre o passado, para partilhar impressões, para olhar para o futuro. Assim constrói-se o presente e a capacidade criadora se enlaça com uma postura ética.

Para falar sobre a ética, nos aliamos a Almeida, que pontua:

A ética leva a posturas e comportamentos sempre reflexivos perante uma determinada situação, perante a vida, buscando a melhor resposta para a coletividade; ela não visa o interesse próprio, mas sempre o de um grupo ao qual estamos engajados; logo, é uma postura política. (2004, p. 120)

Ética vem do radical grego *ethos*, que significa comportamento, atitude, ação. Não é presa aos costumes; é um jogo entre o estabelecido e a criação. Implica responsabilidade de escolhas e ter noção dos efeitos que estas podem produzir. É uma postura crítica frente à vida e frente aos outros. Uma postura ética implica um constante ato de reinvenção.²¹⁵

Almeida propõe como busca na ética “não simplesmente o diferente, mas o diferir. O outrar-se, e não um ser identificado com o outro”²¹⁶. O autor aponta:

A diversidade humana tem que ser encarada, mas como realizar isto sem fazer com que os diversos modos de existir se confrontem, produzindo a despotencialização, a escravidão e/ou a destruição do diferente? Se a ética é um saber que problematiza os encontros, não se pode deixar de pensar em como os encontros podem intensificar a vida, e não despotencializá-la; como produzir um bem comum sem cair no etnocentrismo excludente; como ter a

²¹⁵ ALMEIDA, 2004.

²¹⁶ *Idem*, 2011, p. 169.

justa medida sem renunciar à intensidade da vida (ALMEIDA, 2011, p. 166).

Ao conseguir potencializar a vida nos encontros, estamos tendo uma postura ética e sustenta: “Cada sujeito inaugura em nós uma outra possibilidade de território existencial. [...] Falar o idioma do outro é falar de ética”.²¹⁷ O fazer em grupo implica a construção de relações para as quais é preciso conhecer ‘o idioma’ do outro, suas formas de expressão, e construir diálogos, incorporar o outro em si, seus sentimentos, pensamentos. Implica ampliar sensibilidades, conhecimentos, exercitar o respeito, a escuta, aceitação, a paciência. Os trabalhos coletivos e de criação em grupo pedem a construção de comportamentos éticos, colaborativos, requerem que se reflita sobre o que se faz, o que se expressa e se partilha, procurando o bem comum. Quando se fala do ético fala-se de cuidado.

Clara (C) escreve:

Percebo o quanto a força de um grupo é potente. Um segura o outro, dá força e alegria quando o outro precisa. É um trabalho de amor e generosidade.

Tempos de afetos

Há exercícios direcionados as relações. Fred (AE) propõe:

Eu estava sugerindo da gente fazer um bombardeio de elogios. Sobretudo de Brincantes para Menestréis/Cantantes, de Menestréis/Cantantes para Brincantes. [...] Tem a questão de relatar as coisas, de tornar disponível. [...] Eu acho que tem uma quantidade de valor do que cada um viveu tão grande em termos de experiência [...] que se puder, estar partilhando: ‘Ah eu vivi isso, [...] a gente vai ver que todos nós tivemos experiências que guardou.

Fred (AE) convida a ‘poder dispor’ dessas experiências.

Para os afetos e desejos serem partilhados criam-se diversas oportunidades. Uma é a oferecida nos fóruns.

Em um fórum levanta-se como reflexão para o grupo o **desejo** e a **implicação**:

Pergunta-se: como Companhia, o que desejamos?

Move-se a expressão do desejo, sinalizando que todo desejo os implica. Tendo em conta isso pensar como o desejo se faz concretude. Implicar-se significa além de dar, se deslocar. Os jovens opinam, os argumentos circulam.

Surge o desejo de outras ações, braços possíveis a abrir em relação às atividades da Companhia. Entre eles emergem: circular com o espetáculo, pesquisar e dar aulas.

Fred (AE) assinala:

Acho que a ideia é se perguntar Que é o desejo? Pensar como é que eu participo disso, concretamente. Você descobrir a concretude [...] o que é participar do mundo. A gente poder descobrir onde é que esta meu desejo; como é que isso se torna concreto. Em que eu posso participar disso. Você

²¹⁷ ALMEIDA, 2004, p. 123.

está se podendo autorizar nesse lugar. [...] Você estar se ocupando dessa coisa é também política.

Tempos de reflexão sobre a importância de participação como afirmação de ser capaz, de se 'autorizar'. Dentro da palavra **autorização** está literalmente a de **autor**, quando um se autoriza pode se reconhecer como parte da história contida na situação.

Reflete-se sobre o sentido de ser autor do trabalho, afirmando-se que autor é quem o realiza do começo ao fim e zela por ele. Quem o realiza se coloca na posição de tomar posse de sua criação.

Fred (AE) pontua:

No momento que você faz o trabalho, você está sendo autor; está realizando a autoria de sua vida. Autor é quem vai até o fim, quem tem a ideia do todo, se desenha nesse todo, toma posse de sua autoria, de sua pertença, de sua criação. Ela tem um percurso do início ao fim. Quem participa do todo toma posse de seu destino, de seu percurso, sabe fazer todo o caminho. Quem abandona no meio perde essa oportunidade.

Autor é quem se faz responsável realizando as ações sem necessidade de alguém ter que 'mandar'. É quem não se situa no lugar naturalizado de que 'alguém vai fazer por mim'. Esse deixar de fazer retira o jovem do lugar de autoria.

Defende-se o valor de participar da produção, de tomar iniciativas, realizando ações necessárias. Considera-se isto uma oportunidade de formação, de exercitar a sua autoria, um modo de se constituir como sujeito e coletivo.

Mobiliza-se a participação conduzindo à reflexão. Pergunta-se: Deixar que o outro faça por mim, o que significa? Como me posiciono? Como me implico diante de tal situação? A submissão, o privilegio ou a autoria.

Fred (AE) coloca, que em nossa sociedade:

Muitas vezes você está sendo pago para não ter autoria.

Ambas posições, submissão e privilegio, são contestáveis. No tempo da escravidão, a relação entre senhores e escravos era regulada pelos sentidos de privilégios e de submissão. Esses resquícios permanecem ainda hoje em nossos inconscientes. E é preciso a conscientização do esforço e do trabalho de cada um para buscar um outro lugar, de ser capaz de saber o que tem a fazer e participar da ação, capaz de expressar seus desejos e ir em busca de sua concretude.

Busca-se mobilizar os jovens para sair do lugar passivo e naturalizado de que 'se eu não fizer alguém vai fazer', para se colocar no local de construtor. Pensando sobre o sentido do fazer, afirmando que não é um exercício de escravidão é um exercício de libertação. Exercitando a capacidade de discernir o que é bom para mim e ao mesmo tempo é bom para os outros; de pensar em desejos que cuidem do outro; do cuidado frente a algo que também os inclui, que também lhe diz respeito. Quando a pessoa se autoriza, a pessoa está com isso dizendo: 'eu sou parte da história', 'também sou autor', 'meu nome também

está contido nessa situação'. [...] Dá trabalho, mas vale a pena profundamente. Há mais que um convite, uma condição o de ser propositivos para se autorizar, ser autor da ação.

Letícia (B) em seu caderno escreve:

Autorização = eu faço parte dessa história Autor/iz/ação

Espaços de avaliações

Nos fóruns, avaliações são feitas; modo de acompanhar os percursos dos jovens. Avalia-se para melhorar a consciência dos processos. Elas servem para projetar a ação no futuro e pensar sobre possibilidades e investimentos a serem feitos. Também as avaliações são cotidianamente presentes, o que possibilita intervenções no dia a dia. Promovem-se situações de autoavaliação e avaliação grupal, exercitando o sentido reflexivo e crítico. Reconhecem-se os caminhos percorridos e se apontam aqueles a serem perseguidos, se coletam as metas desejadas e pensam-se sobre as possíveis.

O registro de imagens filmadas durante o processo e durante as apresentações contribuem a autoavaliações permitindo olhar o realizado por uma outra perspectiva.

Interessa a avaliação em seu sentido amplo de criticar para melhorar.

Juliana (B) em uma autoavaliação, sobre o que promove a si mesma o seu estar na Companhia, relata:

Modifica o meu olhar egoísta e individualista. [...] Modifica muito a minha forma de ser no mundo, traz um questionamento. Não fica mais normal você ignorar as pessoas, e é aquilo: Ah está tudo bem; só estou ignorando todo mundo. [...] E para mim agora isso incomoda e foi a partir daqui. Eu entrei muito nova, entrei com 16. [...] Eu não me questionava, não parava para pensar nisso. Sabe? E aqui a gente traz esse lugar reflexivo sobre o mundo, sobre as pessoas com quem você vive, como você trata as pessoas com que você vive.

Tempos de reflexão: os jovens mediadores

Reflexões são colocadas sobre o papel do grupo como difusor. Considera-se o espetáculo um difusor, já que este permite que os conhecimentos possam circular. E nesse aspecto os jovens são mediadores. Na mediação contribuem com que o público possa perceber outros lados da realidade, que possa entrar em contato com a obra. Movem pessoas que nunca foram ao teatro a assistir. Ajudam a pessoas que não conheciam sobre o tema, não sabiam sobre esses fazeres, sobre determinadas músicas, a serem capazes de fruir, permitem que o público tenha o prazer de receber e estar sendo afetado de alguma forma.

Partilha de reverberações das apresentações

A obra e os jovens têm a função de mediadores, o que significa que sua ação é veículo para novas realidades serem construídas. Cada ator vai transformando a quem participa da ação. A apresentação de ‘Marias’ move sentimentos, desejos, ações. Diferentes modos de reverberar nos jovens da Companhia e em quem partilha.

Os jovens compartilham o que significou fazer a temporada:

Eliza (B) diz:

A temporada com o ‘Marias’ foi para mim como se Deus tivesse me colocado no colo, nunca tinha me sentido tão realizada portanto tempo. Eu me diverti muito, um êxtase tomava conta de mim a cada fim de apresentação. Eu me sentia responsável por tudo de bom que estava acontecendo e encontrei de vez o palco como meu verdadeiro destino. Nossa união me fez perceber tudo com muito mais cuidado, foi sublime! [...] A nossa temporada levou minha alma para algum lugar (que eu não sei onde é) onde ela se sente contemplada e feliz.

Juliana (B):

A realização foi um sonho, principalmente por ter tido esse ‘cheiro’ de propriedade é meu, é teu, é nosso.

Uiara (B):

Às vezes a gente não se sente totalmente dono desse espetáculo; ele vai pra muito além dos nossos braços. A gente sempre aconchegou ele bem juntinho, mas ele tomou um tamanho tão grande, ele virou quase que um patrimônio público. Acho que a gente pode nomear assim, o espetáculo é um patrimônio público. Porque as pessoas se identificam, se vêem ali dentro, se sentem parte desse grupo, parte desse espetáculo.

Saber do público diz de outras redes que se vão formando e permite reconhecer efetuações.

Reverberações no público

Os jovens recebem comentários falados e escritos sobre a experiência de assistir ao espetáculo.

Um artista que assistiu à obra, Rafael, enviou uma carta para a Companhia Cirandeira:

Eu só consegui sossegar minha alma e dormir depois de escrever a cada um de vocês. Eu poderia dizer que acertaram a mão, mas seria simplório pelo modo como fui perturbado. Poderia dizer que foi um bom trabalho, mas não dimensionaria a grandeza do que me foi apresentado. Pensei a melhor forma de me expressar e o mínimo que posso afirmar: “Marias Brasileiras” é uma obra coletiva inspirada. [...]

Esse texto prossegue intenso, mas podemos mover-nos lentamente nesse parágrafo inicial, que ajuda a ‘sossegar’, recolhendo tamanha ‘perturbação’ e escutando as forças que enlevam o coletivo.

O grupo foi surpreendido pelo grande impacto provocado pelo trabalho, pela grande voltagem de emoção produzida em pessoas de faixas etárias, sociais e culturais tão distintas.

Os depoimentos trazem múltiplos olhares construídos: sobre os jovens, as mulheres, a obra, o coletivo, a cultura. Também mostram sensibilidades ativadas, partilham tomadas de decisões. Mais ainda a obra gera neles poesia.

Sobre os jovens:

Dá pra perceber inclusive que eles (atuando) se divertem muito. (E (P))

É uma energia linda, de gente jovem querendo fazer o bem. (Sandra (P))

O que mais me chamou atenção é que todos os integrantes em cena são jovens entre 16 e 25 anos, em início de carreira. Fazer com que esses jovens passem por essa experiência, tão rica e carregada de significado brasileiro, é de um valor inestimável para eles como cidadãos de nosso país, e uma colaboração preciosa no tecer de uma nação plural, culturalmente linda e autenticamente brasileira. [...] (M. (P))

Sobre as mulheres

Se trata de un relevamiento que describe o narra estas vidas -marcadas en muchos casos por la dureza, el sacrificio o la pobreza- sin hacer de eso algo dramático sino una celebración: la celebración de la unidad que hay entre la propia vida y el trabajo. (Susana. (P))

*[...] A proposta reconhece e valoriza os fazeres de artistas populares que vivem, anonimamente, nos recantos deste país. [...] Sem deixar cair na nostalgia e sobressaindo, num primeiro plano, a beleza do ofício e da vida dessas mulheres o que provoca, naturalmente, emoção
Muito desta emoção traduzia-se no orgulho de ver um pedacinho deste nosso Brasil, lindo, exuberante, no palco. (H. (P))*

Sobre a obra

[...] experimento esse sentimento do coração cheio, [...] a vida foi recriada, o novo foi parido a partir de um propósito amoroso tecido com as habilidades, o conhecimento sentido, as histórias vividas, a vontade, a alegria de mover.

“Marias Brasileiras” traz ensinamento pela via da arte. Surpreende, comove, abre a porta do coração e cada um se encontra tecendo a própria vida, num movimento delicado e bem humorado, qualidades essenciais para trocarmos a crença de que a vida é um fardo, pelo sentir feminino da cumplicidade que fia, cria e recria, utilizando o cotidiano e tornando leve a caminhada...

A sabedoria que brota do fazer pede licença para se expressar, pede espaço para expandir [...] (Eliane (P))

Achei tudo muito delicado, bonito, trabalhado, moldado com o coração. (M. (P))

É como se ‘Marias’ pedisse licença para aquecer os corações, para alegrar e informar. As pessoas me falam dele [do espetáculo] como se tivessem sido interrompidas por um acontecimento bom. (Eliza (B))

Sobre o coletivo

[...] tecer amoroso, atento e cuidado, o servir à vida buscando a perfeição pelo fazer, a harmonia da forma, [...] a vida sendo tecida no fio da confiança que tudo une. (Eliane (P))

Ele mesmo [o espetáculo] consegue ser um tear. Uma trama que ha devenido dos infinitos fios que cada um de seus fazedores há criado, estendido, cruzado y volto a cruzar. (S. (P))

Sobre a cultura.

Esse espetáculo propiciou um verdadeiro mergulho na nossa identidade cultural e da qual estamos cada vez mais distantes, infelizmente. Numa época em que o teatro brasileiro investe na sua vocação para produzir musicais da Broadway, “Marias Brasileiras”, com sua aparente simplicidade, nos revela quão ricos seriam os nossos próprios musicais se nos déssemos ao trabalho de investir, seriamente, na cultura brasileira e ver de tudo o que ela poderia nos prover.[...] saíram à frente, bordando na contramão de vários descaminhos que tanto tem nos afastado de nossas raízes. Parabênizo, [...], desejando que esses fios se multipliquem e que com eles vocês possam tecer bandeiras cada vez mais bonitas e resistentes. (C (P))

É uma obra que te toca muito. Você começa a enxergar uma realidade que não conhecia; uma coisa que é tão perto mais que às vezes parece ser tão distante e desconhecida. Você conhece novas histórias de vida. O espetáculo me despertou para aprender a dançar (rs), e você passa a valorizar mais a cultura nacional. Não que eu não a valorizasse, mas você passa a priorizá-la mais. [...] (I. T. (P))

Sobre o público

Seu H., meu vizinho, disse que o raro no espetáculo, era ver uma linguagem bonita por ser compreensível; por falar com lembranças e sensações que, por mais que partam de vivências distanciadas de grande parte do público, têm uma proximidade meio misteriosa – que não se sabe precisar por que é próxima. Ele [...] gosta de observar o jeito como as pessoas agem; e disse que se surpreendeu quando, no final, viu semblantes tranquilos e respeitosos que se vêem nos visitantes de um templo. (Flora (B), set., 2009)

Sobre toma de decisões.

Thaisa (M) escreve sobre uma amiga:

M., estudante de museologia, 22 anos, mora em [...] e depois do espetáculo disse que ficou muito emocionada e que agora estava decidida a trabalhar com o patrimônio imaterial.

Nos depoimentos precedentes assistimos a criação de múltiplas redes e variados são os veículos que as geram: os jovens, a obra, as mulheres artesãs, as materialidades, o próprio público. As redes vem e vão em diversas direções. Movem pensamentos, ativam afetos, provocam efeitos. Permitem enxergar realidades, valorizar coletivos. As pessoas agem e no final se observam semblantes tranquilos.

Um fenômeno significativo aconteceu. Mesmo com falta de espaço na mídia: a plateia foi aumentando cada vez mais. Lotação esgotada caracterizou as temporadas que terminaram com bastante público querendo assistir e não conseguindo ingresso. Que situação foi essa? Um contágio se instaurava, um chamava o outro. Uma rede de múltiplas comunicações foi irradiando esse chamado ao encontro; de todas as idades, crianças pequenas, senhoras com mais de oitenta anos, adolescentes, bebês de colo.

Os jovens, ao saber da reverberação no público, comentam:

Raphael (B):

Cada vez me convenço mais que ‘Marias’ é um espetáculo que pode ser visto e sentido por qualquer pessoa, de qualquer idade, classe social etc.

Dudu (B):

Minha sobrinha, ela fez três anos, aí minha irmã falou que ela ficava parada, assim, olhando, nem piscava.

Renan (M):

Percebi que a Companhia é autora de um trabalho que “abraça” todas as idades.

Pessoas que assistiram desejaram voltar com a família, com a mãe, a avó, e voltavam. Vieram mais de uma vez acompanhadas de outras pessoas. A obra mobiliza o desejo de partilha, de trazer gente querida para ver junto. Talvez, se possa pensar que os jovens, ao fazerem ‘Marias’ movam forças que levam às pessoas a se relacionarem. ‘Marias’ surpreende pela força de convocação, pela rede que chama à reunião.

Gaby (B) comenta:

Os mesmos [o público] disseram que iriam voltar e trazer a mãe, as avós; que o espetáculo lembrava muito dessas importantes mulheres na vida.

I. T. (P) relata:

Eu gostei, fui impactado, eu vi 3 vezes. Me fez lembrar algumas cantigas de rodas que minha avó cantava, me fez lembrar da minha infância, das festinhas que eu fazia quando era criança, da minha família, principalmente da minha avó, que é nordestina. [...]

‘Marias’ ativa memórias daqueles que partilham. Um passado que se refaz no presente, se produz. Resgatado pelo imemorial, ele se move. A memória se constrói no encontro com os acontecimentos. Michel de Certeau aponta, "A memória vive de crer nos possíveis e de esperá-los, vigilante, à espreita. Deslocável, móvel, vem de alhures".²¹⁸ ‘Marias’ se apresenta como um possível, e assim afeta. Muitos encontros se realizam ao contar histórias, ao tocar lembranças, ao partilhar fazeres. Tem-se a arte de produzir realidades em função do que outrora foi feito, foi alterado.

Certeau (2008) escreve sobre os toques à memória:

Talvez, a memória seja, aliás, apenas essa "rememoração", ou chamamento pelo outro, cuja impressão se traçaria como em sobrecarga sobre um corpo há muito tempo alterado jamais sem o saber. Esta escritura originária e secreta "sairia" aos poucos, onde fosse atingida pelos toques. (...) é tocada pelas circunstâncias, como o piano que produz sons aos toques das mãos. (CERTEAU, 1998, p. 163)

Desse modo, a arte de ‘Marias’, vai tecendo novas redes junto às pessoas que assistem o espetáculo. E elas a sua vez em seus interiores vão fazendo outras “entrelaçando pedacinhos de tempo perdidos”.²¹⁹

²¹⁸ CERTEAU, 1998, p. 163.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

Lis (B) partilha:

Observei a minha irmã cantando a maioria das músicas [...] e a minha mãe pegando peças antigas, da minha avó e dela, para terminar ou modificar.

Tornam-se presentes as ausências. Redes de tradução movem sentidos, convocam memórias, lembranças, histórias; acionam a produção de afetos

Flora (B) escreve em seu caderno sobre sua avó:

Minha avó, Edda, é bordadeira; nasceu numa cidade bem pequena, Eugenópolis e tem uma doença que afeta a sua memória cotidiana. Ela disse que assistir ao espetáculo foi voltar aos cotidianos que ela teve no passado e sentiu a sua estima pelo trabalho dela aumentar, junto com a sua auto-estima.
(Setembro de 2009)

Reverberações no cotidiano

Reverberações são também vividas no cotidiano das pessoas. Após a temporada foi realizado um fórum para partilhar as experiências significativas que o espetáculo mobilizou: o que aconteceu depois das apresentações, nas casas, nos dias seguintes, na intimidade com a família.

Dudu (B) relata uma experiência que viveu junto a sua tia:

A minha tia não foi ver o espetáculo, mas eu levei pra ela aquele livro [o catálogo], mostrando o espetáculo, falando de tudo. Tem uns dois anos que ela perdeu meu tio, e minha tia já é uma senhora de idade, já deve ter lá seus setenta e poucos anos, e ela sozinha com meu tio. Não tiveram filhos nem nada. Ela casou com ele e veio morar perto da minha casa. Ela viveu com ele sozinha, longe da família dela [...], ficou sozinha e se fechou, não sai, nem mais nada, só fica dentro de casa.

Desde que meu tio morreu ela não tem nem mais coragem de encostar no armário dele, não mexe mais em nada. A casa continua sendo a mesma, ela limpa, faz as coisas, mas tudo que ficou guardado ficou guardado. Aí nada que ele deu de presente para ela, ela não encostava, tudo que remetia á ele ela não encostava.

Aí eu, falando do espetáculo, eu estava empolgado, com todas as coisas que eu estava aprendendo, falando das coisas todas, me achando o inteligente, sabendo tudo das rendas, das coisas. Aí ela não pode ir, durante o tempo todo que eu fiquei em cartaz, na verdade eu acho que foi uma rejeição dela de querer ir ver, se divertir, eu acho que por conta do meu tio, que ela fazia isso com meu tio. Aí levei o livro pra ela, ela começou a ver, ela gostou... Isso ela vendo sozinha. Ela viu e disse as partes que ela mais gostou, ela sublinhou e tudo.

E teve um dia que ela pegou, e abriu o armário dela e trouxe todas as rendas que ela tinha para eu ver. E eu não sabia que ela tinha nada daquilo [...]. Aí eu fiquei até sem graça, que eu me achava o máximo, e não sabia que ela tinha todas, todas. Ela tinha a de Filé, a de Renascença [...]. Então ela não encostava nem mais naquilo porque lembrava meu tio. Aí ela trouxe e agora disse que ia lavar tudo, ia começar a usar tudo, ia colocar nas mesas, ia tudo, e ela ficou feliz. Ela se encantou tanto que ela viu [...] que é um tesouro que ela tinha em casa que é uma coisa que tem que ser vista tem que ser vestida. Aí ela começou a distribuir as peças que ela achou que naquela idade não caberia mais ela usar, ela começou a distribuir. Daí [...]. Foi só eu contar o espetáculo, mostrar as folhas e fez um resultado que foi

além do espetáculo. Não precisa ser só o espetáculo, só você estar falando, teve um poder de alcance. Então 'Marias' para ela foi importante porque ela conseguiu tranquilizar o coração dela em questão do meu tio e trazer isso pra ela, voltar um pouco da vida que ela tinha.

Seguir os atores permite encontrar laços insuspeitos.

Muitos são os depoimentos sobre as ressonâncias do espetáculo nos fazeres e nas relações do cotidiano. Objetos do dia-a-dia ganham nova importância, rendas e bordados guardados passam a ser mostrados, utilizados novamente, presenteados. Fazeres antigos são reiniciados. Histórias guardadas em silêncio ganham sentido para serem reveladas. Memórias pessoais e familiares sobre a arte do fio, lembranças emocionadas de outros tempos e lugares passam a ser contadas. Surgem trocas entre diferentes gerações. Netos perguntam, avós relatam e ensinam. Muitas redes, muitos desenhos estrelados a serem gerados.

Textos, canções e movimentos se transformam em brincadeiras de crianças.

Max (B), integrante do grupo, conta sobre uma reverberação de uma das cenas numa criança que assistiu ao espetáculo:

É o filho da minha prima. Eles se reuniram numa tarde para colocar espumas nos travesseiros, vários. Então ela jogou os travesseiros e as espumas aqui. Aí começavam a encher os travesseiros e os que já estavam cheios iam pra cá. Ele tava colocando a espuma e a função dele era colocar a espuma dentro do travesseiro. Ele tem quatro anos, aí nisso que ele está colocando ele começou: "cabelo de ouro, vai lá em casa passear". Aí começou a cantar a música, colocando a espuma dentro do travesseiro, e batendo o pé aqui assim ó, da roca. E marcando a música certinho. (...) Aí ficou a tarde inteira. (...) ele não cansava de repetir só o "cabelo de ouro, vai lá em casa passear", só isso, a tarde inteira.

Carla (B) conta sobre uma senhora que foi com crianças assistir 'Marias':

Levou ela [a filha] e mais nove crianças. Foi lá em Nova Iguaçu, ela me contou que ela tava, sei lá, em casa, e tava ouvindo as crianças brincarem no quintal. Não sei que idade, mas eles pegam uma escadinha ali. Mas aí tinha uma delas brincando: "Ah, porque meu marido foi pra roça, agora vou ter que cuidar das crianças, to cheia de filhos pra cuidar" Elas absorveram e levaram o espetáculo para a brincadeira.

Os depoimentos ativam desejos, instigam futuros: uma continuação, querida, mobilizada. Os fios vividos da experiência dão sentidos a novas tessituras, movendo num continuum a roca, roda do destino. Quem sabe é Clotos, a Moira, que com eles tece o porvir.

Assuntos precisam ser abordados para pensar o desejado futuro: a permanência do grupo, a inclusão de novos integrantes, os convites recebidos, as possíveis maneiras de apresentar a obra. Os fóruns são espaços de vivências reflexivas, para serem tecidas possíveis realidades.

Reverberações em outros tempos

Continuo rastreando associações. Outras maneiras de reverberar aparecem, no cotidiano dos jovens, em suas maneiras de ver e desejar o mundo. Juliana (B), numa roda de conversa partilha que hoje olha de maneira diferente as obras realizadas com a arte do fio e valoriza muito esse trabalho, que antes para ela era despercebido. Interessa-se por saber diferenciar um trabalho do outro, reconhecer o de maior dedicação. Pelas ruas, observa as vestimentas das pessoas, as confecções nas lojas e feiras; compara preços e trabalhos; pergunta sobre procedência. Também fala com a família sobre o assunto, quer saber sobre pessoas achegadas e seus fazeres. Cresceu a curiosidade pelo fazer e por quem faz. Acompanhamos laços sendo construídos, o interesse abrindo-se para novas experiências, partilhas criadas com quem até então não formava parte do mundo presente.

A experiência vivida ativa desejos. Carla (B) viaja para *Araçuaí*, uma cidade do Vale de Jequitinhonha e relata sobre essa escolha:

Fui instigada por tudo o que a gente estava vivendo. Cada uma das mulheres que esteve aqui. [...] Por isso eu senti vontade de ir lá conhecer a casa delas. Foi a primeira vez que eu vi o Rio. [refere-se ao rio São Francisco]



Foto 187 – Exposição com fotos de Carla na casa de Dona Leontina

O ponto central de reflexão: a permanência do e no grupo

A permanência no grupo se apresenta como tema a refletir. Considera-se que esta é fundamental porque guarda os saberes do grupo construindo uma trama sólida de referência sobre a qual os acontecimentos se organizam. Aponta-se que, frente a tantas demandas do meio que promovem a fugacidade e o efêmero e que leva a relações descartáveis, precisa-

se de investimentos para fortalecer a permanência do e no grupo. Acentua-se que esta é a que permite que a obra continue mantendo as qualidades que fazem sua distinção. Defende-se que a força que 'Marias' expressa, para continuar a existir precisa do entusiasmo, do contágio e da participação com autoria. Esta implica cada um fazer-se responsável pelo que se constrói em comum. Para isto é preciso exercitar o fazer participativo que envolve cuidados e leva a harmonia do grupo. Isto se apreende no conviver, precisa de tempo para se incorporar; por isso a permanência se faz necessária.

Para garantir a continuidade dos integrantes do grupo é importante a reatualização de acordos, o que ajuda a que o exercício equilibrado de forças entre os jovens se ative constantemente. A ação no coletivo precisa de alicerces, a permanência dos jovens e os acordos sustentados no tempo formam partes relevantes dessas bases.

As relações fugazes, descartáveis podem estar junto a um descuido em relação ao outro, já que elas deixarão de existir em um instante. A relação de permanência traz outra qualidade de vínculo, o outro passa a ser importante.

Bruno (B) integrante novo partilha sobre as relações no grupo:

As características que mais me atraíram são a questão da união, isso que todos os integrantes têm. É como se fosse uma família, é muito difícil ver isso em grupos de dança. A coisa vai mais pelo ego dos bailarinos "sou eu, eu eu", e aqui tem uma coisa de ser todo mundo junto, cuidando um do outro.

Cuidar do outro também significa cuidar de si em uma corrente de afeições, em que se potencializa a alegria, o entusiasmo e o prazer do que se constrói coletivamente. A responsabilidade aqui engrandece, empodera.

Pedro (M) diz:

Quando eu tenho mais responsabilidade, eu faço melhor.

O fazer junto implica uma união de forças, que quando aplicadas, permite a realização da obra e o bem estar do grupo. A obra vale a pena ser realizada se está imbuída de sentidos, o que envolve a força da união.

Ao perguntar: Qual é o sentido de fazer 'Marias'? Afirma-se que não é uma obra para privilegiar as individualidades e sim para construir singularidades que se ativam no fazer juntos pela potência do fazer comum. As singularidades se juntam para produzir o coletivo.

Lia partilha sobre a união no grupo:

Isso de trabalho em grupo, eu já dancei com outras pessoas, mas em nenhum lugar tinha essa união que tem aqui. De um querer ajudar o outro sabe, de confiança e dedicação. Não existe estrelismo dentro dessa Companhia.

O tema da permanência aparece de forma mais intensa quando alguns dos integrantes precisam sair do grupo. Aqui se levanta a questão do que é preciso para continuar. Pensam-se a inclusão de novos integrantes.

As bases que alicerçam a existência da obra estão incorporadas nos integrantes há mais tempo na Companhia. Conta-se com eles, como difusores, transmissores dos saberes-princípios para ajudar a quem ingressa, a se apropriar do saber-fazer, e do criar e recriar em conjunto.

O saber-fazer dos antigos nutre os recém ingressos para imbuí-los dos movimentos e sentidos que constituem a obra. Ações mudarão, mas algumas permanecerão, precisam ser preservadas para que o novo possa ser uma potência maior a partir do que já foi construído. A inclusão de novas presenças não significa ‘destecer’ para voltar a tecer. Diferentemente, pode-se usar a imagem de um grande manto, cujo tecido de um, vai dando espaço ao tecido do outro, que continua a desenhar uma obra diversa. Manto sempre inacabado que acalenta e acalanta o diferente que faz sua existência.

‘Marias’ continua, tecendo novos fios, redes que se ampliam. ‘Marias’ continua, querendo ser para muitos outros, mas sempre a partir de cada um, tecendo fios, cores, tramas que ligam com os outros e com os muitos em um.

3.4.3 Os porta-vozes

Algumas apresentações estão acompanhadas por conversa entre os jovens artistas e o público, ao terminar o espetáculo. Esta acontece, especialmente, quando se realizam ‘Projetos Escola’,²²⁰ com crianças e/ou adolescentes de escolas públicas, ou eventos que contam como público educadores. Nessa experiência abre-se a perguntas da plateia.

Os porta-vozes vão se constituindo, se rodiziando nesta função de tomar a palavra ao responder as perguntas. Uma fala em rede; não há um centro fixo, é móvel, transita, circula entre os integrantes do grupo, criando diferentes pontos de referência.

Muitas das respostas poderiam ser efetuadas por uma só pessoa. Porém, a proposta é que diferentes integrantes do grupo participem, vivendo, cada um, maneiras de se colocar, de se apresentar, de se apropriar da experiência, de se aproximar do outro e de falar sobre realidades e desejos do grupo.

Nas experiências citadas pudemos observar um cortejo de formadores do grupo, como diz Latour (2008), porta-vozes que falam a favor da existência do grupo o delineiam, o definem. Latour pontua que todos os grupos “necessitam pessoas que definam o que são, o que deveriam ser, o que foram.”²²¹ A troca, aberta a perguntas, chama aos jovens a serem porta-vozes.

²²⁰ Entre os espaços em que se realizou Projeto Escola que contaram com conversa podem-se citar: o Centro Coreográfico e o SESC Madureira. Troca com educadores após o espetáculo foi realizada no GASSEMS, organizado pela Secretaria de Educação de Volta Redonda.

²²¹ LATOUR, 2008, p. 53.



Foto 188 – Conversa com crianças: Marcus (M)



Foto 189 – Conversa com crianças: Eliza (B)

Posso aqui arriscar dizer que porta-voz não é só quem se comunica com palavras e sim, de forma mais abrangente, quem, com sua presença, com sua expressão corpórea, comprometida e entusiasmada, diz de seu pertencimento a um coletivo. Visto assim, cada jovem, nesta maneira de fazer arte, se coloca como um porta-voz potente do grupo e construtor da permanência do mesmo.



Foto 190 – Festa para o público

Também registramos porta-vozes que surgem no público pela experiência de fruição da obra. Rafael, artista que assistiu ao espetáculo, em um trecho do seu depoimento sobre a obra “Marias Brasileiras”, escreve:

Aos Brincantes, coloridos, energéticos, [...] vocês me contagiaram em cada gesto. Aliás, deixo registrado o quanto vocês falaram comigo no silêncio. As palavras não tinham tanta força quanto o corpo de vocês, que desenhavam histórias. O que mais me impressionou não foi a estética, mas sim a alma de cada um falando e transpirando através de cada coreografia que por

mais que seja combinada, era vivida a cada minuto como se o próximo passo fosse uma descoberta.

Para delinear um grupo “tem que haver porta-vozes que falem a favor da existência do grupo”;²²² podemos considerar Rafael como um porta-voz.

3.4.4 A continuidade da obra

Com a finalização da 1ª Temporada, deseja-se futuro; dar continuidade à obra. Ela é jovem, é preciso partilhá-la, viver, fazer viver, mover. Projeta-se uma nova temporada. Esta se realiza no Teatro Municipal do Jockey em abril de 2010.

Sobre a experiência, Juliana (B) partilha:

Senti cada dia diferente do outro. É ver como o nosso espetáculo é belo, pois a cada semana, a casa ia enchendo mais, até lotar e não ter mais onde entrar público. Além disso, para mim foi um marco com relação a nossa autonomia cooperativa, pois nós divulgamos, nós providenciamos as coisas, não tínhamos patrocinador. Poderíamos não ter conseguido fazer essa temporada, mas conseguimos, porque fomos um “formigueiro” formigando sobre o nosso espetáculo, e formigando trabalhos cooperativos e colaborativos. [...]. Foi bonito de ver que ainda existe um lugar onde se consegue “trabalhar em grupo”.

3.5 A PRODUÇÃO DO GRUPO

3.5.1 As instabilidades

Após a segunda temporada de ‘Marias’, esta vez realizada no Teatro Jockey (segundo ano de apresentação) três Brincantes, por necessidades de estudo e trabalho, não puderam mais dedicar o tempo necessário à Companhia e precisaram se retirar do grupo estável. Pensa-se o que significa a saída dos três e fala-se da presença na ausência. Suas marcas permanecem na obra, e suas contribuições no processo de criação se presentificam em outros corpos. Os coletivos, participantes da obra, existem dentro de quem dá a visibilidade. Muitos mais habitam a obra. São muitos os atores dentro de cada um.

Cecília (B), um dos três Brincantes, partilha com o grupo:

A criação não morre com o criador. Ela vai além.

Dirigindo-se para os jovens novos, sobre fazer parte da Companhia, ela diz que significa:

*Amar o que faz,
Construir junto,
Aproveitar o máximo,*

²²² LATOUR, 2008, p. 53.

*Muita coisa para aprender,
Pensar nas pequenas coisas
Amadurecer como artista,
Como indivíduo. (registrado no caderno de Eliza (B) sobre a fala de Cecília)*

Busca-se que a saída dos jovens esteja acompanhada de cuidados para com os afetos e a obra criada. Orienta-se uma despedida que dê continência ao grupo. Desse modo, se constrói um espaço aberto para o retorno, que pode dar-se de múltiplas formas.

Pensa-se nessa experiência como nova realidade, ciclo da vida, tempo de renovação. A obra tem vida que transcende a autoria individual. Ela pode ser perpetuada por outros, algo de cada um fica marcando o que passa a incluir novos. Isto diz de uma mistura de desapego, de desprendimento e, ao mesmo tempo, de se saber existente além de si próprio. É preciso forças que sustentem o grupo e permitam sua permanência. Aqueles saberes construídos precisam ser transmitidos. Mas o que significa repassar algo imbuído de tanta autoria? Há um 'popyguá'²²³ a ser entregue. É momento de repassar as cenas para os jovens que ingressam, isto não se faz de cima para baixo, é de quem criou para quem vai ocupar o lugar. Realizar o repasse é 'passar o bastão', o 'popyguá'. Não são só sequências criadas. São sentidos que elas guardam, é dizer: 'esse conhecimento que eu tenho eu te ofereço'.

O repasse é um processo de transferência do conhecimento. Visto que as construções partiram de cada um. Cada jovem tem os conhecimentos pertinentes a sua criação, seu processo, seu fazer em cena. Move-se a implicação do jovem para o repasse. O criado por um será transmitido para outro, que dará continuidade à criação.

O repasse é transferir conhecimento, é estudar novamente, no sentido de buscar caminhos para fazer alianças entre o que um tem para transmitir e o que e como o outro pode aprender, é rememorar o processo para partilhá-lo, é desfiar para que o outro possa fiar, é tornar a passar; mas se deslocando, levando seu fazer para outro lugar. Para quem recebe, é impregnar-se, encher-se das paisagens criadas por outro, deixar penetrar as intenções desse fazer, é 'amansar' seu corpo 'selvagem' frente ao novo. É deixar-se atravessar pelo saber e fazer do outro; é colher as sutilezas, as delicadezas. Esta passagem, cuidada no afeto, incentiva.

Helena (B), integrante nova no grupo, comenta sobre Flora (B) que estará se despedindo do grupo permanente dançando algumas das cenas criadas por ela. Helena escreve:

²²³ De origem guarani, bastão de sabedoria, seu detentor pode assumir responsabilidades. (Machado Ananda. *Objetos animados no rito e no mito guarani* www.neppi.org/gera_anexo.php?id=452 Acessado 26-11-2011)

Para apresentar na PUC precisamos ensaiar, pois a companheira Flora estará indo e devemos honrar sua presença!

Um investimento diferente precisa ser feito, a construção de uma nova realidade.

Laís (AE) aponta:

Um espetáculo com corpos novos, novas pessoas, é um novo espetáculo.

A obra 'Marias' se deseja continuidade, portanto é preciso que o novo se entrelace com as memórias, tecer junto uma obra sempre em construção.

3.5.2 Novos integrantes

Para os jovens da Companhia, há o exercício de se disponibilizar para a inclusão, isso significa ir além dos gostos, exercitar a aceitação das diferenças.

Depois de uma audição é tempo de receber os novos integrantes.

Observa-se a atitude de **acolher**.

Marcus (M) sugere para quem recebe os novos integrantes:

Espírito de passar, de deixar o outro chegar. Que o outro possa ocupar espaço. Ceder.

Nesse processo de inclusão dos novos, sentimentos são afetados

Carla (B) comenta:

Perdi o medo de ter ciúme de pessoas novas, e que por não terem participado do processo elas atrapalhassem o 'Marias'. Chegaram algumas pessoas cheias de energia, com seus conhecimentos próprios, e pudemos assim aprender mais, e reviver a pesquisa para ensinar.

Juliana (B) em uma avaliação assinala:

Em relação às descobertas, penso que foi muito importante pra mim aprender a "acolher" quem chegava à Cia, com cuidado e carinho.

Integrantes recentes partilham:

Nicole (B):

Gostei de ver que apesar deles me conhecerem pouco, já tiveram confiança em mim. Todos me ajudavam. (Julho, 2010)

Bruno (B):

Pelo que eu aprendo e presencio é um trabalho muito minucioso de pesquisa. É um trabalho muito cuidadoso, carinhoso, um trabalho de escuta, de grupo.

Jux (B):

Todo mundo tem a sua importância, eles acolhem a gente, sabe? Como família mesmo. É difícil encontrar, principalmente no meio da dança, no meio artístico, pessoas que queiram realmente estar do seu lado e te ajudar a crescer. [...] Em outros lugares você tem muita competição e tal e aqui não. Aqui é todo mundo irmão, te ajudando a crescer para todo mundo crescer junto; isso é muito bonito.

Ser incluído se vive como desejo que se tornou realidade e como convite à

construção de desejos em outros. Letícia (B) ingressa na Companhia no meio de 2010; no final do ano se apresenta em 'Marias'. Em 2009 e 2010, fez parte do 'Brincantes 1', grupo de adolescentes de Dança-Teatro pertencente ao atual projeto Ciranda Brasileira. Ela escreve sobre a experiência em seu caderno:

[...] Teve apresentação de "Marias Brasileiras", primeira vez que os brincantinhos me viram fazendo. Eu estou gostando dessa história de ser exemplo para eles, para verem que se persistirem num sonho um dia conseguem, é só ter paciência, ser esforçado e não perder as oportunidades.

3.5.3 Redes a construir

Para quem participou da experiência toda de 'Marias', os processos vividos estão na pele, no corpo, nos hábitos, nos olhares, e é preciso achar caminhos para que o conquistado nesses processos seja transmitido aos novos por contágio, entusiasmo e por ensinamento.

Neste tempo novo, é preciso construir territórios e, para isso, gestar ações que permitam a elaboração das formas. Um tempo líquido e gasoso, precisa se transformar em um tempo sólido. É necessário cuidar das relações para que estas não sejam líquidas, e assim escorregadias, ou até gasosas, dissolvendo-se. Relações sem laços que as sustentem, passam a ser frágeis e a gerar fragilidades. O grupo precisa de continente, de bases onde possa se apoiar. Os vazios precisam ser preenchidos, o desconhecido passar a ser conhecido. A tranquilidade que traz a construção ser reencontrada. O que é líquido e gasoso nessas relações e realidades necessita ganhar consistência. Para isso, os novos precisam ser contagiados nos saberes fazeres e sentireis.

Bruno (B), integrante novo, partilha:

As aulas são dadas por alguns professores e alguns integrantes da Companhia. Eles procuram trabalhar o conhecimento para você incorporar o significado da coisa e não dançar só pelo dançar, dançar pela forma, porque isso todo mundo consegue fazer, aprende a coreografia 7,8 e está lá no palco. É uma coisa mais humana, você aprende a incorporar, aprende a história, como surgiu aquilo, como foi o trabalho de pesquisa, o que aconteceu para surgir aquele movimento. Tudo tem um significado, nada é colocado de qualquer forma, jogado, tudo é muito minucioso, muito cuidadoso.

O jovem que ingressa ao grupo tem que aprender um movimento que foi feito por outro, acolher o feito por outro. Seu corpo é desafiado a lidar com movimentos muitas vezes desconhecidos, com organizações diferentes, o que o desloca de um lugar confortável para a conquista de novos corpos em si. Mas isso não é colocado como uma imposição e sim como uma pesquisa sobre qualidades de movimentação. A aprendizagem abre-se para a recriação do inaugurado por outro, para a composição ser vivida na singularidade de quem aprende. O incorporar pede uma passagem, um veículo que move as formas para chegar nessa experiência a um híbrido do encontro do outro consigo próprio.

A aprendizagem da composição implica mais que a movimentação, ela compreende os sentidos que trazem suas sutilezas, onde estão guardados os saberes adquiridos.

Lia (B), integrante com pouco tempo no grupo comenta:

Fiquei muito impressionada que aqui não deram só a coreografia para a gente e falaram: “faz isso”. Teve toda uma preocupação de passar para a gente o trabalho de pesquisa, de como aquela coreografia surgiu. Eu to aprendendo muita coisa sobre técnica de render, de fiar, que eu não fazia ideia de que existia sabe? Conhecendo as pessoas que participaram disso. E os meus colegas que são mais antigos na Companhia estão ajudando a gente que entrou agora a se inserir nessa lógica, na história da Companhia também. Eles estão fazendo dois tipos de trabalhos, um mais teórico, mostrando o DVD da pesquisa, com as entrevistas das mulheres, mostrando elas trabalhando no tear e o outro são dinâmicas de grupo, em que eles estimulam a gente a construir alguma coisa a partir de uma ideia que tenha a ver com as personagens: Dona Antônia, Dona Angelina, para a gente compreender melhor.

A comunicação de bastidores: as deixas

Muitos códigos, além de aprender a sequência, precisam ser construídos, o que só é possível na experiência do estarem juntos. Códigos que se inventam no fazer, surgem como toques, olhares cúmplices: “Quando me olha de um jeito, eu já sei”.

Gabi (B) partilha:

Todo o mundo aprende quando chega um novo. Tem que criar outras deixas.

Aqui se pensa nas ‘deixas’ num sentido mais amplo do que o convencionado. Elas dizem de entrosamento.

A inclusão de integrantes implica modificações, no grupo e nas coreografias. Um sistema de rede é alterado e outro precisa ser inventado. As conexões se deslocam. Há alterações das comunicações que foram construídas entre os integrantes e faziam o fluxo da obra. Qualidades de comunicação precisam ser aprendidas. Mudando-se as pessoas, perdem-se ‘deixas’, que são gestos mediadores da ação, pois as deixas orientam, estabelecem laços. A chegada de um novo integrante provoca desterritorializações.

Davi (B) comenta:

Você não encontra as pessoas que encontrava antes no caminho, é uma estranheza.

Dudu (B) partilha:

Tudo era certinho, tudo entendia, quando foi mudando foi se perdendo eu não reconheço o que faço.

As deixas também implicam o exercício de estar alerta; aos sinais, aos acontecimentos, às presenças. Flora escreve em seu caderno:

[...] Lembrei no momento em que olhei nos olhos deles.

As ‘deixas’, se aprendem no fazer juntos, no sentir juntos. São códigos que fazem do espetáculo o resultado de um investimento em grupo, que dizem de processo, vivem-se

empatias. A 'deixa', nesse amplo sentido, é aquilo que está no entre, dentro, por trás; que faz as coisas acontecerem com a máxima potência. São as atitudes que indicam ao outro o momento e modo de realizar alguma ação. Também alertam sobre o inesperado. Nesta experiência do fazer coletivo. As deixas são construídas e vividas no íntimo do grupo. Elas têm diversas qualidades: é um toque, um olhar, a presença de alguém, um som.

As deixas passam a ser um jogo empático no grupo. Elas trazem estabilidade. É preciso de um tempo de adaptação nas relações para que as mesmas possam aparecer e o jogo se constituir.

Por exemplo, na experiência da cena **Rendar a rede**, ao realizar-se com alguns integrantes novos, o grupo é surpreendido pelas instabilidades, mesmo tendo eles aprendido a coreografia, ao realizá-la, as formas se desfazem os desenhos se borram. O que era estável perde seu equilíbrio. Anteriormente a cena se realizava tão 'naturalmente' que precisou do desalinho para reconhecer quanto conhecimento guardava cada gesto. As relações entre os integrantes tinham construído 'deixas' de referência que se perderam com as novidades. O interessante é ter descoberto a importância delas, na experiência de sua falta.

3.6 AS MÚLTIPLAS VERSÕES

3.6.1 Novas realidades

Quando a obra ficou 'pronta' se encontrou uma estabilidade potente, ela estava com contornos bem definidos; vividos durante a primeira temporada. Deseja-se continuidade. A obra pede contexto bastante específico para sua apresentação: um espaço que albergue a sua complexidade. Consegui-lo permitiu realizar uma segunda temporada.

Posteriormente, convites diversos oferecem espaços e produções que não comportam a realidade da obra. Aceitá-los implica importantes desafios: criar variantes que permitam a obra ser apresentada em outros formatos. Aceitá-los também oferece a possibilidade de achar maneiras de multiplicar.

O grupo é desafiado no exercício de flexibilidade para transitar novos caminhos. Com isso as perguntas surgiram: Podemos? Queremos? Faz sentido? Há um 'sim' como resposta. Movidos pelo desejo de continuar e com um tanto de ousadia, se constroem novos tempos para fazer, para continuar criando, e assim poder viver as muitas 'Marias' que a vida convida a inaugurar.

O estável é movido para instabilidades. Novos movimentos, transformações precisam ser feitas sem perder a concepção, o sentido que diz de sua vitalidade. Exercício de buscar o que faz a obra existir em realidades onde sua presença por inteiro se faz inviável. Uma

'Marias' despojada, mas intensa, se gesta. A obra se torna mais flexível, sua pele permite variações de formas, potências diversas são descobertas.

Acompanhando a concepção de realidades apresentada por Mol (2007), pode se pensar a sensibilidade amplificando-se nas diversas performances realizadas pelo grupo. Nas múltiplas possibilidades, o caráter supostamente estável e determinado da obra dá lugar a uma realidade movediça que constantemente está se construindo. Sendo assim, há potência no ato de apresentar-se de outras maneiras, pois em sistema de rede vão se construindo realidades em cada um dos que intervêm, que nesse fazer estão performando-se. Assim a obra vive múltiplas realidades, o inesperado desafia a inaugurar fazeres.

Uma marcante experiência, neste período de novidades, foi vivida pelos Menestréis: a gravação do CD da obra "Marias Brasileiras, a arte do fio", com lançamento no Teatro Baden Powell. Inaugura-se com isto a apresentação musical, sem o espetáculo, contando só com pequenas intervenções dos Brincantes. Frente a uma das novas realidades possíveis; grande expectativa. A vivência receptiva do público entusiasma. Isso indica a viabilidade deste formato diferenciado. Com a chegada do CD outra possibilidade para os Brincantes também se constitui: quando não for possível realizar o espetáculo com o grupo todo, existe agora a alternativa de fazê-lo com a trilha sonora.



Foto 191 – Teatro Baden Powell, lançamento do CD

No percurso do ano 2010, o grupo teve como peculiaridade, ser convidado para

importantes eventos²²⁴ e participar de muitas experiências diferentes: Partilhar com ONGs, Pontos de Cultura, Instituições culturais e educativas; chegar a públicos que têm pouco acesso a bens culturais; participar de encontros que contribuem a defesa de direitos humanos, e de outros que valorizam a cultura popular. Uma posição política e ética está presente nesses aceites: participar de encontros que potencializam a vida em diversos níveis.

‘Marias’ frente às novidades precisa ser movida de lugar, necessita inventar adequações. Assim exercita-se a habilidade para redefinir, rearranjar.

É realizada no Centro de Artes da Maré com trilha sonora (isto significa sem a presença dos Menestréis e Cantantes ao vivo).



Foto 192 – Viradão Cultural no Centro de Arte da Maré

²²⁴ Evento: **A Escola Faz Cultura**. Organizado pela Secretaria de Educação da Prefeitura de Volta Redonda. Apresentação para educadores de Escola Pública com debate com os educadores. Teatro GACEMSS: março de 2010.

Evento: **Viradão Cultural**. Centro de Artes da Maré: abril de 2010.

Evento: **IV Festival Folclore Brasileiro**. CCB Centro Cultural do Banco do Brasil: agosto 2010.

Evento: **3ª Mostra Brasil Juventude Transformando com Arte**. Organizado pelo CEPP – Centro de Estudos de Políticas Públicas. Teatro Carlos Gomes: agosto de 2010.

Evento: **Retratos do Brasil 2010; ocupação - da casa à morada**. Projeto Escola: Apresentação do Espetáculo, seguida de bate papo, direcionado a alunos de Escolas públicas. SESC Madureira: setembro de 2010.

Evento: **1º SEEJA Seminário de Educação de Jovens e adultos**, da PUC Rio. Tema: “E uma EDUCAÇÃO pro povo, tem?” PUC-Rio: outubro de 2010.

Evento: **Mostra Nacional de saúde mental - Arte Adoidado**. Organizado pelo CTO, Centro do Teatro do Oprimido, Ponto de Cultura. Teatro Nelson Rodrigues: outubro de 2010.

Evento: **Círculo da Infância**. Organizado pelo Instituto de Arte Tear. SESC Tijuca: novembro, 2010.

Evento: **Festa das 30 Luas**. Evento Artístico-Cultural para a Comunidade, organizado pelo Instituto Tear. Museu da Republica: dezembro de 2010.

'Marias' é oferecida no CCBB para crianças de escolas públicas, no espaço central.

Flora (B) partilha:

Sem o nosso cenário, [...] a nossa apresentação na rotunda do CCBB foi muito boa. Desde os vários fluxos de uma platéia que nos via por todos os lados, até a reação das crianças com as músicas de Brincadeira e Festa, passando pela importância de levar Marias Brasileiras para um lugar que é dos mais bonitos na divulgação da arte e pensamento no Rio de Janeiro.



Foto 193 – IV Festival de Folclore Brasileiro no CCBB

'Marias' se apresenta de tarde em espaço semi-aberto no Sesc Madureira para crianças de escola pública.



Foto 194 – Evento: Retratos do Brasil no SESC Madureira

Juliana (B) comenta:

Foi formidável ralar para construir e desconstruir o que ensaiávamos e desensaiávamos. A cada espaço novo, era um novo espetáculo. Para mim, foi importante; me senti a cada apresentação mais versátil, mais esperta, mais preparada. Acredito que isso é importante para artistas [...]. Por isso, vejo que nesse ano de 2010, com tanta apresentação adaptada, ganhamos em nossa capacidade de resolver problemas. Além disso, com diferentes públicos, conseguimos ver as diferentes possibilidades de afetar as pessoas com 'Marias'. Afetar no sentido bom, de afeto. Quando crianças assistiam o 'Marias', era diferente de quando eram adultos. Reações totalmente diferentes aconteciam, e "mensagens" diferentes eram passadas.

Juliana (B), em outro momento, partilha:

Em relação ao grupo o que foi mais significativo foi adquirir essa característica meio "camaleão", se adaptando a cada espaço no qual entrávamos.

"Fomos detrás da cena; conhecemos as capacidades dos profissionais; vimos nascerem inovações; fomos testemunhas da intrigante fusão das atividades humanas e entidades não humana".²²⁵ As inovações se constroem a partir de novas realidades. Os objetos são experienciados em outras dimensões; o imaginário e a memória os carregam e os colocam no espaço, vividos no invisível. E neste exercício os jovens vivem também inovações de si.

²²⁵ LATOUR, 2008, p. 133.



Foto 195 – Tecelagem de Berilo: quatro jovens no tear

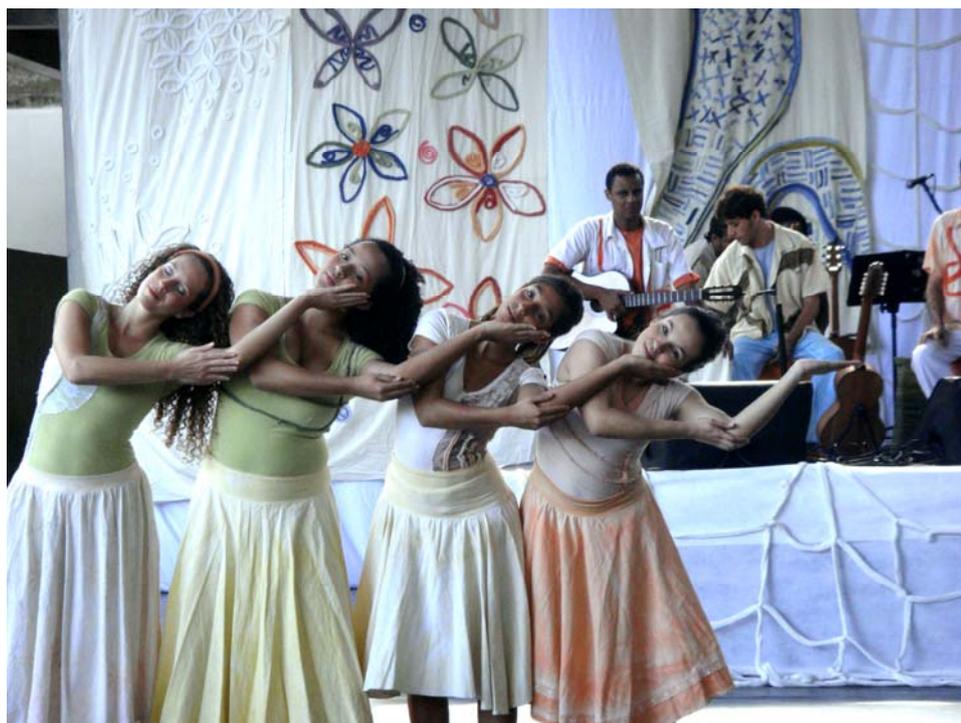


Foto 196 – Tecelagem de Berilo: quatro jovens com o tear imaginário

Helena (B), sobre essas experiências, partilha:

O espetáculo é um pedaço de cada um de nós. É o resultado do nosso trabalho em grupo, nos ensaios, e no envolvimento de cada um de nós e entre nós. [...] Foi um aprendizado diferente. Tive que estar na terra o tempo todo, presente (pois tenho mania de voar). Aprendi o quanto deposito de energia em espaços diferentes, aprendi a olhar e ver. O mais gostoso é a sensação de estar junto, presente, seja em qual lugar for, mais com muito amor e gratidão do trabalho do outro e ao privilégio de poder estar no palco comunicando a todos.

3.6.2 As realidades inesperadas

“Rastrear significa também olhar para os objetos. [...] Descobrir neles o que fazem, o que movem, o que modificam, o que fazem fazer”.²²⁶



Foto 197 – A luz do sol em corredor iluminando a Carla (B)

No caderno de coreógrafa registro:

Nós tivemos um outro iluminador. Companheiro inesperado, nos surpreende. Estivemos acompanhados pela luz do sol.

Carla (B):

Um sol em meu rosto, quando estava me afogando.

Nas duas fotos a continuação podemos observar a ação de atores. Na primeira foto, (198) registrada no teatro, a Mãe d'Água é iluminada por uma luz que incide nela em diagonal. Na segunda foto (199), durante uma apresentação à tarde, assistimos uma luz inesperada: o sol entra no espaço e desenha sua presença, também em diagonal, em direção à cena. O sol surge também como ator; interfere no grupo e no público, uma luz se inclui, insuspeita, imprevista, efetuando e afetando; encanta.

²²⁶ LATOUR, 2008, p. 107.



Foto 198 – Mãe d'Água e a iluminação desenhada para a cena



Foto 199 – Mãe d'Água e a luz inesperada do sol

Frente às novidades, as relações entre humanos e não humanos se intensificam, misturam, entrelaçam, novas distribuições, deslocamentos, inaugurações.

Enquanto realidades continuam chamando ao grupo à reinvenção, ao mesmo tempo situações vão sendo inovadas no cotidiano de cada jovem. Redes se bifurcam.

3.7 REDES EM EXPANSÃO

Reverberações potentes dizem de redes se expandindo. Novos caminhos são construídos pelos jovens da Companhia, o ingresso em universidades públicas é um dos marcantes, também suas ações em projetos universitários como facilitadores. Os jovens relatam seus processos desde que entraram na Companhia²²⁷ (incluindo a formação precedente no Projeto Ciranda que deu origem a criação da Cia) e as ressonâncias que os mesmos foram produzindo em seus cotidianos. Aqui pontuaremos sentidos construídos no grupo que repercutem no dia-a-dia dos jovens, seus investimentos em estudos e algumas de suas ações na atualidade.

Juliana (B) conta sobre seu processo no grupo e a relação com seus estudos universitários:

Então o que aconteceu comigo aqui [...] foi que eu comecei a olhar a arte como veículo de transformação; [...] posso fazer as pessoas ficarem mais reflexivas, ficarem mais conscientes do próprio corpo, do que elas fazem com as pessoas, do tratamento, posso fazer elas ficarem conscientes do que que é arte. [...] O que me fez aqui [...] escolher minha profissão foi a maneira como os profissionais me apresentavam a arte, ela está aqui, ela é bonita, ela é gostosa de fazer, todo mundo faz junto. Dá pra você produzir muito a partir disso. Você pode transformar desde a sua casa até uma faculdade com o seu olhar diferenciado, você influenciar outras pessoas. [...] Aqui [...] eu tive experiências boas que me estimularam, mesmo que eu não fosse fazer isso, pra minha vida eles conseguiram me deixar apaixonada pela arte. [...] Eu comecei a pensar nisso e fiquei muito desejosa em seguir essa carreira de atriz, bailarina e professora também. [...] Resolvi ingressar na educação física da UERJ. Pra mim foi muito importante estar dentro de uma faculdade pública. [...] Estou no quinto período agora, ano que vem se Deus quiser eu me formo. Na Educação Física eu levei mais para o lado da Dança e lá mesmo comecei a escrever projetos para universidade, já tenho dois projetos lá dentro [...] e atendo a comunidade externa e interna [...] Essa perspectiva de ensinar a dança, ensinar o teatro, mas com outros objetivos, não de formar atores, mas sim de conscientizar do próprio corpo e de integrar as pessoas, trazer uma integração para comunidade e até para dentro de casa. [...] E quando me formar pretendo fazer a faculdade de Teatro. [...]

Dentro da universidade o que me acrescentou muito do que eu vivi [na Companhia] foi a questão de fazer trabalhos em grupo, porque as pessoas dentro da universidade muitas não sabem trabalhar em grupo, não têm ideia do que é escutar, ouvir falar, aquela coisa recíproca. Elas acham que a opinião própria é mais importante e eu sempre tentei fazer o contrário, pensar que a minha opinião podia não ser a mais importante, mas podia complementar e a ideia de qualquer um podia complementar também. Isso me ajudou muito dentro de casa também, interferiu muito nos meus trabalhos em grupo... saber ouvir e respeitar.

Juliana se coloca como mediadora a partir de suas ações, capaz de produzir transformações, dá importância aos vínculos, valoriza para isto o olhar diferenciado de cada um. Ela amplia redes tomando iniciativa e criando projetos para a comunidade. Reconhece

²²⁷ Os relatos, em sua extensão, onde os jovens narram sobre seus processos na Companhia e as reverberações em seus cotidianos se encontram registrados no Apêndice B. Nesse setor foram incluídos aqueles que, no corpo do texto, tiveram recortes consideráveis.

na arte a capacidade de promover integração e consciência. Valoriza o trabalho em grupo na contribuição à relação com o outro: escutar, ouvir falar, respeitar, uma relação complementar, de reciprocidade.

Gabi (B) realiza um depoimento sobre sua formação:

[...] Hoje eu penso que a arte tem um poder transformador, tanto quanto formador. [...] A arte me traz essa possibilidade de me conhecer, de saber quem eu sou. [...]

Depois que entrei para [a Companhia] o autoconhecimento começou a ficar consciente; porque eu estudava Normal ao mesmo tempo; essa dobradinha [...] foi ótima para mim. [...] quando eu estudava a teoria na Escola, estudava a prática aqui ao mesmo tempo. Estudava que a arte tem um poder transformador [...] e eu vi em mim essa transformação aqui [...] Cheguei à faculdade no lugar certo: licenciatura, Educação Artística [UFRJ] é isso que eu quero fazer.

[...] Se não fosse minha formação na dança não sei como eu desenharia um corpo humano na faculdade. É formidável! Minha primeira aula de modelo vivo só vinha o Fred [AE] na minha cabeça. A consciência corporal que adquiri [na Companhia] levei para faculdade, como se fosse uma coisa que se leva na mochila, uma coisa tão própria, tão minha que eu sei explicar para uma pessoa como se desenha um modelo vivo e eu nunca estudei modelo vivo na vida, nunca estudei desenho para modelo vivo. Eu sei como a pessoa está sentada, como está em pé, quase que eu me desenho, por dentro assim né, eu sei de olhos fechados. [...]

Eu aprendi a me colocar quando realmente é importante e a faculdade me ensinou que as coisas que eu sei não são qualquer coisa [...] Consciência corporal, saber se colocar, a escuta, o trabalho em grupo, aceitar quem está chegando. [...] Na faculdade tenho uma postura como parceira do professor. [...] Eu falo: "bora galera, vamos subir pra aula" eu sou a tia lá, eu era a tia aqui e levei isso pra lá; é bom isso porque eles aceitam que eu seja assim [...].

Podemos acompanhar, a partir do depoimento, como a subjetividade de Gabi vai se construindo. Ela comenta que a experiência da arte lhe dá a possibilidade de saber "quem ela é". Estabelece redes entre conhecimentos e vivências experimentando a transformação em si. Sabe o que quer fazer. Reconhece uma apropriação de saberes e fazeres que lhe permitem dizer "eu sei". Amplia redes levando o que aprendeu junto a seu grupo para outros relacionamentos e fazeres. Sua singularização se produz no fazer coletivo: onde aprende a se colocar, aceitar quem está chegando. E continua a se construir em suas relações em que sabe ser parceira e é aceita em suas colocações.

Michel (M) fala de seu percurso na Companhia:

Meu nome é Michel, tenho 23 anos, sou do Tear desde os 14 anos de idade, desde que surgiu o projeto Ciranda Brasileira. [...] Eu vim aprendendo muita coisa e vi que era muito mais do que aquilo. Hoje em dia meu sonho é diferente do que era antes. Antes eu queria fazer sucesso, queria aparecer na TV e aí eu fui aprendendo muita coisa, fui aprendendo a me realizar de várias maneiras diferentes e hoje eu já me sinto realizado aqui. [...]

O melhor daqui é a gente se ajudar, a gente aprende um com o outro. [...] Aí eu fui conhecendo um monte de gente aqui, ali e hoje eu toco com muitas pessoas e se for ver a raiz disso tudo começa aqui [...]. Nove anos aqui. [...]
Aqui cada um pega um instrumento, cada um pega uma dança, cada um faz o que sabe fazer, mas em conjunto. Aqui a gente sempre aprendeu a não ter estrelismo, cada um faz um pouquinho e no final das contas sai uma coisa

grande e você se sente importante mesmo sem ter aparecido muito. Apareceu o trabalho e assim você se sente parte daquele trabalho que vale muito, o mais importante é isso. [...]

Michel, em seu depoimento, nos permite enxergar, como o seu olhar e sentir frente ao mundo vai se transformando. Também sobre o valor que ele constrói do coletivo, que diz da ajuda mútua; sobre o sentido que coloca no fazer junto, em que cada um tem um lugar realizando o que sabe fazer e isso contribui para o coletivo. Aquilo que se faz em conjunto o faz sentir importante.

Lis (B) comenta sobre seu ingresso na UFRJ:

[Estar na Companhia] Interferiu muito na minha escolha, não só profissional mais pessoal. [...] O que eu vou querer, o que vou apoiar, o que vou acreditar. [...] Meu foco sempre foi fazer uma faculdade, mas eu não conhecia a dança, não sabia que existia a faculdade de dança. Achava que eram só cursos, academias e pronto. [...] Não tinha a mínima ideia de que a UFRJ tinha uma faculdade de dança. [...] No semestre que eu fiz vestibular abriu o primeiro curso de licenciatura em dança da UFRJ, então foi perfeito, eu uni o útil ao agradável: a vontade de estar fazendo uma licenciatura que foi aflorando no decorrer da minha vivência artística e a oportunidade de estar em uma faculdade pública. [...]
Eu optei por estar fazendo essa formação, por conta [...] de já estar aqui há algum tempo [...] E isso foi, nossa! super influente pra eu fazer essa escolha, para eu poder chegar e tentar uma faculdade pública. [...]
Fazer uma carreira artística pra todo mundo é um desafio, ainda mais porque o nosso campo é super restrito e muitas vezes até cruel, mas acho que se a gente não acreditar que pode seguir, que eu consigo estar naquele caminho, que eu consigo chegar lá, a gente nunca vai para frente.

Lis partilha como seus horizontes vão se ampliando, e como o desejo vai se produzindo na experiência. Também nos diz de seu movimento de aceitar desafios, acreditando em sua capacidade de enfrentá-los. Isto indica forças intensivas disponíveis para viver incertezas, indo em busca do que acredita.

Dudu (B) partilha seu desejo de formação universitária:

Quando cheguei aqui o que me chamou muito atenção foi a forma de trabalho, de não ter formas: “é dessa forma que tem que ser feito e fora dessa forma está errado”. [...] Aqui não, você pode passar pelo jeito que não é e também não significa que esteja errado, mas é uma outra forma também, é uma outra vertente do fazer que você pode utilizar também. Com isso eu realmente abri muito minha visão. [...]
É engraçado, porque a maioria das pessoas que conheço na dança vejo que elas são apaixonadas por uma modalidade de dança e não pela dança, e eu sou o contrário, eu sou apaixonado pela dança. [...] Pra mim eu quero é dançar e não me especializar numa dança, quero me especializar no que é dançar. [...]
O que [a Companhia] me trouxe como firmeza foi de eu estar cursando uma faculdade de dança, que realmente eu não pensava em estar em um nível acadêmico, de estar realmente estudando. Para mim só valeria a pena fazer a faculdade se fosse pra fazer o curso de direito, medicina, coisas assim que a gente vê, não de arte. [...] E hoje em dia umas das grandes lutas minha é entrar em uma universidade [para fazer curso de dança].
O modo de tratar as pessoas, de não gritar, estar sinalizando através do toque, a importância de não estar preso a certas formas de movimento, isso eu peguei [da Companhia] e tentei levar pra fora e foi muito difícil porque [...]

eles querem ver resultado, mais do que um trabalho que é educativo, que é lento porque respeita a evolução de cada um.

Dudu em sua partilha aponta pensamentos que se transformam na sua experiência: o errado dá lugar a aceitação do diferente como uma maneira de ver outras existências fora dos moldes preconcebidos. Mostra uma abertura para enxergar além das fronteiras estabelecidas e desejar saberes e fazeres em redes de contato. Também comenta que “é muito difícil” passar ensinamentos que se contrapõem a solicitações tais como “ver resultado”, trazendo assim outras realidades sobre as quais é preciso atuar para defender o respeito a evolução de cada um. Comenta sua luta investindo em sua formação para ingressar na universidade. Dudu realizou o THE (Teste de Habilidade Específica) para entrar no curso de Bacharel em Dança da UFRJ para o ano 2012, em que foi aprovado.

Letícia (B) sobre a formação em arte:

[...] Em 2010 fiz a prova pra entrar no circo, pois acreditei que me ajudaria na Companhia o que tem sido verdade [...].

Estar na Cia está me ajudando muito em outros trabalhos que faço. [...]

Uso muito nesses grupos o que aprendo sobre a importância de se trabalhar em grupo e como fazer isso, o que é muito difícil: ceder, escutar, respeitar, saber a hora certa de se falar e fazer. [...]

Estar na Cia está sendo maravilhoso pra mim sabe? Está sendo um aprendizado muito grande para a vida, minha maneira de ver o mundo e as coisas que nele estão [...].

Agora estou crescendo profissionalmente, entrei para o circo, estou fazendo aula, passei pra UFRJ Faculdade de Indumentária, estou ajudando também estou trazendo outras coisas pra cá.

Letícia aborda a importância de trabalhar em grupo e a dificuldade que essas ações encontram no cotidiano. Coloca-se como mediadora para contribuir com fazeres que comportam essas atitudes: ceder, escutar, respeitar, saber quando falar e fazer. Em seu comentário observamos como em suas decisões e ações está produzindo mundos.

Depoimento de Davi (B):

Antigamente eu não me sentia seguro de passar alguma coisa que eu soubesse para outra pessoa, tinha vergonha de fazer aula fora. Hoje não, tenho essa propriedade de falar que sou ator-bailarino, intérprete-criador, pelo que a Companhia fez comigo, esse trabalho coletivo, conhecer um ao outro e viver isso, respirar dança, suar dança, comer dança. Hoje em dia me arrisco muito mais. Faço aula, monto uma aula, tenho consciência da técnica, sei explicar bem [...]. A companhia me ajudou muito a decidir o que eu quero mesmo da minha vida: ser um professor de dança-educador. [...] A minha meta é poder entrar na faculdade e poder aperfeiçoar mais ainda.

A companhia me ajudou muito nesse trabalho coletivo, de saber ouvir o que o outro tem a dizer sobre o meu trabalho, o que tem para incluir. [...]

Antigamente eu não ouvia muito, de vez em quando a gente regride né? mas faz parte, hoje em dia eu ouço muito mais me desprender sabe, a gente nunca deve ficar preso a uma coreografia, ela vai sofrer modificações, a gente querendo ou não. Mesmo que você esteja sozinho você vai subir em um palco e vai ter que fazer modificações por causa desse palco, então já é

um trabalho coletivo isso de estar construindo junto com o palco²²⁸.
Mesmo que seja a mesma coreografia alguém vai ver diferente, a luz vai construir junto, o cenário vai construir junto, então acaba modificando mesmo. Então, o principal foi ter a essência que te ajudou a construir, mas ouvindo as outras pessoas e incluindo as essências dessas outras pessoas, dos seus amigos que estão juntos no processo.

Davi compara suas subjetivações anteriores com as da atualidade partilhando suas transformações. Agora se sente seguro, com propriedade para falar, saber ouvir, incluir o que o outro tem a propor. Isto atribui ao fazer coletivo em que participa. Hoje é mais propositivo, sabe comunicar melhor.

É interessante observar que ele inclui na construção do coletivo outros elementos além dos humanos, aos que Latour chama de “não humanos”. Davi inclui no trabalho coletivo os objetos, para ele o cenário e a luz são parceiros que incidem na realidade promovendo transformações que atingem a quem faz e também a quem assiste. O coletivo vai se construindo na atuação e nas relações que se estabelecem com as presenças também não humanas.

Depoimento de Marcus (M):

Entrei no Tear com 18 anos, vou fazer 24 [...]; aqui eu aprendi a tocar vários instrumentos. Entrei tocando só cavaquinho, depois toquei violão, no anterior espetáculo eu tocava cavaquinho, violão, banjo e flauta. [...] Fui estudando, estudando e quando chegou o outro espetáculo tinha uma demanda de tentar colocar instrumentos novos, tanto nas cordas como na percussão, e surgiu a ideia de colocar um bandolim [...]. Foi em 2009 quando peguei a primeira vez no bandolim e ai estudei; fizemos arranjos para o espetáculo. Em 2010 saiu o vestibular para bacharelado em bandolim, [...] eu tentei né? Até porque era o primeiro curso do Brasil de bandolim. [...] Ai estudei, estudei, a principio eu nem tinha bandolim, eu só estudava com o bandolim aqui do Tear [...] e, no final das contas, acabei passando para UFRJ. Eu e mais um rapaz somos os primeiros da América latina a fazer esse curso [...]. Hoje em dia estou em um projeto de pesquisa da UFRJ, dando aula em uma escola de música e lá o objetivo é o ensino coletivo.

Nas experiências vividas por Marcus as realidades vão se multiplicando, estudos, ações, redes se bifurcando. Os fazeres pedem pesquisa, mais instrumentos, novidades. Um instrumento musical surge como mediador de uma escolha, uma tentativa que abre caminhos, um saber-fazer que o autoriza, o situa como parte da história. O coletivo também vive uma outra construção no ensino, lugar onde Marcus pode reverberar o coletivo produzido em si.

Depoimento de Eliza (B):

*[...] Foi realmente dentro da Cia que tive a grande chance de descobrir quem sou e do que realmente gosto. [...]
 Hoje talvez eu seja uma bailarina pelo simples fato de acreditar que, mesmo sem ter toda a técnica que seria necessária para ser excelente, tenho a consciência corporal que me faz dançar dentro das minhas possibilidades.
 Falando nisso, essa foi minha grande vantagem quando entrei na Escola de*

²²⁸ Grifo nosso

Teatro em 2008. Já estava há pelo menos 3 anos na Cia quando ingressei na Martins Pena. Nos meus 2 anos e meio dentro da Escola costumava ser referência para os meus colegas. Conduzia aquecimentos, dava orientações de movimentação no palco e sempre ficava muito bem nas provas da aula de corpo. Acabei levando a fama para o espetáculo de formatura, que foi um musical. [...]

Na companhia aprendi muitas lições sobre o trabalho em grupo [...]. E não foi difícil, todas as criações dentro da Companhia são muito bem conduzidas e por isso criar e ceder foi incorporado por mim de uma forma muito natural. [...]

Entre para a Faculdade de Jornalismo no segundo semestre de 2009. Fui a primeira de todas as gerações que conheço da minha família a entrar na faculdade, e por incrível que pareça não tenho grandes responsabilidades diante da minha família por conta disso, mas quando paro para pensar me dou conta de como isso é importante para mim, pois tracei quase inconscientemente maneiras de sair do contexto: “baixa renda em uma escola pública que não iria me preparar para as grandes universidades”.

Confesso que no início tive medo de estar fugindo do caminho artístico, já que não estava cursando nada diretamente ligado à Arte, mas não demorou muito para me dar conta de que [...] um artista é um artista onde quer que esteja e dentro da comunicação eu também serei uma artista, pois pretendo seguir uma vertente mais cultural e até crítica dentro do Jornalismo. Dentro da universidade também não tive dificuldades com as disciplinas e a maneira de agir acadêmica.

Entendo hoje a concentração como o primeiro estado de aprendizado e recepção, outro legado da Companhia Cirandeira em mim.

Hoje já estou formada pela Escola de Teatro e cursando o quinto período de Jornalismo. Sou mediadora de leitura dentro do Tear, outro cargo além de intérprete da Cia que me enche de orgulho e motivação. [...]

Para Eliza experiências no coletivo lhe dão a chance de construir quem ela é. Em seu relato aparecem processos de produção de si e do mundo. Atua como mediadora sendo referência, liderando ações, promovendo criações. Ela constrói consciência que lhe permite agir aproveitando suas possibilidades. Suas realizações bem sucedidas indicam boas articulações. “Sair do contexto”, assim nomeia a linha que ela traça em sua trajetória, ela consegue ultrapassar fronteiras reais e imaginárias. Considera lições do trabalho coletivo “criar e ceder” assim como “concentração e recepção”.

3.8 SEGUINDO OS ATORES: ‘MARIAS’ NA CASA

São muitos e significativos os eventos em que a Companhia tem participado realizando ‘Marias’, mas um teve um sabor especial por ter sido criado pela própria Companhia, habitando os interiores e exteriores da casa Tear. Para conhecer a iniciativa da Companhia visitaria o Instituto Tear um representante do Ministério da Cultura – MinC – vinculado ao Prêmio Cultura Viva. O motivo é que o grupo com o projeto “Marias Brasileiras, a arte do fio” foi nomeado finalista no ano 2010. O evento na casa foi elaborado em função da visita técnica da última etapa do Prêmio, quando o projeto Marias Brasileiras, então, finalista precisaria ser avaliado, atuando no seu locus de trabalho. A visita ao projeto

constitui a etapa final. Isso resultou em celebração e desafio; pois se precisaria pensar em como apresentar o Projeto. A Companhia, em reunião entre orientadores e jovens, constrói uma maneira de viver 'Marias': A casa Tear, será o Cenário. Pensa-se em realizar instalações, criando estações. Cada canto teria algo referente à Companhia, ao processo de criação de 'Marias', ao espetáculo e às redes de comunicação construídas.

Decide-se que um integrante conduzirá a visita pelos diferentes espaços da casa. Com os Brincantes e arte-educadores se constrói um roteiro com maneiras de 'vestir a casa'. Uma jovem sugere uma frase na entrada, alguém propõe que seja um dos trechos das músicas de 'Marias'. Assim se escolhe "**Quem me tece é a vida**".



Foto 200 – Entrada da casa Tear

No hall da entrada na casa estarão estandartes com as imagens das mulheres e seus fazeres, uma roca, e uma jovem brincante fiando. Começa assim o fio condutor que levará pelo itinerário.

Foto 201 – Estandarte na entrada da casa



Em cada sala do circuito, um grupo estará recebendo a visitante e um porta-voz falará do tema que habita esse lugar, sobre as histórias, criações e fazeres de 'Marias'.



Foto 202 – Elisa (B) e Carla (B) com as obras das artes do fio

No quintal, instalações do cenário dizem das criações-construções. O tear cênico da tecelagem de Berilo inacabada conta das interações de 'atores' inauguradas.



Foto 203 – Tear do Berilo no quintal

Um pé de livros no quintal sustenta os cadernos-diários dos jovens da Companhia.



Foto 204 – Pé de livro



Foto 205 – Diário de bordo no pé de livro

Trechos do espetáculo são partilhados no pátio da casa.



Foto 206 – ‘Festa’ no pátio, Brincantes, Menestréis e Cantantes

Pensar no caminho de ‘Marias’ é buscar lembranças singulares e partilhadas, é ativar memórias que falam de um tempo com outros. Exercício de história que se faz junto e hoje se atualiza. É escolher as marcas, fazer o mapa de trilhas percorridas. É dizer por onde se teceu e também pensar nas surpresas e nas novidades que o andar gestou. ‘Marias’ se faz por muitos e entre muitos, as materialidades também formam a história. Hoje é hora de mostrá-las como parte do grupo. Cada um escolhe trilhar pontos de bifurcação para a trama ficar mais ampla, mais colorida. Cada um é condutor, tece um fio da história. Um vai e vem entre ‘humanos e não humanos’ cria uma grande teia. ‘Marias’ se faz em forma de mutirão, casa morada de interiores e exteriores, pontos de referências permitem viver estabilidades. Assim no Tear, ‘Marias’ é tecida. Neste dia, ‘Marias’ virou casa, virou caminho, memórias e futuro.

3.9 ‘MARIAS’ CONTINUA VIVA

Depois de vivido o processo de ‘Marias’ com a inclusão dos novos, sobre a continuidade de ‘Marias’ Dudu (B) partilha:

A cultura ela é viva, ela não sobrevive, ela precisa de gente que continue fazendo. Ela não pode deixar de existir para voltar a existir, porque não seria uma coisa contínua, tipo acabou e reinventaram, desde o momento que acaba, ela morre. Precisa de gente que esteja sempre fazendo para que ela viva. Sobreviver, está na linha do fim, está fazendo o mínimo para que tenha vida e estar vivendo é diferente. [...] Quando eles entraram, os novos, um dos motivos foi que ‘Marias’ continua-se viva, é bom que venha gente nova para que ‘Marias’ continue viva e não sobrevivendo, tendo que depender do

mínimo possível para que esteja acontecendo. E cada um traz sua quota nova. Quando o novo vem, ele não vem sozinho, [...] ele traz essa carga de novo. A mudança, a mutação, é uma coisa que mostra que está viva é uma coisa que é do ser vivo. [...] A gente acaba tendo que adaptar as coisas que vivem para que estejam na atualidade.

Quando a gente estreou no SESI, a Laís [AE] fala muito algo que eu gosto de usar: a gente se encharca tanto que acaba transbordando [...], 'Marias' estava assim para mim [...], de tanto saber. Então 'Marias' na construção, até chegar na estreia e a temporada no SESI eu já sabia tudo, tudinho, tem um sentido que é a cena, tem um sentido que é o espetáculo, e tem um sentido do que foi criado, e como Arte tem o que a gente idealiza, tem o que a gente constrói e tem o que as pessoas vêem. Então eu tinha todo esse processo, o que a gente abordou, o que a gente escolheu para colocar em cena, sabia o que chegava ao público.

Chegou um momento, com o novo grupo que esses detalhes... Por exemplo, para eu ir para o "Ponto a Ponto" eu corria, quando chegava a um certo lugar na coxa atrás no SESI não podia correr, porque o Caca ia passar por mim, aí eu ia andando [...], sabia tudo. Tinha uma coreografia que era por fora do que eu tinha que fazer no palco, era uma coreografia de bastidores, então tudo tinha um sentido para mim, tudo era uma ligação. [...] Era muito minucioso isso para mim.

Quando chegou os novos a gente teve que abrir mão de certas coisas minuciosas para que continuasse. [...] Para mim, isso era a alma de 'Marias'. A gente tem um corpo que é o espetáculo e esses sentidos é alma. Falo muito para o pessoal de casa que independente de quem faça, independente da forma que faça, o espetáculo já toca pela história do espetáculo, seria o corpo do espetáculo, o roteiro, a abordagem, a parte estética. Mas enquanto a gente esta encharcado de sentidos, nossa! É o que a mulher falou: eu estava feliz, estava em êxtase, não sabia dizer o que estava sentindo, sabia que estava sentindo uma coisa maravilhosa, e é porque? Porque está cheio de alma, e não só nossa alma é a nossa alma da pesquisa toda, que a gente se encharcou daquilo. [...] E quando a gente começo abrir mão, senti muito vazio, [...] de só ter o corpo [...] e isso estava me incomodando muito. Epa pêra ai! Cadê aquela 'Marias' que eu construí.

Hoje estava falando, 'Marias' já virou 'Marianas', já deixou de ser 'Marias' há muito tempo. [...] Por conta do novo chegando, e trazendo a mutação, vai mudando, vai se adaptando, então ganhou maior idade. [...] Já não é mais aquela criança [...] que tem aquelas características. [...] Esse novo assusta e aí até a gente aceitar, que somos velhos, vamos dizer assim, é difícil, mas também não pode ser renegado. [...] É difícil você aceitar, é difícil você ver essa mudança, [...] como diz na música de Caetano Veloso que 'Narciso acha feio o que não é espelho', é ruim por causa disso. Mas eu tenho que agradecer porque se não fosse eles não estaria mais dançando 'Marias'. Imagina se a gente não abrisse audição, se a gente não aceitasse. Dizendo, não! Não funciona 'Marias' com quem não criou. Acabou 'Marias'! Então, tem que agradecer pelas pessoas gostarem de nosso trabalho e estar se dedicando, por fazer uma opção, [...] estar na Companhia Cirandeira para fazer esse trabalho e aí trazendo o novo, então graças a elas hoje em dia eu estou fazendo. Hoje eu vou viajar para Brasília para fazer 'Marias', que talvez dois anos atrás teria acabado se não tivesse pessoas novas. Então por isso que a cultura continua viva. Por mais que o novo traga coisas que a gente acaba tendo uma restrição [...] a sua diferença, a gente tem que agradecer porque é eles que vão fazer permanecer vivo. (29 de nov 2011)

Dudu comenta sobre os sentidos construídos no processo da obra, em que se encharcou tanto que acabou transbordando. Comenta como estes foram abalados na chegada dos integrantes novos. O que estava constituído se desestabiliza; isto leva a criar outros sentidos. Podemos reconhecer no relato forças éticas. Para pensá-las buscamos

aliança com Saroldi (2006) que aborda o assunto. A autora assinala como caminho para pensar a ética clássica quatro pilares: o **outro**, o **bem**, a **renúncia** e a **justa medida**. Estes são as linhas de força da ética; indicam que a mesma contém relações, encontros dos seres humanos entre si e com o mundo. Saroldi aponta que “quando se pretende erigir uma ética, trata-se de identificar o peso destes quatro elementos sobre as escolhas do indivíduo”. Levanta a questão de “uma ética possível num mundo ferozmente individualista e desigual”. E como o espetáculo produz uma resistência ao individualismo, através de sentidos estéticos e coletivos, entendemos que uma composição singular com intensidades diversas destes pilares da ética é necessariamente experimentada por cada dançante.

Assim, pensar esses quatro termos vinculados às realidades apresentadas por Dudu nos leva a considerar a potência do processo vivido pelos jovens como produtor de exercícios éticos. Frente à afirmação de Saroldi: “O mundo contemporâneo se caracteriza pela pobreza de ideais coletivos”.²²⁹ Há na experiência vivenciada com os jovens uma riqueza em relação ao coletivo que merece destaque.

Podemos reconhecer os processos relatados por Dudu como produtores de posturas éticas onde aparecem os quatro alicerces. Estes surgem nos exercícios que os jovens vivem na prática cotidiana de seu fazer comum. É possível dizer que em sua fala se encontra uma militância do coletivo em que é importante aceitar a diferença, fonte de vida no fazer junto. Dudu enfrentando o susto, ‘recruta’ a diferença e nesta atitude sua singularidade vai se criando no coletivo.

Dudu fala do exercício de aceitação para a ótima realização, encontra sentido nas redes de inclusões; as agradece, as considera soluções integradoras, acolhendo cada um num todo articulado. Surge um estado de consciência de conexão, em que se dá espaço aos que vem depois de si, ao diferente, é o modo de vislumbrar a obra sempre viva.

Saroldi aponta que na atualidade as tradições estão inibidas. Ante isso o que se apresenta é a possibilidade de nos reinventarmos a cada dia em nossas práticas sociais, e aqui é que se precisa saber qual o caminho a trilhar. Entre muitos possíveis a escolha pelo coletivo como encontro das diferenças emerge como uma alternativa relevante.

Saroldi assinala que na contemporaneidade há o convite ao individualismo, que leva consigo a dificuldade em reconhecer a alteridade:

Há uma espécie de quebra na imagem do outro em nosso tempo. De modo geral, temos dificuldade em reconhecer a alteridade e tendemos a julgar o outro como a uma extensão de nós mesmos. No mundo inteiro, observa-se um aprofundamento do narcisismo como posição subjetiva. (2006, p. 9)

Uma outra posição subjetiva pode observar-se no exercício de criação coletiva em que se busca a completude na relação com o **outro**, pensando que isto leva a um alcance maior que os inclui. A presença do outro apresenta a diferença, se não estivesse o outro

²²⁹ Saroldi, 2006, p. 8.

como alteridade, se todos fossem semelhantes, não existiriam as intensidades que as diferenças carregam. A inclusão do outro implica ser capaz de gerir sua própria vida considerando o bem do outro e do grupo a qual se pertence.

A ética tem a ver com certo grau de **renúncia**. É preciso que alguém abra mão de alguma coisa; se não há renúncia, não há ética. Quando tem que dar espaço ao outro cada um tem que renunciar a algumas coisas próprias. Fazer esta renúncia se torna possível quando se sabe que no encontro com outro acontecerá o bem comum.

Dudu diz do difícil que é a renúncia, a dificuldade de aceitar o outro o não semelhante, mas ele acredita no valor que isto comporta. Um exercício de 'abrir mão' se justifica na medida em que se pensa uma obra em continuidade, um bem que para viver precisa aceitar o novo, o diferente. Para que possa existir esse bem comum onde coexistam as diferenças é preciso renunciar, renunciar algo em cada um. Essa renúncia leva a justa medida.

O conceito de **justa medida** está vinculado à temperança. A justa medida surge porque é preciso um exercício de responsabilidade, esta inclui o outro e o coletivo. Tudo na ética só pode ser avaliado na relação com o outro, no conjunto e em essa avaliação surge uma justa medida. Tem a ver com o que fazer, como estar diante da presença do outro, como estar diante da presença do mundo, diante da criação. Nos jovens pode ser observado em diferentes atitudes, na própria iniciativa em que se agradece levando em consideração o outro e o grupo como um todo.

A justa medida está vinculada a uma certa precisão. O que acontece é que mesmo considerando que a precisão é individual, ela no trabalho do grupo se dá em função do coletivo. Surge um corpo multidão, um corpo que não é um corpo massa. Na multidão há uma nomeação que se dá pelo conjunto, pelo sentido coletivo. A precisão do individual se ajusta à necessidade do coletivo; assim há um corpo que se constrói, um corpo multidão.

O bem é singular a cada momento, ele precisa ser renovado é necessário dar espaço as inovações para continuar a viver.

Para Dudu os integrantes novos trazem a renovação. A obra, considerada um bem comum, continua viva pela presença de quem a realiza, os novos dão a continuidade, permitem que ela seja partilhada, a fazem viver.

No relato apresentado, Dudu se torna porta-voz dos saberes e fazeres do grupo que reverberam em seu dizer. Realizando um ritornelo poderíamos encontrar esses alicerces em múltiplos depoimentos de diferentes integrantes do grupo considerando por isso uma construção nas redes que produzem junto.



Foto 207 – Dueto Elaine (B) e Helio (B), 2009



Foto 208 – Dueto Letícia (B) e Felipe (B), 2011



Foto 209 – A Festa, 2011



Foto 210 – 'Marias', 2011

Foto 213 –
'Marias'
gravação
do DVD,
2011



4 A CRIAÇÃO COLETIVA EM DANÇA TECENDO RIZOMAS

O processo de criação coletiva em Dança traz novos modos de pensar a dança, que não comportam os baseados em uma estrutura limitada e limitante; próprios do ensinamento da dança com códigos estabelecidos onde se buscam corpos semelhantes e idealizados. Esses novos modos de construção podem ser pensados e efetuados a partir do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (2009). O rizoma é um sistema aberto que excede o domínio das formas, onde se conecta, se mistura o que em aparência era distinto. O rizoma se modifica a todo momento, não está marcado pelo determinismo, é produtor de efeitos imprevisíveis, é capaz de engendrar formas inéditas que desfazem formas anteriores. A criação coletiva em dança surge como um coletivo intensivo da potência das diferenças em relação.

Não existe um ponto de partida pré-determinado e um ponto de chegada pré-definido (uma raiz e o topo da árvore). Os pontos para iniciar podem ser múltiplos e a chegada é incerta, não tem centro único nem periferia, cada caminho pode ligar-se com qualquer outro. O final do processo é aberto e será, construído a partir das redes que se criem. Os contatos que geram redes se estabelecem por meio de relações. “Um rizoma não começa nem conclui [...]. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança”.²³⁰

Como um rizoma, a criação coletiva, gesta ações preñes de inclusividade. No tempo em que as forças das diversas singularidades se enlaçam e geram formas, estas aparecem com um forte sentimento de ‘nós’. Este sentimento, ao dizer de Deleuze (1997), aumenta nossa potência, nossa alegria, constituída e constituinte de um encadeamento de afecções. Como um rizoma, a dança mobiliza forças que conectam formas, criando outras novas. Esta prática exercita no sujeito a capacidade de enxergar e ativar múltiplas possibilidades de ação, de escolha, de relações, de partilha que desta maneira gestam subjetividades autônomas, singulares e coletivas. A dança assim constituída requer desenvolver a flexibilidade no sentido de aceitar que a escolha está em função de um construir junto e a partir dos diversos componentes, o que implica incluir o criado por outro: artesãs, integrantes da Companhia Cirandeira, arte-educadores. Isto para dizer alguns de tantos mais, porque esse fazer é atravessado por inúmeras criações realizadas em tempos e espaços diversos.

Acompanhando o grupo, redes de conexões vão criando um relevo complexo que se constitui de humanos e não humanos. A metodologia da criação coletiva foi sendo inventada. Trata-se de um processo singular e coletivo. A forma se transforma. Uma

²³⁰ DELEUZE e GUATTARI, 2009, p. 37.

maneira de fazer arte por redes, por mediações. A criação ganha intensidades, redes conectam, a criação se espalha. Tarde²³¹ (*apud* Latour, 2008, 84-85) diz:

Tudo, mesmo o que se encontra agora difundido em todas as mentes cultivadas e ensinado mesmo na escola primária, começou por ser o segredo duma mente solitária, de onde uma pequena chama bruxuleante enviou os seus raios, inicialmente de forma incipiente e encontrando muitos obstáculos, mas, aumentando à medida que se espalhava, com o tempo se tornou uma iluminação brilhante.

Aqui podemos dizer que várias pessoas partilharam seus segredos e ao fazê-los públicos, como fios se trançaram, rendaram, bordaram. Mistura de sonhos criaram 'Marias'.

A composição coletiva é gerada a partir do encontro das diferenças, emergente das múltiplas gêneses e da diversidade de movimentos dos integrantes do grupo. Entende-se cada jovem com seus pontos de vistas diferentes, sua corporeidade pessoal. Estimula-se a autonomia, a auto criação dos jovens na busca de movimentos, e ajuda-se a reconhecer que cada um, por ter histórias e memórias singulares, tem forças diferenciadas dos outros e contribui para ampliar a riqueza da criação. Para articular os movimentos que emergem da pesquisa, conexões precisam ser realizadas. Ao compor a partir da bagagem de todos, um aprende o movimento do outro. Dessa maneira o vocabulário de cada um se amplia ganhando diversidade. Nesses exercícios, novos conhecimentos mundo são incorporados e afetos são movidos. Evitam-se modelos, moldes impostos e busca-se ampliar expressividades, cuidando das histórias marcadas no corpo e desafiando-os à busca dos múltiplos corpos possíveis em si. Uma corporeidade aberta ao encontro com outros, nutrientes que ampliam horizontes.

Durante a experiência do processo, os jovens vivem 'rizomas'. Redes conectam múltiplos ensinamentos, fios enlaçam criações. Depois da estabilidade (momentânea) dada pela obra pronta, chegam mais incertezas, o novo emerge. Os jovens se deparam com o inusitado: o imprevisível aparece nos convites que os desafiam; a flexibilidade é desenvolvida; o incerto volta novamente a tomar parte da realidade. Com isso as subjetividades são movidas de lugar. Continuamente são chamadas a conviver com o diferente, novos mundos são constituídos. Criações, recriações; os jovens reinventando-se a si mesmos.

Há uma força que sustenta a construção e consiste em pensar a obra como um bem comum, feita da integração do que há de mais potente em cada um. Isto implica participação, ser 'parte da ação', para fazer do bem comum uma realidade. Na criação em conjunto, é preciso integrar diferentes maneiras de ver o mundo, o que implica investimentos relacionais. Relevos se enxergam, se produzem modos de conhecer diferenciados. Aprendem a se deslocar de lugar, a serem mediadores, ativadores de afetos. Aprendem a

²³¹ TARDE, *apud* LATOUR, 2008, 84-85.

ser protagonistas da criação, a se autorizar – ser autor na ação – Ser autor implica estar presente e ativo do início ao fim. Os jovens vivem uma vida artesanal e um corpo artesanal que cria e se cria; detentor do saber-fazer. Tornam-se capazes de entrar no labirinto das incertezas e saírem fortalecidos. Um rizoma que não tem centro e sim inúmeros caminhos entrelaçados. Fios conduzem a diversas saídas. Então, entre muitos possíveis, a existência se amplia.

Há um exercício que se constrói, o da confiança. A palavra ‘con-fiar’ podemos pensá-la no sentido de ‘fiar com’, um ‘fazer acompanhado’. É preciso confiar na força do fazer e criar junto acreditando que isso leva a um lugar de encontro mais potente, de maior intensidade de vida, caloroso, vigoroso. As escolhas e decisões se definem na dinâmica interna do próprio grupo. No processo, se vivem muitas possibilidades, controvérsias, até vislumbrar uma estabilidade, também transitória, pois ela existirá até que uma nova rede leve a outro lugar. A obra se faz em um vai e vem de propostas que, à maneira de espiral, se tecem guiadas pelo sentido a ser materializado. O processo de criação é também um processo de negociação, de sair de um lugar e ir para outro.

A criação coletiva precisa ser rizomática e transdisciplinar, só assim consegue abarcar a sua complexidade. Precisa levar a criações abertas, o que não implica falta de rigor, e sim a plasticidade que a construção neste novo paradigma requer.

Na experiência vivida, a diversidade emerge em forma potente em vários níveis: nas redes de aprendizagens múltiplas, na diversidade dos jovens que a realizam, no tema abordado com os fazeres implicados no assunto, na diversidade de idades e geográficas entre artesãs pesquisadas e jovens artistas, nas materialidades construídas e utilizadas, de não humanos escolhidos para realizar vínculos, no público multigeracional, nos tempos vários que a obra move entre o presente e as histórias de vida e em muitos outros sem nomear. Esses elementos heterogêneos se articulam, e desse modo, redes se ampliam. O coletivo se faz pelo encontro do diverso. Os objetos instigam a descobrir seus múltiplos movimentos, diversidade de relações trançando vínculos, eles fazendo parte dos laços, mediadores do social. Nesta diversidade, pode-se vislumbrar uma ação coletiva, que retira anestésias.

Diferenças também são engendradas, nas sutilezas conquistadas ao aprender a perceber, nas afeições mobilizadas que permitem expressões múltiplas, nos olhares novos para o mundo. Aprendendo a diferenciar, os jovens retiram a in-diferença frente humanos e não humanos e os incluem, acolhendo sua potência. Em cada jovem, multiversos se constituem. Há um aprender rizomático que abre horizontes, o ponto de vista do jovem ganha novas dimensões e outros lugares se alcançam. Criam-se desejos, outros singulares se fortalecem, muitos produzem realidades. Caminhos potentes se transitam; o ingresso às universidades dos jovens e seus estudos dizem de sua concretude.

Ações que respeitam e potencializam a diferença são reconhecidas como detentoras de função política²³². Em seus fazeres significativos os jovens se encharcam com essa função. As construções das singularidades não se realizam em forma individualista, elas acontecem junto ao coletivo, onde o fazer comum, entrelaçando as diferenças é valorizado e praticado.

Davi (B) partilha sobre seu desejo de agir no mundo:

Então [...] onde eu for vou carregar isso comigo e tento passar para outras pessoas que querem seguir esse caminho, que não é só de eu, eu, eu, é de nós, de ouvir junto, respirar junto. É o grande processo que tenho dentro do meu coração, que sofri muito com ele, esse processo de acolher o trabalho coletivo, que no início quando entrei era muito difícil e hoje em dia meu coração já acolheu, minha mente acolheu, meu corpo acolheu.

Os desejos se movem e se transformam, os interesses mudam de lugar. O que era indiferente começa a ser percebido e passa a ter sentidos que não existiam previamente. Ao dar lugar aos outros, algo se transforma em cada um. E assim, o jovem passa a ser ator e autor das transformações próprias e de seu entorno.

A ampliação da sensibilidade ativa desejos e os direciona para sua materialização; ao propósito transforma-se em ação. Estabelece-se o vínculo entre a tendência e a materialização da obra. A obra como sonho partilhado, abraçado por todos, é motor de ações em mutirão, que possibilitam desejos se tornarem feitos.

Quando surge o movimento comum realizado por todo o grupo, este aparece não como técnica que modela, e sim como qualidade compartilhada, ativada pelo sentir; potência amplificada, corpos vibráteis em relação. O corpo sonha na carne, acordado, no fazer partilhado experimenta sensações intensas e vive sua transformação. O corpo sonha junto ao efeito de suas produções.

A pesquisa é um dos eixos do trabalho; esta é corporal, gramatical das linguagens, mas também é daquilo que se quer transformar em outra linguagem da arte. A pesquisa sobre as mulheres artesãs, que localiza sua presença e seu fazer no coletivo e seus contextos, se realiza para que o grupo da Companhia possa transformar as intenções daquelas mulheres, suas sensibilidades, seus processos de criação, seus sentidos existenciais em linguagem cênica. Não é qualquer mulher, são mulheres que realizam fazeres de presença fortemente feminina, com muitas habilidades para solucionar problemas, habilidades manuais. O olhar dos jovens é garimpeiro: precisa ser coletor, identificador, registrador de uma complexidade de minúcias e particularidades; para selecionar e depois transformar fatos em fios estéticos. Fios, corpos diversos que adquirem aprendendo a ser afetados. Os fatos passam a ser questões de interesse. Neles se observa o coletivo, e sua complexidade. Os jovens se aproximam dos sítios onde as realidades se

²³² ALMEIDA, 2004.

expressam. A realidade é performada, pode assumir muitas formas. Há uma força cultural que se gera, ao articular os assuntos próprios das mulheres artesãs com a produção de 'Marias'.

A obra traz como tema realidades de artistas artesãs brasileiras e se escolhe como modo de dá-lhes visibilidade à 'celebração': celebrar a existência dessas mulheres, desse Brasil múltiplo, dessa simplicidade e desse sentido de vida. Partilha realidades que falam de dificuldades, de falta de dinheiro, de separações aceitas mesmo que não desejadas, mas olha-se para elas com orgulho do tempo vivido e da superação. Uma dose de alerta e alegria.

A obra está implicada no presente, comprometida com o futuro e faz valer o passado. Fatos são carregados de símbolos, imaginários atravessam cotidianos, e a vida das mulheres se entremeia com os sentidos construídos pelos jovens. Muitos corpos habitam novos corpos construídos, laços de corpos-arte e corpos-artesanais.

Abordam-se culturas locais para que elas dialoguem neste tempo com sua potência; para se fazerem visíveis, apreciáveis, éticas, estéticas e políticas de inclusão. Busca-se recuperar a dança do tempo coletivo, da partilha, a dança de viver com.

Investe-se no diálogo entre a tradição e a contemporaneidade de maneira a cuidar da memória, das criações já realizadas pelo coletivo regional, de belezas estéticas e poéticas que definem múltiplos tempos e lugares. São colocadas no presente, ressignificadas a partir de outros pontos de vista que ampliam sentidos. Surge um híbrido, uma fusão, uma trama, trançando o novo com o existente.

Os sujeitos escolhidos, mulheres artistas artesãs, têm histórias, habitam e interferem num contexto social específico, são mulheres singulares que constroem patrimônios materiais e imateriais. São fontes de contato com esses outros universos brasileiros que não estão próximos espacialmente, mas são tão próprios. Realizar a obra 'Marias' traz a intenção de difundir esse patrimônio, não deixar ficar esquecido; não deixar viver despercebido. Um intercâmbio inter-geracional ocupa espaço, levanta questões e ativa afetos. Uma obra, que sonha manter-se viva e vivificar. Os jovens conhecem outras realidades que ativam sentidos de pertença; outros relevos, outras águas e caminhos que os levam para interiores e que trazem o longe para perto, para o afeto e efeito. Um novo cotidiano se constrói em que os avessos também são observados, onde as águas do Velho Chico, rio São Francisco, passam a existir para algumas antigas indiferenças e para outras lembranças esvaecidas. O dentro é revelado, a bela renda conhecida, as tramas partilhadas, os bordados reiniciados.

Um diferencial chama a atenção: esse Brasil tão diverso, tão rico vive agora presente em jovens cariocas. O grupo convida a mais redes serem construídas, a gerações se encontrarem e relevos se vislumbrarem. O trabalho com as fontes e os materiais traz como

recompensa a materialização das cenas. O ato criador é uma ação conduzida pelo projeto, procura as possíveis formas que o concretizem. Cada cena demanda um corpo diferente; os jovens têm que ganhar outros corpos. Dançar não passa só por apreender a fazer passos; há algo além da mecânica dos movimentos. Cada dança tem suas próprias texturas, cores, tons. A forma que surge na dança é uma manifestação de forças que se interligam; forças expressivas que ligam afetos a movimentos e que afetam. A falta de conhecimento sobre os diversos matizes que o dançar em cada cena compõe, reduziria seu fazer; os jovens precisaram aprender a registrar as diferenças e a incorporá-las no movimento, a ser afetados e efetuar.

O exercício de precisão implica investir no domínio das sutilezas e um trabalho coletivo compreende apurar os movimentos nas relações. A precisão de cada um, para ser precisão cênica, está vinculada a encontrá-la em conjunto. Há um corpo artesanal a ser construído nesse fazer junto, no contato insistente com outras forças. Para isso o exercício de comunicação entre os componentes é matéria prima desta proposta; ampliar cada vez mais o perceber, para registrar o que era indiferente. Exercícios de atenção, empatia, observação apurada com o outro contribuem para atingir esta qualidade de precisão. Há uma conquista que se alcança junto aos outros.

Os exercícios, nesta prática se distanciam da competição, mobilizando experiências de cooperação, obrar junto. Há uma responsabilidade partilhada, um fortalecimento dos laços na ajuda mútua, uma vivência colaborativa, com labor ativo, em que as contribuições são acolhidas e estimuladas. A ajuda é distribuída e a reciprocidade convocada. A responsabilidade é também pelo outro e pelo bem que é de todos. Isto também tem função política.

Para que a criação coletiva seja possível, é preciso aprender a aceitar: a ideia, o movimento, a expressão do outro. Na aceitação, algo pessoal tem que ceder para que a potência do grupo possa ser vivida. Criar coletivamente favorece aceitar o diferente; é preciso aprender a valorizar e a desfrutar da criação do outro. O 'estrangeiro' passa a ser incorporado e assim outros mundos podem ser vividos. Busca-se que os jovens descubram que nas diferenças se aprende; que se desvencilhando de preconceitos é possível dar espaço à riqueza humana, à aprendizagem mútua. Exercita-se o acolhimento da singularidade do outro; acolher se dá em sentido duplo, requer abertura e disponibilidade de ambos os lados. A ética vai se construindo, ela não impõe valores, estes emergem do aprimoramento da sensibilidade e reflexões em relação aos outros e a si próprio.

As reflexões são vividas como modo de avaliar o processo, acompanhadas de celebrações e reconhecimentos pelas ações realizadas. Os jovens exercitam colocar suas opiniões, suas observações, seus registros; aprendem a se posicionar diante das mais diversas situações, inclusive frente às mais inesperadas. O sentido crítico se desenvolve e

faz com que os participantes aprendam a apreciar, a fazer leituras e releituras do que foi criado por cada um e em conjunto. Os jovens reconhecem as conquistas, os desacertos, as limitações, buscando soluções e projetando possibilidades. Também aprendendo a fazer relações, a associar contextos, a encontrar redes de conexão. Os jovens têm voz que se expressa e se posiciona.

O grupo, no processo e produção do trabalho vai constituindo um Ethos, uma atitude peculiar que o distingue, constrói princípios que os regem, o que marca suas realizações.

As ações que compõem o processo de construir a obra e, posteriormente, de apresentá-la para outros, não interferem só no comportamento. Essas materialidades, essas práticas promovem em cada um dos integrantes um processo de subjetivação, de criação de si, de produção de si no mundo.

Helena (B) partilha sobre o que significa para ela estar no grupo:

Acho que me modifica, me toca, me move completamente. Desde que eu entrei aqui eu mudei muito; eu fui tocada em um lugar desconhecido e isso me fez muito bem, eu fiquei apaixonada e agora é uma relação de amor, eu fiquei completamente apaixonada por tudo. [...] Então aprendi a trabalhar em grupo, aprendi a aceitar muita coisa, a dividir coisas fora daqui. Aprendi a dar muito e também saber receber e saber que cada um tem um jeito de tocar, tem um jeito de trocar, de ensinar e ouvir. Poder absorver isso é muito bom.

Os jovens constituindo uma Companhia partilham espaço de convivência e construção de sociabilidade. Os jovens se desafiam, se expressam, se criam. Não é o bastante a criação de associações, elas devem ser compostas para desenhar um mundo comum, sendo preciso o ajuste das relações, quando e onde o coletivo se faz visível. Não é suficiente desfrutar da mera multiplicidade de novas conexões, é necessário outro investimento para o exercício de viver junto.²³³ No seu fazer-se grupo a Companhia busca associações, mas diferenciadas por um fio condutor. nelas deseja-se o coletivo.

Nesta experiência em invenção, Formação e Produção num determinado momento, se alinham. Acredita-se na potência da confluência da Arte-Educação e a Produção Artística para a construção de singularidades e de coletividade. Também considera-se que a continuidade da obra com renovação de alguns integrantes promove potentes processos formativos. A ética e a estética se movem mutuamente, sem primazia uma em relação a outra, as centralidades se deslocam. Só há potência em suas tramas. Ética e estética se tecem e entrelaçam, mistura de fios que sustentam, junto a outros que rendam beleza. **Rede rendada**, ética e estética juntas. Fios firmes dão bases para a beleza acontecer. Defende-se a ética numa metodologia para o espetáculo, buscando-se a intensidade de vida, muitas vezes perturbada em artistas capturados pelas leis do mercado. A estética junto à ética diz sobre sentidos da existência, eles geram belezas.

²³³ LATOUR, 2008.

A Dança como criação coletiva pode se constituir como um fator de resistência ao poder massificador; contrapor-se à força que normatiza/padroniza as pessoas, sobretudo pela captura do corpo, ao produzir desejos que, parecendo próprios, na verdade respondem aos interesses do poder dominante. Podemos considerar que os jovens vivem o seu corpo resistência, militância criativa, distanciados do corpo constituído, capturado, massificado e buscam em suas singularidades partilhadas, intensificar a vida. Eles em sua corporeidade exercitam um papel ético, estético e político.

Criar coletivamente consiste em coletar materialidades significativas para realizar experiências, saber quais ainda não estão ao alcance e buscar os meios para sua aproximação. Outros mundos se aproximam, mundos que ainda não estão dentro do universo dos praticantes. E mundos internos também se movem. Desta maneira, o exercício de coletar materialidades e ativar memórias pode contribuir para resistir à invasão de desejos de outros que querem ser inculcados em prol de interesses alheios. Desejos esses que afastam do que pode nutrir redes de relações que ligam diferentes tempos, que dizem de raízes e de potências e intensidades de vida.

Na criação coletiva, abandona-se a criação individual isolada, é preciso articular a criação com os outros. E neste coletivo, um processo de singularização de cada jovem vai sendo rendado. Aqui novas capacidades têm que ser produzidas: de flexibilidade, escuta, aceitação, desapego, adequação, de partilha. Isto se constrói no próprio fazer coletivo.

Inserir-se na abordagem de 'Marias' um imaginário de pertencimento cultural, com zelo de salvaguardar cultura. 'Marias' se apresenta na contramão de uma fatia do imaginário capturado. O popular é colocado em destaque e defende-se seu lugar diferenciado do popularesco. Que libertação de imaginários faz 'Marias'? Que lugar é esse que desperta? Um imaginário de cultura popular está sendo ativado. Artistas e público entram em ressonância; uma igualdade de condições os coloca juntos. Nesse movimento se acendem desejos de detectar novas entidades, dá-lhes as boas vindas; acontece um recrutamento de novos candidatos; redes se rendam no coletivo.

'Marias' oferece assuntos do povo e este responde, assuntos do cotidiano, simplicidade para distribuir. Faz uma devolutiva produtiva e isso encanta pessoas. Exercita o respeito ao público, que não é massa, que é povo.

Os jovens ficam cativos, o público fica cativo. Há um posicionamento no que a Companhia faz, há uma posição política que se defende. Uma força busca furar a lógica do individualista, da concorrência no mercado para defender a ética e estética do múltiplo, das diferenças que fazem o coletivo; esse argumento se articula na obra, criando singularidades tecidas no colaborativo.

'Marias' busca cuidar do tremido; é a irregularidade que atesta a felicidade de quem faz no palco e de quem partilha. No público, se produzem tremidos porque os corpos

sonhadores se fazem presentes:

Feliz, em êxtases, sentindo uma coisa maravilhosa.

(Depoimento de Dudu sobre uma senhora do público)

‘Marias’ é sempre uma obra em construção que tem estabilidades momentâneas, sempre se refazendo com as novidades. Questões de interesse a habitam e deixam rastros, reuniões mediadoras de novas redes, novos acontecimentos. Subjetivações vão sendo produzidas e passam a coabitar o coletivo.

Talvez possamos dizer que nas apresentações de ‘Marias’ acontecem microrevoluções em que se mobilizam olhares em direções outras, para o avesso, para o que está por dentro, para o que está desatendido. Toca o sentir, memórias, afetos, gera cuidados. Ativa olhares que se desviam da chamada fácil de holofotes, de propagandas invasoras e avistam potências e presenças. As materialidades, apresentadas na obra, colocam em movimento afetos, levam da desatenção à atenção; a experiência provoca mudanças. As redes se ampliam, os jovens passam a ser mediadores de novas realidades, onde fios do coletivo se enlaçam.

Na obra, pensa-se o sentido de permanência, da continuidade, como uma oferenda de quem inicia para quem continua. Algo para além de si, a obra com um sentido que transcende as autorias pessoais. Plantar para que outras pessoas possam usufruir, participar, transformar, oferecer e assim sucessivamente. Oportunidade de estar junto no momento em que cada um está se constituindo. Fazer junto fica mais quente e mais vigoroso. Constrói-se uma autonomia que inclui o outro e o bem comum, que não separa, que agrega, que dá trabalho, mas que vale a pena, que permite ser ator e autor da obra. O que permanece são as intensidades: as singularizações, o colaborativo, a rede rendada.

Ao juntar o que é do outro com o que é de cada um, a criação passa a ser de todos. Aquilo que estava separado se une. A criação coletiva guarda a potência de ser nutrida pelo que é belo em cada um e essa união de intensidades amplia a força da obra. Aquilo que ao estar separado de si coloca o sujeito numa posição de competição, ao estar junto o coloca numa posição de contribuição. O que se admira no outro também pode lhe pertencer. Gesta-se um lugar de encontro nutriente em que o sentimento de pertença se desenvolve.

A criação coletiva compreende o sujeito e o social ao nível das relações concretas e oferece um potencial específico em relação à qualidade de transformações no cotidiano. Promove experiências cujas aquisições não se esgotam na prática da dança; elas extrapolam este espaço-tempo. Algo acontece quando se pratica dança como criação coletiva que repercute, de maneira peculiar, no dia-a-dia de quem a vivencia, em seus vínculos e nas maneiras de enxergar e agir no mundo. Produz um processo psicossocial.

Levantamos aqui a possibilidade de que os valores de confiança, aceitação das diferenças, ajuda mutua e inclusividade que o grupo engendra, ao serem vividos nas

experiências da criação coletiva, por efeito de reverberação, constituam o cotidiano de quem a pratica. Assim, o gerado na Dança esgarça as fronteiras de sua arte. É o rizoma do coletivo que se expande.

Helena (B) sobre o estar junto comenta:

E isso une mais a gente esse estar junto, fazer junto, une cada vez mais e a gente fica mais íntimo. É como mais Companhia, como uma comunidade, e isso desperta um amor incrível pela vida, pelas outras relações que a gente tem lá fora e que a gente traz e que a gente leva.

Na Companhia seu social é uma construção. Corpos resistência, grupo resistência fazem política. Na pesquisa re-coletamos aquilo do que o mundo comum está feito, os jovens partilham sua composição, forças e formas que dizem de estéticas e éticas no coletivo, mundo caloroso: “que não é só de eu, eu, eu, é de nós, de ouvir junto, respirar junto”²³⁴, em que há “uma grande celebração de sabores, de pessoas diferentes, de culturas diferentes”²³⁵ e onde viver com é “**uma relação de amor**”²³⁶.

²³⁴ Depoimento de Davi, Brincante.

²³⁵ Depoimento de Juliana Brincante.

²³⁶ Depoimento de Helena brincante

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A REDE RENDADA

Esta pesquisa se propôs cartografar um processo de criação coletiva, através da dança, seguindo a metodologia proposta pela Teoria Ator-Rede, acompanhando os conhecimentos aportados por Bruno Latour. Para isso se focalizou a obra “Marias Brasileiras, a arte do fio”, realizada pela Companhia Cirandeira. O estudo se realizou por meio de vasta documentação – diários, vídeos, fotos, gravações, escritos – que registraram o momento de concepção da obra, as pesquisas que a sucederam, os fóruns e atividades preparatórias com os atores, a criação e a montagem, a realização da obra, os fóruns e registros pós-obra e as reverberações que aconteceram a partir desse processo. Ancorada em autores que investigam sobre corporeidade, dança e construção coletiva apresentou uma detalhada descrição que evidencia as redes. O que buscou-se destacar é a potência da dança quando criada junto, o que foi detalhada e exaustivamente cartografado. A pesquisa desta Tese acompanhou uma abordagem que celebra a diversidade. As questões de interesse desdobram-se sendo múltiplas. Realizar o estudo foi um entretecer de fios, a renda precisou ser construída. Foi um desenho que se fez no vazio, haviam muitos possíveis, diversos elementos que podiam ser utilizados, mas a materialidade se fez nas escolhas e foi preenchida na medida em que se enlaçaram fios. Em algum momento, a escrita em renda começa a aparecer e vem por conta dos encontros, dos relacionamentos.

Estar implicada com o processo de construção da obra “Marias Brasileiras” foi a linha condutora para seguir Latour realizando uma cartografia. Isto exigiu um grande esforço trabalhando em cima de vasto material. Foi preciso encontrar e seguir fios, assistir muito atentamente o que os atores tem a dizer, como o coletivo se constrói nesse partilhar de corpos presentes; de acordos e diversidades, de desequilíbrios e estabilidades. E assim achar os múltiplos sentidos que as experiências de criação coletiva em Dança pudessem produzir; sustentados / animados / apoiados na construção colaborativa. Busquei, portanto, os desdobramentos que os mediadores promovem, pelos detalhes que indicam a um olhar curioso, o que na aparência fica oculto, o que está por trás da cena, nos bastidores, em sua construção. Procurei olhar para o que move a criação coletiva, as emergências de subjetividades e como isso reverbera no cotidiano de quem a pratica.

A análise mostra que no grupo o coletivo se constitui mais do que como o encontro das semelhanças, sendo sobre tudo o diálogo das diferenças, promovendo a produção de singularidades. A Dança viabiliza como criação coletiva a construção de sentidos de vida para as pessoas envolvidas. Constrói-se confiança num fazer partilhado. Os jovens são co-autores da criação. A autonomia é gerada com o sentido de auto-criação de si. Os jovens se tornam capazes de se autorizar, podendo se reconhecer como parte da história contida na

situação. Exercitam a consciência de que é possível construir a partir de relações de singularidades, de diversidades, valorizando exercícios colaborativos, criando redes com a força de uma micropolítica no cotidiano.

A força dessa micropolítica, pode ser uma maneira de realizar ações que, como um sistema de redes, se multipliquem e espalhem. Assim a Dança poderá cumprir sua função social, ganhando espaço pelo agir. Atuando na micropolítica, talvez seja possível contribuir mais efetivamente com a inclusão da Arte como sentido de vida das pessoas, com sua potência de transformar a si e a seu mundo. O ensino da Dança através de um trabalho formativo partilhado tem a possibilidade de contribuir para a preparação de indivíduos que percebam melhor o mundo em que vivem, saibam compreendê-lo e nele possam ser atores e autores na construção do coletivo.

Encontramos um processo de construção coletiva que se expande. Da perspectiva psicossocial, e para além da dança, o que parece é que um processo de produção coletiva compõe subjetividades e liberta do aprisionamento dos desejos alheios.

Podemos observar a potência das experiências em criação coletiva como produção de mundos, invenção de um universo que não estava ali antes e cujas ressonâncias aparecem no cotidiano de quem a pratica. Isto quer dizer que a experiência viabiliza a incorporação de saberes e fazeres, especialmente de convivialidade que passam a ser incluídos na vida das pessoas participando desta maneira da construção de si. Todas reinventadas pelos encontros. Estas experiências falam de produção de desejos que não são capturados nem se submetem aos interesses alheios.

Observando as subjetividades que se constituem e as reverberações que surgem no cotidiano, podemos pensá-las constituintes de uma dimensão em que o singular e o coletivo se coadunam; uma composição psicossocial vai criando relevos na cartografia.

Na atualidade podemos levantar uma questão: tanto a criação como a moda, o *prêt-à-porter*, trabalham com a constante transformação, mutação, mas qual a diferença então? Há transformações geradas pelo capitalismo que querem a novidade como consumo, como o constantemente diferente da massa consumidora e escrava do novo, do modismo. Aqui o capitalismo também se utiliza de uma rede: rede mercadológica, rede de consumo, rede do cambio mundial. Esta rede não é rendada, não produz desenhos que enlaçam cores, texturas, belezas singulares; é uma rede fria.²³⁷ Porém diferente desta rede há as redes quentes,²³⁸ como as constatadas no grupo dos jovens da Companhia, que suas linhas são formadas como processos criativos, colaborativos, inclusivos, que constroem autonomia. As duas criam situações muito diferentes, a primeira captura o devir e a última o potencializa.

²³⁷ PASSOS, E.; BARROS, R. Clínica, política e as modulações do capitalismo. **Lugar Comum**, n.19-20, p.159-171, 2004.

²³⁸ *Ibid.*

Redes frias e redes quentes, redes lisas e redes rendadas.

Na narrativa, há a impossibilidade de esgotar o assunto dado seu movimento. Sei que o ponto de chegada abre novos caminhos; sei também que esse lugar é provisório, indica um momento, assim não é determinante, é uma possibilidade entre muitas. Outras pesquisas poderão continuar rendando novos tempos.

A criação coletiva em dança é um instrumento útil à psicossociologia, abre caminhos de pesquisa com grupos. Este estudo indica uma das possibilidades, mas outras valiosas poderão ampliar as redes sobre as potências psicossociais que aporta este assunto.

Esta escrita se tece ao encontro do dito **onde há rede ha renda**. Mas também diz do que retorna, do ritornelo, na procura de estabilidades sempre em movimento, que faz com que o diverso se mescle nas cores do coletivo, em que por sua vez, olhando ao avesso pode-se dizer **onde há renda há rede**.

Inúmeras redes se produzem: as virtuais, as de caçar, as de pescar no mar, mas só em algumas se fazem rendas. São redes intensivas, criadoras; elas desenham e colorem vidas, autonomia, inclusividade, encontros, coletividades. As redes onde esses fios se tecem são capazes de produzir traços poéticos. Estamos falando de uma rede tecida com Arte. Na criação coletiva em Dança ela costura suas texturas; ela é uma **rede rendada**.

6 REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marcus. **A selvagem dança do corpo**. Curitiba: Editora CRV, 2011.
- _____. **Corpo e Arte em Terapia Ocupacional**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **Escritos**. L&PM, Porto Alegre, 1983(a).
- _____. Para acabar com o julgamento de Deus. *In*: WILLER, CLAUDIO. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L& PM, 1983(b).
- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: Editora c/ Arte, 1998.
- _____. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BARUS-MICHEL, Jacqueline. **O sujeito social**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro Zahar Editor, 1999.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação**. Porto: Ed. Porto, 1994.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAILLOIS, Roger. **Los juegos y los hombres: la mascara y el vértigo**. México: Fondo de cultura Econômica, 1986.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHAGAS, Marly. **Processos de Subjetivação na Música e na Clínica em Musicoterapia**. 2007. 168f. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – IP – EICOS Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio e Janeiro: Olympo, n16ª edição, 2001.
- DANTAS, Mônica. **Dança, o enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora da UniversidadeUFRGS, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia - Vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 2009.

- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2008a.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2008b.
- _____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- DUVIGNAUD, Jean. **El juego del juego**. México: Fondo de cultura Econômica, 1982.
- FREIRE, M.; DAVINI, J.; CAMARGO, F; MARTINS, C. M . **Avaliação e planejamento, a prática educativa em questão**. Belo Horizonte: Espaço pedagógico, 1997.
- FREIRE, Madalena. *et al.* **Observação, Registro e Reflexão** – instrumentos metodológicos. São Paulo: Série Seminários, Espaço Pedagógico, 1996.
- FREIRE, Paulo. **Ensinar e aprender: leitura de mundo, leitura da palavra**. Carta de Paulo Freire aos professores. Estud. Av. vol. 15 N° 42. São Paulo maio, 2001.
- _____. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1999a.
- _____. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999b.
- _____. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. **Educação e Mudança**. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. [Disponível em:http://www.4shared.com/get/zcxgFb4x/educacao_mudanca.html Acesso: 27 set. 2011]
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- _____. **Vigiar e Punir**, história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. **História da sexualidade 2** - o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FUSARI, Maria F.; FERRAZ, Maria. H. **Metodologia do ensino de arte**. São Paulo: Cortez, 2009.
- _____. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 2006.
- GABRIEL, Eleonora. **Escorrego, mas não caio, é o jeito que o corpo dá**: As danças folclóricas como expressão artística de identidade e alegria. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte-IACS) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.
- GABRIEL, Eleonora; WILSON, Frank. O folclore na Escola de Educação Física e Desporto UFRJ, Uma reflexão sobre o corpo brasileiro e sua cultura. *In*: CARDOSO L., GUALTER K (orgs.) **I Coletânea de artigos do Departamento de Arte Corporal**. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica, cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento de cultura. São Paulo: Perspectiva, 1999.

INSTITUTO DE ARTE TEAR. **Tear, Ponto de Cultura**. Rio de Janeiro, 2010. [disponível em: <http://www.institutotear.org.br>. Acesso em 16 agosto 2010].

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KALMAR, Déborah. **Qué es la expresion corporal**. A partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe. Buenos Aires: Lúmen, 2005.

LABAN, Rudlof Von. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1987.

_____. **Danza educativa moderna**. Buenos Aires: Paidós, 1978.

LATOURET, Bruno. **Reensamblar lo social** - Una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2008.

_____. "Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência". In: NUNES, J. A. & ROQUE, R. (orgs.), **Objectos Impuros**. Experiências em Estudos sobre a Ciência. Afrontamento, p. 39-61, Porto, 2009.

_____. **A esperança de Pandora**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

_____. **Ciência em ação**, como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: UNESP, 2000(a).

_____. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000(b).

LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. In: PEREIRA, Roberto (org.) **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: Univercidade: p.166 – 175, 1999.

_____. **A la Recherche d'une Danse Moderne**: Rudolf Laban, Mary Wigman. França: Chiron, 1996.

LAUNAY, Isabelle; GINOT, Isabelle. (2003a). **Uma fabrica de anti-corpos?** Departamento de Dança de Paris 8. França: www.univ-paris8.fr Brasil: Idança.net Acesso, dez., 2011.

_____. (2003b) **Ser bailarino apesar da escola**. Departamento de Dança de Paris 8 – Saint-Denis. França: www.univ-paris8.fr Brasil: Idança.net Acesso, dez., 2011.

LOUPPE, Lawrence. **La Poétique de la Danse Contemporaine**. França: Contredance, 1997.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. Campinas: Editorial Psy II, 1995.

MATURANA, Humberto. **De máquinas e seres vivos**. Autopoiese, a Organização do Vivo. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. *In*: MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, Vol. 2, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O Visível e o Invisível**. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MOL, Annemarie Política ontológica. Algumas ideias e várias perguntas. *In*: NUNES, R. (org.) **Objetos impuros**. Experiências em estudos sociais da ciência. Porto: Afrontamento, 2007.

MORIN, Edgar. **Saberes globais e saberes locais**. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

_____. **Os sete saberes necessários á prática educativa**. São Paulo: Cortez, 1999(a).

_____. **Ciência com consciência**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999(b).

_____. Epistemologia da complexidade. *In*: SCHNITMAN, D. F. (Org.) **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas. p. 274-286, 1996.

NICOLESCU, Basarab. **Manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: TRIOM, 1999.

_____. **La Transdisciplinarité**. Paris: Rocher. 1996

NICOLESCU, Basarab. et al. **Carta da transdisciplinaridade**. Portugal, Convento da Arrábida, 1994.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina. Clínica, política e as modulações do capitalismo. **Lugar Comum**, n.19-20, p.159-171, 2004.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAZ, Octávio. **Convergências, ensaios sobre arte e literatura**. RJ: Rocco, 1991.

_____. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEDRO, Rosa. As redes na atualidade: refletindo sobre a produção de conhecimento. *In*: D'AVILA, M. I.; PEDRO, R. (Orgs.) *Tecendo o desenvolvimento*. **Saberes, gênero, ecologia social**. Rio de Janeiro: Bapera. (p 29-47), 2003.

POPE Jr., H. G.; PHILLIPS, K. A.; OLIVARDIA, R. **O complexo de Adônis: a obsessão masculina pelo corpo**. São Paulo: Campus, 2000.

QUIROGA, Ana. **El Universo compartido de Paulo Freire y Enrique Pichon Rivière**. Suplemento- Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, 2001.

_____. **El Proceso Educativo Segun Paulo Freire y Enrique Pichon Rivière**. Buenos Aires: Cinco, 1985.

QUIROGA, A. *In*: FREIRE P. e PICHON-RIVIÈRE. **O processo educativo segundo Paulo Freire e Pichon-Rivière**. ORTH, L. (Trad.). Petrópolis: Vozes, 3º Ed. 1991.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna, a pedagogia do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

RYD, Yngve. **Snö**. Suécia: Natur & Kultur, 2001.

READ, Herbert. **A redenção do robô**, meu encontro com a educação através da arte. São Paulo: Summus, 1986.

_____. **Educación por el arte**. Buenos Aires: Paidós, 1977.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**, transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SAROLDI, Nina. **A ética e os desafios da contemporaneidade**. Em Debate 03 Rev. do Depto. de Serviço Social PUC-Rio <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>, 2006.

STOKOE, Patricia; SIRKIN, Alicia. **El proceso de la creación en arte**. Argentina: Almagento, 1994.

STOKOE Patricia. *et al.* **La expresión corporal-danza en el congreso pedagógico**. Trabalho apresentado nas 3^{as} Jornadas “El Perfil del Nuevo Docente para el Cambio Educativo”. Buenos Aires. Mimeografado, 1987(a).

STOKOE, Patricia. **Expresión corporal: arte, salud y educación**. Buenos Aires, ICSA-Humanitas, 1987(b).

_____. **La expresión corporal**. Guía didáctica para el docente. Buenos. Aires: Ricordi, 1978.

TEIXEIRA, Letícia. (1998). **Conscientização do movimento**, uma prática corporal. São Paulo: Caioá.

UNESCO. **Ciência e Tradição: Perspectivas Transdisciplinares para o Século XXI, Transdisciplinaridade (anexo 2)**, Comunicado final: Comitê de redação: BERGER, CAZENAVE, JUARROZ, FREITAS, NICOLESCU. Paris, 1991.
[http://www.ufrj.br/leptrans/arquivos/Congresso_Ciencia_Tradicao_1991.pdf]

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **A mente corpórea**. Ciência cognitiva e experiência humana. Portugal: Instituto Piaget, 2001.

VIANNA, Angel. Site: **www.escolaangelvianna.com.br**. Acesso dezembro, 2011.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

RELAÇÃO DE FOTOS²³⁹
PÁGINA

<i>Chegança.....</i>	xiv
1. <i>Dona Angelina, fiandeira.....</i>	82
2. <i>Dona Angelina, em sua casa.....</i>	82
3. <i>Dona Luisa cardando.....</i>	82
4. <i>Dona Luisa fiando na roca.....</i>	82
5. <i>Dona Marlene mostra a renda Filé.....</i>	83
6. <i>Artesã rendando Filé.....</i>	83
7. <i>Oficina de tecelagem.....</i>	86
8. <i>Jovens aprendendo tecelagem.....</i>	86
9. <i>Oficina: urdidura e trama no tear.....</i>	86
10. <i>Oficina: tear egípcio.....</i>	86
11. <i>Sávia Dumont dando oficina de bordados para Cia.....</i>	87
12. <i>Bordando em oficina.....</i>	87
13. <i>Davi (B) junto a Cia bordando.....</i>	87
14. <i>Bordado em oficina.....</i>	87
15. <i>Ana Paula (B) bordando.....</i>	88
16. <i>Bordado de Ana Paula (B) em oficina.....</i>	88
17. <i>Dona Nívea no Instituto Tear.....</i>	89
18. <i>Dona Nívea cardando no Instituto Tear.....</i>	89
19. <i>Dona Mita fiando na roca no Instituto Tear.....</i>	89
20. <i>Fiandeiras fiando e cantando.....</i>	93
21. <i>Pretinha fiando e cantando no hall do Teatro.....</i>	93
22. <i>Gabi (B) registrando o ensaio em seu diário.....</i>	94
23. <i>Gabi (B) e Davi (B) tingindo o fardo.....</i>	113
24. <i>O fardo tingindo no Instituto Tear.....</i>	113
25. <i>Fardo para o cenário: tingido no Instituto Tear.....</i>	113
26. <i>Hélio (B) fazendo redes do cenário:.....</i>	113
27. <i>Mandala: mulheres em roda.....</i>	114
28. <i>Projeção na mandala, a renda Filé.....</i>	114
29. <i>O 'bordado' no cenário, realizado por Brincantes.....</i>	114
30. <i>Cenário com os diferentes fazeres artesanais.....</i>	114
31. <i>Imagem projetada na Mandala: abrindo o algodão.....</i>	115

²³⁹ Todas as fotografias aqui reunidas pertencem ao acervo do Instituto de Arte Tear. As fotos foram realizadas pelos profissionais externos: Gustavo Stepham, Renato Mangolin e por profissionais pertencentes à equipe da Instituição.

32. <i>Brincante customizando figurino vinculado à renda Renascença.....</i>	116
33. <i>Desenhos de figurinos realizados por Brincantes com cores e texturas.....</i>	116
34. <i>Figurino relacionado à tecelagem.....</i>	116
35. <i>Figurino masculino com renda da renascença.....</i>	116
36. <i>Figurino vinculado à renda filé.....</i>	117
37. <i>Renda filé em sobre saia.....</i>	117
38. <i>Estreia no Teatro SESI.....</i>	119
39. <i>Dona Leontina com seu tear no hall do Teatro.....</i>	120
40. <i>Fiandeiras com suas rocas no hall do Teatro.....</i>	120
41. <i>Algodão em cena.....</i>	121
42. <i>Dona Luisa cardando.....</i>	121
43. <i>Dona estela organizando fios de algodão.....</i>	121
44. <i>Algodão e novelo.....</i>	121
45. <i>Fiando juntas.....</i>	121
46. <i>Abertura do espetáculo.....</i>	122
47. <i>O começo.....</i>	122
48. <i>Dona Angelina sorrindo.....</i>	123
49. <i>Fiandeiras (Pers.) em mutirão.....</i>	123
50. <i>Dona Nívea cardando no Instituto Tear.....</i>	125
51. <i>Fiando junto (Pers.) ao som do cardar.....</i>	125
52. <i>Três fiandeiras cantando.....</i>	128
53. <i>Fiando e cantando em cena.....</i>	128
54. <i>Dona Luisa fiando na roca.....</i>	128
55. <i>Fiando (Pers.) na roca.....</i>	128
56. <i>Dona Nívea abrindo algodão.....</i>	129
57. <i>Moça abrindo algodão em cena.....</i>	129
58. <i>Pé na roca.....</i>	129
59. <i>Pé em movimento.....</i>	129
60. <i>Moiras em cena.....</i>	130
61. <i>Davi e Eliza dançando Roca: casal com a mulher no ar.....</i>	131
62. <i>Moiras e casal.....</i>	132
63. <i>Anansi.....</i>	133
64. <i>Anansi com fiandeira.....</i>	134
65. <i>Anansi anunciando o Ponto a Ponto.....</i>	135
66. <i>Trio no Ponto a Ponto.....</i>	135
67. <i>Tecelagem de Berilo em construção.....</i>	136

68. A 'casa' na tecelagem de Berilo.....	136
69. Mãos no tear.....	136
70. Tecelagem de Berilo no tear.....	136
71. Dona Leontina tecendo no tear, hall do Teatro SESI.....	136
72. O tear e as urdiduras.....	137
73. Davi e Dudu: os homens e o tear.....	137
74. Ana Paula (B) em Dona Antônia.....	139
75. Tecelagem de Berilo: casas.....	141
76. Tecelagem de Berilo em cena.....	141
77. Tecelagem de Berilo.....	141
78. Mulheres-trama em arco.....	141
79. Mulheres-trama na horizontal.....	142
80. Mulheres-trama em diagonal.....	142
81. Agulha na renda Filé.....	144
82. Dona Marlene mostrando a renda Filé.....	144
83. Dona Aldemar rendando Filé.....	144
84. Dona Beni falando sobre a renda Labirinto.....	144
85. Dona Alzira mostrando a renda Irlandesa.....	144
86. Quinteto.....	146
87. Renda Filé.....	147
88. Quinteto desenhando pontos.....	147
89. Renda Filé vermelha.....	148
90. Lis e Dudu em Trio de Ponto a Ponto.....	148
91. Eliza em Elzira.....	149
92. Dueto do Ponto a Ponto.....	150
93. Mandala: triângulos.....	152
94. Mandala: diagonais.....	152
95. Mandala: papeis com valores.....	155
96. Beiju.....	156
97. As três fileceiras.....	155
98. Renda Filé cor vinho.....	157
99. Três músicos.....	157
100. Filezeiras e músicos.....	157
101. Ana Canta: Oiê muié rendeira.....	158
102. Pretinha cantando.....	158
103. Max (B) apoiado nas costas de Eliza (B).....	160

104. Casal em relação com bambu.....	161
105. Eliza nas costas de Max, ensaio.....	162
106. Eliza e Max em cena.....	162
107. Uíara e bambu.....	163
108. Ensaio de casais.....	164
109. Ensaio quarteto.....	165
110. Apresentação quarteto.....	165
111. Renda Filé azul.....	166
112. Quarteto na rede.....	166
113. Ser da águas.....	167
114. Cacá como ser das águas.....	167
115. Rendando Filé branco.....	167
116. Octeto desenhando a rede.....	167
117. Octeto transformando a rede.....	168
118. Mulher rendeira.....	169
119. Todos na renda.....	169
120. Mulher rendando.....	169
121. Rendeira sendo renda.....	170
122. Rendeira vestindo a renda.....	170
123. Luz em ensaio: linhas paralelas.....	172
124. Luz em ensaio: quatro linhas.....	172
125. Duquinha (Pers.) e Elzira (Pers.) no Labirinto.....	173
126. Duquinha (Pers.) e Elzira (Pers.) partilhando.....	173
127. Relações em Labirinto.....	174
128. Música e imagens da renda Labirinto.....	175
129. Renda Labirinto.....	177
130. Labirinto: desenho da renda no grupo.....	177
131. Três mulheres rendando.....	178
132. Três mulheres sonhando.....	178
133. Cecília (B) como rendeira.....	178
134. Cecília (B) e Flora (B): o sonho.....	178
135. Renda banhando casais.....	179
136. Renda Irlandesa.....	179
137. Elaine (B): realidade e sonho.....	179
138. Lis (B) e Dudu (B) em Renda do desejo.....	181
139. Renda do desejo, êxtase.....	182

140. Mãos bordando.....	183
141. Dona Antônia e Sávia Dumont bordando.....	183
142. Brincadeira na árvore: Bordado Família Dumont.....	183
143. Rio São Francisco: Bordado Família Dumont.....	183
144. Ritual nas águas do rio São Francisco: Bordado Família Dumont.....	183
145. Menestréis e Cantantes em Bordadeiras.....	184
146. Cantantes Ana e Sara, no sopro e Joise.....	185
147. Menestréis Marcus e Állyson em Bordadeiras.....	186
148. Brincando de pular carniça.....	187
149. Brincadeira: trenzinho.....	188
150. Brincadeira Cecília (B) e Dudu (B) em “umbigada”.....	187
151. Helicóptero.....	188
152. Marcus e Danilo na Infância.....	189
153. Cantantes e o músico Michel na Infância.....	188
154. Filhos do Rio: imagem e movimento.....	190
155. Mergulho, Diogo (B).....	191
156. Remador, Cacá (B).....	192
157. Carranca, Flora (B).....	192
158. A meia noite.....	193
159. Águas do rio São Francisco.....	194
160. O rio São Francisco.....	194
161. Mãe d’Água.....	196
162. Mãe d’Água e ribeirinhos.....	198
163. Dona Angelina (Pers.) na festa.....	199
164. Dona Antônia (Pers.) na festa.....	199
165. Homens e mulheres na festa.....	199
166. Festa, artesãs na dança.....	199
167. Duquinha (Pers.) e Antônia (Pers.).....	201
168. Tempo de festa.....	202
169. Festa, encontro de mulheres.....	203
170. Tremidos, pé na terra.....	204
171. Casais na festa.....	205
172. Estandarte Labirinteiras.....	206
173. Estandarte Fiandeiras.....	206
174. Estandarte Tecelãs e Fiandeiras de Berilo.....	206
175. Estandarte Rendeiras de Divina Pastora.....	206

176. <i>Dona Geralda</i>	208
177. <i>Olhando para a imagem de Dona Alzira</i>	210
178. <i>De frente ao público cantando 'Marias'</i>	211
179. <i>A Companhia Cirandeira e senhoras artesãs no palco</i>	213
180. <i>Agradecimento, Uiara (B) e Dona Antônia Dumont</i>	213
181. <i>Abraço de Dona Nívea e Elaine (B)</i>	213
182. <i>Gabi (B) e Dona Antônia Dumont</i>	214
183. <i>Cerimônia antes de apresentação</i>	215
184. <i>Cerimônia no palco</i>	216
185. <i>Cerimônia: Raça Tear</i>	216
186. <i>Fórum em palco</i>	217
187. <i>Exposição com fotos de Carla na casa de Dona Leontina</i>	228
188. <i>Conversa com crianças: Marcus (M)</i>	231
189. <i>Conversa com crianças: Eliza (B)</i>	231
190. <i>Festa para o público</i>	231
191. <i>Teatro Baden Powell, lançamento do CD</i>	238
192. <i>Viradão Cultural no Centro de Arte da Maré</i>	239
193. <i>IV Festival de Folclore Brasileiro no CCBB</i>	240
194. <i>Evento: Retratos do Brasil no SESC Madureira</i>	241
195. <i>Tecelagem de Berilo: quatro jovens no tear</i>	242
196. <i>Tecelagem de Berilo: quatro jovens sem o tear</i>	242
197. <i>A luz do sol em corredor iluminando a Carla (B)</i>	243
198. <i>Mãe d'Água e a iluminação desenhada para a cena</i>	244
199. <i>Mãe d'Água e a luz inesperada do sol</i>	244
200. <i>Entrada da casa Tear</i>	251
201. <i>Estandarte na Entrada da casa</i>	252
202. <i>Elisa (B) e Carla (B) com as obras das artes do fio</i>	252
203. <i>Tear do Berilo no quintal</i>	253
204. <i>Pé de livro</i>	253
205. <i>Diário de bordo no pé de livro</i>	253
206. <i>'Festa' no pátio, Brincantes, Menestréis e Cantantes</i>	254
207. <i>Dueto Elaine (B) e Helio (B) 2009</i>	258
208. <i>Dueto Letícia (B) e Felipe (B), 2011</i>	258
209. <i>A Festa, 2011</i>	258
210. <i>'Marias', 2011</i>	258
211. <i>'Marias' gravação do DVD, 2011</i>	258

SIGLAS

(AA) Artista Artesã

(AE) Arte-Educador

(CC) Companhia Cirandeira:

(B) Brincante

(C) Cantante

(M) Menestrel

(E) Estagiário

(P) Público

(Pers.) Personagem

(AA) Artistas Artesãs:

Ademar (Filezeira de Riacho Doce – AL)

Alzira (Rendeira de renda Irlandesa de Divina Pastora – SE)

Angela Dumont (Bordadeira de Pirapora – MG)

Angelina (Fiandeira de Olhos D'Água – GO)

Antonia Dumont (Bordadeira de Pirapora – MG)

Avani (Filezeira de Riacho Doce – AL)

Benedita (Tecerã de Olhos D'Água – GO)

Beni (Labirinteira de Marechal Deodoro – AL)

Cilinha (Rendeira de renda Irlandesa de Divina Pastora – SE)

Deda (Labirinteira de Marechal Deodoro – AL)

Duquinha (Rendeira de Bilro e Crivo de Turmalina, Vale do Jequitinhonha – MG)

Elisabeth (Rendeira de renda Irlandesa de Divina Pastora – SE)

Estela (Tecerã de Berilo, Vale do Jequitinhonha – MG)

Fatinha (Tecerã de Olhos D'Água – GO)

Flora (Labirinteira de Marechal Deodoro – AL)

Geralda (Fiandeira de Olhos D'Água – GO)

Geralda. (Tecerã de Turmalina, Vale do Jequitinhonha – MG)

Leontina (Tecerã de Berilo, Vale do Jequitinhonha – MG)

Luisa (Fiandeira de Olhos D'Água – GO)

Luzia (Labirinteira de Marechal Deodoro – AL)

Maria (Tecerã de Olhos D'Água – GO)

Maria Coelho (Fiandeira de Francisco Badaró – MG)

Maria do Rosário (Fiandeira de Francisco Badaró – MG)

Maria Suplício (Fiandeira de Turmalina, Vale do Jequitinhonha – MG)

Mariinha (Fiandeira e Tecerã de Turmalina, Vale do Jequitinhonha – MG)

Marilu Dumont (Bordadeira de Pirapora – MG)

Marlene (Filezeira de Riacho Doce – AL)

Martha Dumont (Bordadeira de Pirapora – MG)

Mita (Fiandeira de Francisco Badaró – MG)

Nívea (Fiandeira de Francisco Badaró – MG)

Pretinha (Fiandeira de Berilo, Vale do Jequitinhonha – MG)

Rita. (Rendeira de renda Irlandesa de Divina Pastora – SE)

Rosa (Fiandeira de Olhos D'Água – GO)

Sávia Dumont (Bordadeira de Pirapora – MG)

Sinhana de Antenor (Fiandeira de Francisco Badaró – MG)

Sinhana de Jota (Fiandeira de Francisco Badaró – MG)

Zeza (Rendeira de renda Irlandesa de Divina Pastora – SE)

Zizi (Fiandeira de Olhos D'Água – GO)

(AE) Arte-Educadores:

Beth Dau (Preparação vocal)

Camila Leite (Pesquisa de campo)

Claudia Leão (Preparação vocal)

Dalmo Mota (Música)

Denise Mendonça (Música, Pesquisa de campo)

Frederico Paredes (Dança Contemporânea)

Gustavo Pereira (Música)

Laís Bernardes (Dança Popular)

Mabel Botelli (Improvisação e Composição)

Marisa Egrejas (História da Arte)

Wilson Belém (Teatro e Circo)

(CC) Companhia Cirandeira– Brincantes, Cantantes e Menestréis:

(B) Brincantes – Dança/Teatro

Ana Paula Lisboa

Bruno Almeida

Cacá Lopes

Carla Pessanha

Carolina Accioli

Cecília Barçante

Davi Borges

Dudu Braga

Diogo Nascimento

Elaine Caldeira

Eliza Moreno

Felipe Silcler

Flora Mangini

Gabriela Macena

Helena Heizer

Hélio Menezes

Juliana Bonnet

Juliana Marins

Letícia Miranda

Lia Meirelles

Lis De Paula

Max Monteiro

Nicole Gomes

Patrícia Silvestre

Rafhael Barbosa

Thiago Souza

Uiara Leão

Viviane Gomes

Wallace Lozada

(C) Cantantes– Canto

Ana Bispo
Clara Santana Colin
Sarah Bonfim
Elisa Guedes
Thalita Félix Ribeiro
Patrícia De Souza Bento
Verônica De Paula
Tyaro Maia.

(M) Menestréis– Música

Alex Coutinho
Állyson Alves
André De Luca
Danilo Juliani Fernandes
Dudu Valdez
Gil Souza
Henrique Machado
Joyce Bello
Júnior Bonnet
Lucas Da Silva
Marcos Sacramento
Marcus Garrett,
Michel Nascimento
Pedro Amparo
Renan Leoni
Thaysa Sales
Thiago Pacheco

(E) Estagiários

Rafaela Tavares (FAIETEC)
Diana de Costa Bezerra (UFRJ)

(Pers.) Personagens

Angelina
Antônia
Chica
Duquinha
Elzira
Maria Morena
Marlene
Zefa

(P) Público

Eliane Jocken
Sandra
Susana Campos

APÊNDICE A – TCLE

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Instituto de Psicologia
Programa de Pós-Graduação
Curso de Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social

**Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
para participação na pesquisa**

Tecendo singularidades: a Criação Coletiva em Dança

[Título provisório]

Autora: Mabel Emilce Botelli

Declaro meu consentimento para a utilização dos registros realizados sobre minha participação na Companhia Cirandeira, que incluem imagens, depoimentos, textos escritos para serem utilizados na pesquisa sobre “Tecendo singularidades: a Criação Coletiva em Dança:” realizada pela doutoranda Mabel Emilce Botelli. As documentações formarão parte da Tese de doutoramento submetida ao Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS, Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Rio de Janeiro – UFRJ.

Declaro também meu consentimento a utilizar as documentações em outras publicações futuras vinculadas a esta pesquisa.

Tel. de contato: 3873-5348 – Programa EICOS, Instituto de Psicologia, UFRJ

Rio de Janeiro _____ de _____ 2011

Nome

Assinatura

APÊNDICE B – O COTIDIANO DA COMPANHIA CIRANDEIRA

A equipe do Instituto de Arte Tear

O Tear está constituído em sua equipe artístico-pedagógica por uma coordenação geral, coordenações responsáveis de áreas específicas e profissionais arte-educadores.

Sobre o sentido da equipe de coordenação Denise²⁴⁰ partilha:

Somos as articulações do corpo que é constituído por todo o Tear, as articulações possibilitam a flexibilidade do corpo. As reuniões periódicas existem para realizar alinhamentos, reflexões. (Reunião, abril 2011)

Sobre a equipe de arte-educadores do Tear comenta:

Temos um fim comum, um fim coletivo, somos um corpo de associados. Há em nossa existência, em nosso fazer o invisível, o que perpassa, e permite a permanência. O sentido primeiro, o seminal, vínculos, laços, são construídos. Há rituais, comemorações. Nós somos uma organização política, no sentido de que temos e entendemos a Arte como função de transformação social. A gente é o diverso. Nosso trabalho não é explicável, para muitos não é inteligível. A gente trabalha com relações. É uma relação dialógica que também tem tensões, contradições, porque elas formam parte do fazer coletivo, que busca um bem comum.

Reunião geral

Uma vez por mês, a equipe de arte-educadores do Instituto Tear se encontra em uma reunião geral, em que se partilham ações, realizações, desejos, se avaliam processos se projeta futuro, se planeja junto e constroem-se redes de ação a partir de intenções comuns. Trata-se de um tempo para pensar junto. Tempo de desfiar ideias, de prosear ideias.

Coordenação da Companhia Cirandeira

A Companhia conta com uma coordenação específica responsável pela articulação dos assuntos pertinentes a mesma. Ela realiza reuniões periódicas com a equipe de arte-educadores, encontros com os jovens da companhia e com o grupo coordenador do Instituto Tear.

Reuniões individuais são realizadas com os jovens. Esses encontros contribuem para alinhar os movimentos e necessidades particulares com o movimento grupal e para cuidar da potência da participação dos jovens no grupo.

²⁴⁰ Denise Mendonça, arte-educadora, Coordenadora Geral do Instituto Tear.

Os arte-educadores da Companhia Cirandeira

Os arte-educadores da Companhia Cirandeira e a coordenação se reúnem durante o processo periodicamente uma vez por semana. Esses encontros constituem elemento básico da metodologia do trabalho coletivo. Tempos fundamentais que permitem criar redes de comunicação. Nelas as transformações ganham potência.

Diário de registro dos arte-educadores

Existe um Diário de registros coletivo para os arte-educadores que ministram atividades no projeto. Cada um, após sua atividade, escreve sobre os acontecimentos do dia e aquelas questões e avisos que queiram ou precisam partilhar com seus companheiros. Nesse mesmo diário, são anotadas as presenças dos jovens, o que permite acompanhar a continuidade dos mesmos no processo.

O arte-educador como orientador

Cada arte-educador na Companhia cumpre a função de 'orientador'. A palavra orientador deriva da palavra 'oriente', que significa o que está voltado para onde nasce o sol. Podemos dizer assim que um orientador indica o lugar onde está a luz, o caminho da luz.

Luckesi²⁴¹ (2009) indica que o educador precisa assumir-se em uma dupla função: como companheiro de jornada no processo de formação e de capacitação do educando e também como pessoa diferente, mais madura e mais experiente que seus orientandos garantindo-lhes elementos fundamentais para tornarem-se competentes, autônomos.

Para a capacitação dos jovens da Companhia, os arte-educadores orientam a aquisição de elementos fundamentais. Entre outros podemos citar: as múltiplas vivências de pesquisas artísticas, a constituição da singularidade de cada um a partir de práticas e reflexões e a participação como criadores no coletivo. O enunciado afirma a autoria dos jovens na obra comum. Para Fusari e Ferras a participação como protagonista permite comprometer o aprendiz com sua formação, de maneira tal que auxiliado pelo orientador, ele "poderá alargar a compreensão que tem de suas produções e dos colegas, comparar e também manifestar ideias e sugestões".²⁴² Podemos observar essa abordagem na relação dos arte-educadores com os jovens da companhia.

²⁴¹ LUCKESI apud FUSARI e FERRAS, 2009.

²⁴² *Ibid.*, p. 165.

Eliza (B) escreve em seu caderno:

Já são cinco anos de história; hoje estampada por tantas experiências e ainda (e sempre) com tantos espaços a serem preenchidos sinto uma vontade grande de dizer que o meu eu atual esta divinamente ligado a vivência artística e essa ligação só se deu porque fui conduzida, mas que isso, fui amparada. (Junho, 2010)

Na dança o papel do orientador é propor desafios corporais e estéticos. Os Brincantes, no exercício contínuo de se constituírem bailarinos, são convidados a procurar soluções.

Os arte-educadores dão continente para que os processos singulares e coletivos possam acontecer. Indicam a importância das opiniões e participação propositiva de cada um, incentivam a tomar iniciativas. Eles também acompanham, observam se as mesmas funcionam, apontam caminhos para sua ativação, para superar dificuldades e ainda resistências.

Assinalar as qualidades relevantes dos jovens, e também seus pontos frágeis são funções essenciais dos orientadores. Assim como pontuar caminhos para ampliar suas capacidades, suas possibilidades expressivas, para dominar alguma ação. Incentivam os jovens a se superarem, a buscarem o lugar que ainda não conquistaram.

Os orientadores convidam os aprendizes para um olhar mais amplo que inclui os outros e também a obra; a registrar como seus movimentos interferem num todo maior. Auxiliam os participantes a tomar consciência de que uma decisão individual dentro da Companhia atinge o grupo, sendo importante pensar quais poderão ser as conseqüências, a buscar ações que ajudem a cuidar do grupo. Solicitam que quando um jovem traga um problema a ser resolvido, também pense em soluções que cuidem do grupo e da obra.

Contam com conhecimentos largos sobre a concepção e sobre os sentidos da obra, assim como sobre a gramática da sua linguagem. Isso lhes dá sustento para indicar caminhos em direção à realização mais potente em cena. Seus conhecimentos trazem um olhar aguçado em relação às expressividades dos jovens e suas potencialidades, assim como as possibilidades que cada cena pode guardar. Seus saberes os tornam capazes de indicar os investimentos necessários para a concretização do fazer e a materialização da obra. Ajudam os jovens a aprender a distinguir diferenças e os convidam a descobrir quanto há por conhecer e fazer. Pontuam a potência do grupo indicando que ele pode ajudar a construir novas realidades.

Os orientadores auxiliam o grupo a definir, a decidir, a chegar a um ponto de equilíbrio, assim como a promover ações. Controvérsias sem solução impediriam a realização de coletivos. Frente às mesmas, a experiência, o olhar sensível apurado dos arte-educadores contribui indicando soluções. Há situações em que eles definem posicionamentos, fazem escolhas, tomam decisões. A confiança do grupo em seus

orientadores contribui para vencer desafios, cuidar dos sentidos procurados e conseguir chegar ao lugar almejado.

A importância que se dá à partilha, à escuta de opiniões dos jovens, não se contrapõe ao exercício de autoridade por parte do orientador. Ela é assumida como necessária para o andamento do processo. Inclusive contribui para que não haja situações de impasse, frente a tempos conturbados, movediços, confusos, e contribui para a estabilidade. Também é importante em tempos de urgência, pois a sua decisão leva a realizações do grupo. O orientador atua como centro transitório que contribui para convergir ideias, desejos assim como situações a resolver.

Criar coletivamente não significa fazer sem liderança. As lideranças contribuem para a concretização da obra, assim como para o cuidado das relações grupais, das afeições.

O orientador, como líder, também é porta-voz que representa o grupo frente a outros.

O arte-educador na direção artística

Os arte-educadores, na produção e realização da obra, exercem funções de direção artística. Diversas ações de direção são distribuídas entre os profissionais. A direção é guia, representa um conjunto de ideias do projeto, seus princípios, aquilo que o próprio grupo acorda. É um pé no chão, um fio terra. Tem o papel de memória, cuida para que o fio da criação esteja enlaçado à concepção da obra e, por isso, dá o último arremate. É o último ponto.

Letícia (B) registra em seu caderno (16/08/2010)

Esse dia para mim foi uma luz no fim do túnel, ali eu percebi que o ator sem seu diretor fica perdido. [...] Eu já sabia que as histórias das mulheres dessa peça eram verdadeiras, mas sabe, nesse dia que caiu a ficha, quando ele falou que a Dona Antônia existiu de verdade, teve cinco filhos e teve um sonho que mudou a sua vida. Quando cheguei nessa parte do texto eu chorei porque eu fiquei super feliz disso ter acontecido com ela e fiquei pensando... imagina se isso tivesse acontecido comigo?

A condução das atividades

As atividades oferecidas à Companhia não têm modelos fixos a seguir e sim princípios que são seus alicerces.

Para viver o processo criativo de 'Marias' foi preciso que cada jovem construísse seu **corpo arte** e seu **corpo artesanal**, ampliando suas possibilidades expressivas. Para isso se fez necessário uma preparação corporal motriz e sensível, entrelaçando o fazer com o sentir, onde se buscou ampliar capacidades, superar limites, vencer desafios, desenvolver

sutilezas no fazer.

As aulas se oferecem com diferentes dinâmicas: diretivas e não diretivas, cada uma tendo potencialidades de aprendizagem específicas. A não diretiva consiste em “técnicas de propostas”. Um dos seus componentes mais significativo é a técnica do improviso. Essas atividades apontam a respostas divergentes: se procura a multiplicidade de respostas singulares.

As atividades diretivas são trabalhadas com “técnicas de respostas”, são convergentes, o que significa modelos de movimentos a serem alcançados. Mas os modelos não têm a finalidade de serem moldes, e sim metas com o propósito de atingir habilidades e conhecimentos. Isso desafia os jovens à conquista de uma outra maneira de movimentação, que permitirá ampliar seu vocabulário expressivo. Busca-se a superação, mas não a ‘qualquer custo’. Acredita-se que corpos diferentes têm possibilidades diferentes e limites distintos e que cada pessoa tem um tempo próprio para aprender; portanto há um cuidado com o processo de cada um. O arte-educador está atento a esse limiar.

Nas aulas há espaço também para conhecimentos teóricos vinculados à pesquisa e informações que ampliem o saber da linguagem, assim como para reflexões que incluem leituras e apreciações sobre as pesquisas e as criações.

Diana (E), jovem estudante da UFRJ que estagia na Companhia, em seu relatório de observação sobre uma aula de Dança Popular, escreve:

A aula não é somente prática, há, ao longo, toda uma explicação teórica da manifestação, construindo o saber dos alunos ao contextualizá-la e perpetuando aquela história. Saber o que se faz é essencial, por que o conhecimento passa e se afirma no corpo e na mente. [...]

As aulas são voltadas para as manifestações populares e há sempre a contextualização sobre ela, explicação de nome, características, lugar de origem, época que ocorre. E mesmo em conversas, fora aula, quando surge uma dúvida e a explicação vem.

Rodas de conversa iniciam e/ou concluem as aulas e os ensaios. Nelas se fala sobre acordos, se organizam atividades, produções, se indicam caminhos, se mobilizam ações, participações, se definem funções, se alinham informações.

Diana (E) escreve:

Como foram convidados para participar [em um evento] abriram para o grupo decidir se era bom e se todos concordavam em participar. Atitude muito democrática, que faz o grupo todo se colocar com maturidade.

A roda fala de partilha, de olho no olho, a roda une, encontra. São momentos de chegada, alinhavando um dia e outro; também são tempos de reflexão.

Flora (B) escreve:

Gosto muito desse espaço pra discutir com palavras o movimento.

(Julho, 2010)

Helena (B) em um depoimento partilha:

Acho que todo o nosso trabalho de escrita, de fala, antes de todo o início de ensaio é muito importante porque a gente traz concretude, traz presença para essa fala, para essa escrita e pra tudo o que está se passando. Traz um junto também, uma união uma força antes de qualquer dinâmica. (Maio, 2011)

Conversas se realizam para se conhecer as realidades dos jovens, suas necessidades, seus desejos, suas histórias, seus sonhos em relação ao futuro; isso ajuda a conduzir as realizações, adequá-las às possibilidades do grupo e construí-las em função das intensidades que se apresentam. Também se realizam fóruns, onde um tempo maior de partilha com todo o grupo permite aprofundar assuntos.

Rodas de movimento também formam parte dos modos de iniciar e finalizar os encontros. Momentos em que se busca ampliar sensibilidades, percepções, sentir o outro e o grupo como um todo, exercícios de relação e cuidado.

O improviso

Os exercícios de improviso em dança permitem que os arte-educadores observem nos praticantes quais são suas tendências expressivas, quais seus “esforços de base”.²⁴³ Nesse processo, propõem-se atividades que levem à prática de outras qualidades para assim ampliar possibilidades expressivas. A identificação de facilidades e dificuldades por parte de cada participante é uma bússola que indica onde precisa investir para chegar a conseguir aquilo que não está ainda em seu repertório de movimentos.

Almeida defende: “Um homem capaz de viver a pluralidade de seu corpo é um homem feliz”.²⁴⁴ Assim neste exercício de experimentar a sua pluralidade os jovens podem viver felicidade.

Carla escreve sobre a elaboração de uma cena:

Desafio final: Corrente de verdade. Encontrar um motivo real para rir. Essa proposta descabida é a cara das pessoas da Cia, ser feliz de estar aqui [...]

Os jovens são instigados a sair do lugar confortável das movimentações já conhecidas para aventurar-se à descoberta do que está por vir. São convidados a abrir-se ao encontro do novo, do não experimentado, do estranho. Assim poder encontrar o inédito, do fazer singular e do fazer juntos. Vivendo essas experiências o corpo se transforma, chega a um outro lugar, uma organização diferente se constitui, sempre transitória.

²⁴³ Ver sobre esse assunto: Laban 1978, 1987.

²⁴⁴ ALMEIDA, 2004, p. 78.

Os improvisos são orientados. A condução está composta de margens e ao mesmo tempo dá espaço à diversidade. A proposta define contornos. A qualidade do improviso está vinculada às vivências que foram incorporadas. Quanto mais vivências, mais conexões são possíveis. A disponibilidade para o improviso depende de vários fatores que incidem na permissão para a expressão. Um espaço continente oferecido pelo orientador potencializa sua realização.

A improvisação serve para produzir outro vocabulário e também para estabelecer conexões inusitadas com o vocabulário já existente. Nas improvisações, as conexões são complexas, se desfazem associações motoras para dar lugar a outras. Improvisar implica desarticular o que estava estabelecido, e explorar outros possíveis. A variedade de experiências motoras que cada pessoa incorporou em diversos momentos, são nutrientes importantes para a improvisação.

O que acontece é inesperado, não se sabe de antemão o que irá suceder. Mas ao mesmo tempo o fazer diz da história de quem faz. Forças de diferentes tempos, do que foi vivido em múltiplos momentos do processo agora se enlaçam e se apresentam de maneira diferente. Não há reprodução e sim produção. Quem faz sabe que o que surge lhe pertence, mas como num sonho, o que vive é uma surpresa para si. Ao improvisar se vivem permissões para hibridar. Nessas experiências criam-se tempos outros, em que o praticante é convidado a entrar por inteiro, um lapso em que possa viver a experiência do “corpo sonhador”²⁴⁵ revelado no movimento.

O improviso não comporta só inspiração, ele aparece como um acontecimento que enlaça múltiplas aprendizagens anteriores com as do momento. Por exemplo, realizá-lo após um processo de pesquisa permite que esteja impregnado de todas as sensações, sentires, saberes e fazeres que foram experienciados por cada um. Dessa maneira, a expressividade pode ganhar sutilezas a partir da articulação com o que foi ‘incorporado’, conduzindo a novas efetuações. A capacidade de improvisar se adquire.

Gabi (B) partilha:

O improviso surge porque o que vivemos ‘é como se estivesse escrito na pele’.

Ao mesmo tempo as expressões divergem porque o que é partilhado por todos no nível da pesquisa, se enlaça com as memórias e histórias de cada um. Por estas serem diferentes, mobilizam incorporações distintas e diversas expressões, aparecendo, portanto, em forma singularizada.

A ludicidade

²⁴⁵ Ver sobre esse tema Almeida 2004.

O lúdico é um elemento que se considera basal no processo da obra e fundamentalmente do grupo. Muitas aprendizagens se realizam por esse viés. Gera alegria, prazer, sentimentos que banham a obra.

Brincar com atenção, com concentração, sem dispersão. O tom de brincar está dado pelo jogo oferecido como proposta e pelo entusiasmo de inventar. Mas a intenção está centrada no fazer. Não é fazer qualquer coisa, é fazer com sentido. É espaço para alegria dentro do fazer. A alegria forma parte do jubilo do processo vivido.

Jovens que chegam ao grupo com experiências diferentes vivem uma certa estranheza por estarem acostumados a uma formação verticalizada e silenciosa por parte dos aprendizes. Desorienta uma presença outra, que não é a do silêncio, uma vez que, os jovens falam, riem, se posicionam.

Almeida (2011) aponta que a potencialização da diferença, do respeito aos diferentes corpos é encontrado em processos lúdicos. Isso pode nos ajudar a compreender por que o lúdico é constituinte do método visto que se pensa o coletivo como o encontro das diferenças.

Carla (B) aprendeu dança em escola tradicional, onde o aluno segue o professor, onde não há comentários, o aluno não opina, e só se aprende a partir do que o professor dá. O silêncio das vozes é preenchido pela fala do professor. O aluno escuta e faz. Ao chegar à companhia em seu primeiro dia se surpreende com aulas em que existem vozes e onde o riso aparece.

Carla (B) comenta:

Aqui [na Companhia] existe um momento que você pode, eu fico completamente deslumbrada com isso.

Vale destacar que o lúdico exercita-se engajado à realidade de tal maneira que é possível aproximar temas de relevância e de força política. Busca-se através do mesmo mobilizar a consciência.

Os objetos no processo e na obra

Propostas incluem materiais, objetos para se relacionar, transformar e transformar-se. Os objetos podem 'deixar de ser o que são para ser outra coisa', ficam prenhes de afeições que nascem quando efetuados.

Muitos e variados são os objetos e suas presenças na obra de 'Marias'. Uns são movidos, carregados, há os que ajudam a mover-se, os transformados, e os que transformam. Aparecem os que convidam a viajar, um tecido se move e transforma em rios, em leitos e noites, em tempos; movem-nos. Há os que são chacoalhados e assim retiram poeiras de histórias guardadas e as revelam.

Durante o processo são múltiplos os objetos utilizados. Entre eles elásticos. Estes foram experimentados como metáforas de fios. Fios que se transformam; permitem múltiplas possibilidades de desenho e imaginários: uma linha que cresce e se recolhe, que muda distâncias, que se dobra, que chega mais longe.

O elástico permite desenhar linhas e sustentar o desenho, ao mesmo tempo tem um limite flexível. Ele traz a brincadeira em sua elasticidade e assim podemos ver muitos fios em um, linhas que se transformam em um jogo de ir e vir de movimentos. A antiga se move e aparece a desconhecida.

A composição

Podemos relacionar a construção de coreografias com a produção de 'estruturas corporais', apontada por Almeida (2004): uma organização temporária, uma 'estrutura na ação', um corpo que se produz e que acontece por meio de muitas relações. Pensa-se a composição como uma estabilidade em movimento, uma sucessão de instantes-formas, que se conhecem, como manifestação de forças variadas entrelaçadas. Estruturas começam a se distinguir. Também podemos associar a composição coreográfica com a busca de sutilezas apontada por Latour (2008). Aprimorar uma coreografia é encontrar sutilezas, diferenças no sentir e no fazer dentro do próprio movimento. Essas variantes de intensidades colocam quem faz e quem partilha da ação em novos lugares. Convidam a diferentes relações e indicam a produção de novos mundos.

Um exercício de ir e vir entre percepção e ação permite depurar cada vez mais a percepção e encontrar a precisão no movimento. As redes de idas e vindas entre o fazer e o perceber permitirão chegar ao domínio do fazer.

A repetição forma parte do fazer técnico, do saber-fazer. Como Almeida (2004) indica, se constrói o "corpo artesanal". Buscam-se as nuances das qualidades do afetar e ser afetado pelo outro. Insiste-se sobre não fazer um ensaio 'burocrático' e sim permitir que cada ensaio seja um acontecimento, uma conquista.

Técnicas variadas são utilizadas para aplicá-las na composição. Apóia-se nelas para ajudar no processo. Afirma-se que o que as técnicas não podem fazer é aprisionar. Têm que contribuir para conquistar o que se procura, para chegar a um lugar que ainda não se atingiu, a adquirir sutilezas que potencializem a expressividade, que intensifiquem a experiência.

O coreógrafo propõe improvisações, estabelecendo regras na experimentação vinculadas à concepção da obra. Assim busca recolher materiais coreográficos a partir do

laboratório²⁴⁶ de movimentos, realizado pelos jovens, onde poderá selecionar elementos para a composição.

Uma das dinâmicas utilizadas é o 'jogo coreográfico', destacando-se a que comporta exercícios de improviso coletivo. O jogo pode se construir com elementos abordados anteriormente que se incluem num exercício relacional; por exemplo: uma sequência criada individualmente, uma sequência criada por um companheiro, uma sequência dada pelo professor. Essa variedade de ações, ao integrá-las no jogo ativam disponibilidades múltiplas, desenvolvem diversificadas estruturações corporais e diversificadas relacionais.

Essas dinâmicas exercitam a construções coletivas, o que estimulam as adequações corporais em relação aos movimentos dos companheiros para a aquisição de vocabulários referentes ao próprio corpo. Exercitam a elaboração conjunta, o que estimula o diálogo corporal, assim como a flexibilidade nas relações interpessoais. Implica o exercício de estar presente, atento e sensível, e aguçar o sentido poético para aplicação nas dinâmicas.

Essas propostas vão acompanhadas de tempos de reflexão para discutir e analisar as vivências realizadas e outras possibilidades de aprendizagem a partir do tema e da experiência.

A convivência: O termo de compromisso

A Companhia em dinâmicas oferecidas em fóruns constrói para o grupo termos de compromisso com pactos de convivência. Carta de filiação onde se registram intenções, sentimentos, desejos.

O intuito é construir acordos que contribuam para a experiência do conviver. Ele é construído entre todos os integrantes da Companhia. Reunião em fórum permite o debate e as conclusões que implicam decisões que são tomadas em conjunto. O termo surge como resultado de reflexões sobre a experiência vivida pelo grupo e o que considera importante para a vida da Companhia. Os acordos têm a intenção de potencializar o trabalho em grupo, movimentar ações cooperativas, orientar as ações individuais em relação ao coletivo, facilitar os processos de construção e criação grupais, otimizar as realizações e cuidar do que é de bem comum. Não se trata de um regulamento. Constroem-se acordos. Construir acordos exercita a participação. A palavra acordo, nos soa como música (harmonia) que precisa ser acordada, mas há que se saber fazê-la.

Felipe, em um fórum fala sobre o espaço que os integrantes têm:

Aqui também todo o mundo tem possibilidade de expressar, de mostrar o que pensa e todo o mundo ouve, você pode falar o que você acha e as pessoas vão te ouvir, vão

²⁴⁶ Denomina-se laboratório à experiência em dança em que se realizam dinâmicas vinculadas ao Processo Criativo. Estes podem ser direcionados a temas específicos como: Laboratório com objetos.

aceitar ou não, mas vão estar te ouvindo, vão estar trocando com você.

Para a elaboração do Termo, se levantaram questões a partilhar em uma reflexão coletiva, tais como:

Enuncie três maneiras de contribuir para o bom funcionamento da Cia.

Enuncie três propostas que considere importantes para constar no termo de convivência da Cia.

Dividem-se em grupos misturados Brincantes, Menestréis, Cantantes, os mais antigos com mais novos. Depois de elaborar as respostas, um porta-voz as partilha. Posteriormente, com todos os registros, se elabora um único documento, onde esteja contemplado o que foi escrito por todos.

Dessa maneira, o Termo de compromisso se constrói e se constitui uma carta guia de princípios. Nele constam pactos de convivência, de cuidado, de partilha entre outros. Por exemplo, no de Partilha se encontra: “Ter o direito de expor ideias e opiniões, saber bem dizer o que pensa e saber bem ouvir o que os outros têm a colocar”.

Confraternizações: Os encontros familiares

O Instituto Tear organiza eventos com a intenção de realizar encontros de confraternização, de celebração onde as famílias se reúnam; um momento de convivência. Mobilizam-se os jovens à participação. A implicação dos jovens pode ser na organização da festa, realizando intervenções, assim como mobilizando a participação dos pais e familiares. Vale a ideia de cada um. Momentos de congregar, de mobilizar a partilha, de afirmar laços de união intergeracional, quando saberes e fazeres possam criar novos sentidos de fraternidade.

Viagem por ‘Marias’

Em função do movimento de saídas de alguns integrantes do grupo fundador/criador de ‘Marias’, houve a necessidade de serem pensadas estratégias que pudessem garantir a continuidade dos processos tanto criativos como de desenvolvimento do trabalho, sem que se fraturassem os sentidos estruturantes do tecido mariano, sobretudo pelo seu caráter autoral/biográfico tão fortemente assinalado.

Como receber novos integrantes, reconduzindo processos intensos e singulares vivenciados para a criação da obra, de tal forma que aos novos fossem oferecidos, numa outra ordenação temporal de criação, meios para sua participação não só como substitutos, mas como co-autores da obra, em consonância com os princípios filosóficos / metodológicos da Cia?

Nesse sentido, arte-educadores e os jovens mais antigos da Cia, optam por um repasse nomeado "Viagem por Marias", com o objetivo de incluir os novos a partir de um mergulho na gênese dos processos criativos que modelaram 'Marias'.

Desta forma, os mais antigos apresentam 'Marias', cena a cena, contando os sentidos que foram construídos por eles durante o processo e elaboram vivências nutritivas que são oferecidas a todos, com o propósito de guiar os companheiros pelos fios que teceram nas múltiplas experiências de construção. A partir das forças significativas que as cenas têm para cada um, definem-se os integrantes que passam a ser condutores, em cada aula, de novos percursos criativos.

Thiago, novo integrante (2011) em um depoimento diz:

Hoje a gente teve aula como se viajasse pelo 'Marias' que é o espetáculo. A gente estava vivendo as histórias e revivendo o que eles [Brincantes] aprenderam antes e estão repassando para os novos agora. [...] Eles cresceram junto com a Companhia e agora estão repassando tudo que eles aprenderam para a gente.

Esse novo tempo traz surpresas. Os sentidos de cada um permitem a partilha das singularidades que foram construídas nos 'entre' da obra e que ainda não haviam sido desveladas.

Os jovens da Companhia que conduzem as aulas, por terem vivido todo o processo, são: Davi, Dudu, Eliza, Gabi, Juliana, Lis, Uira. Foram convidados Ana Paula, Carla e Diogo, — jovens que anteriormente integraram o grupo e estiveram no percurso de 'Marias', desde o início até as temporadas.

Optou-se pelo planejamento das aulas em dois momentos. O momento de partilha com o objetivo de se relatar o processo vivido e os sentidos que cada um construiu sobre a cena escolhida e após, o momento prático sobre o tema. Os jovens apresentam esses dois momentos de forma diferenciada, um depois do outro ou entrelaçados, sendo o relato incluído no transcurso da prática. Todos os Brincantes participam tendo nas partilhas espaço para perguntas e diálogos.

As aulas vivenciais sobre 'Marias' e os depoimentos foram registrados e transcritos por diferentes integrantes a partir de gravações em MP4 e vídeo.

Para abordar os assuntos específicos da criação das cenas, decidiu-se viajar pelo roteiro de 'Marias'. Buscou-se encontrar os fios que as gestaram, os que a teceram e aqueles que foram inventados em seu fazer.

Por esta razão, as dinâmicas oferecidas pelos jovens foram incluídas nesta Tese fazendo parte do percurso da obra, uma vez que, revelam fios construídos no processo de tecelagem /bordado da obra em sua materialidade.

Reflexões sobre políticas públicas para a Cultura

A realidade de 'Marias' pode contribuir para se pensar sobre a política cultural que está instaurada e a carência de políticas públicas de acesso em vários níveis. Através de 'Marias' a abertura está sendo solicitada. A proposta da Companhia busca garantir o acesso à Arte, para o artista e para o público, trazendo também um tema público para a partilha. Entre monólogos de atores da Globo e valorização de 'solos' de bailarinos na elite carioca, 'Marias' traz o coletivo.

A proposta "Marias Brasileiras" não se enquadra em indicadores de mercado, de padrões fechados, ao defender sobre uma certa ótica o coletivo, o múltiplo, o diverso e as fronteiras abertas para o encontro das diferentes artes onde sua grande distinção é o que produz e a quem se direciona. A dança se encontra com o teatro, com a música com o canto e as imagens que, por sua vez, os conectam com outros seres, fazeres, realidades. Desde maio de 2010 até janeiro de 2012, o projeto "Marias Brasileiras" não conseguiu aprovação em editais públicos nem pauta em teatros da cidade de Rio de Janeiro que a comportassem. Uma economia de mercado se estabelece onde o espaço é fechado para condições nas que 'Marias' não se enquadra. Cabem as perguntas: Hoje quem ocupa os espaços públicos? Para quem é destinado? A que público é direcionado? Que público tem acesso? Os espetáculos chegam ao povo e tocam suas sensibilidades ou só são assistidos por uma elite?

Por outro lado, outras questões merecem ser levantadas: Que tipo de produção cultural é feita pela Companhia?

Às vezes não corresponde o desejo do grupo para com o espetáculo com as limitações que o mercado coloca. Frente a todas as barreiras encontradas acredita-se mesmo assim que a luta vale a pena; buscando não sobreviver com o que se enquadra em algumas das condições e continuar a viver em sua vitalidade. Continuar a lutar para apresentar-se nas múltiplas flexibilidades que os convites que atravessam o mercado abrem; fora do que massifica e do que comprime em sua intensidade.

Assim o grupo continua vivendo mais inovações, no Evento Sete em Ponto, realizado no Teatro Carlos Gomes, não há espaço para o espetáculo, procuram-se soluções e decide-se um novo modo de apresentar 'Marias', com show, cenas e fotografias projetadas.



Foto 212 – Show Teatro Carlos Gomes: Cordas e Sopros



Foto 213 – Show Teatro Carlos Gomes: Percussão



Foto 214 – Teatro Carlos Gomes:
Brincantes entrando junto ao público



Foto 215 – Show: Brincantes junto a Menestréis e Cantantes



Foto 216 – Show: Sara (C) cantando Mãe d'Água e fotografia projetada



Foto 202 – Show: Todos em novo lugar

A Companhia continuou recebendo convites. Apresentou-se no Teatro Municipal Trianon de Campos dos Goytacazes, e no evento Renda-se em Brasília. No SESC Nova Iguaçu o espetáculo foi gravado para a produção do DVD da obra.

O grupo manifesta o desejo de irradiar seu saber-fazer

Eliza (B) comenta:

O espetáculo não é o fim do nosso processo, muito pelo contrário, ele é o meio. Queremos que esse espetáculo alcance muitas outras pessoas, outras oportunidades. É uma obra que demorou um tempo longo e ao mesmo tempo necessário para ser construída.

Pensa-se como um desdobramento da obra a possibilidade de dar oficinas. Isso implica novas participações. Aprender a comunicar de outra maneira.

Eliza (B) afirma:

A obra vai se renovando à medida que a gente encontra novas maneiras para transmiti-la.

Nesse movimento abre-se a vertente vinculada ao ensino.

O desejo de dar aula

Como reverberação das ações realizadas no processo, entre elas a experiência de serem condutores das aulas na viagem por ‘Marias”, observa-se um novo interesse no grupo: o desejo de dar aula. Este desejo tem a potência de originar um outro espaço de

atuação, e assim novas redes de comunicação, redes multiplicadoras de saberes e fazeres. Dar aula requer um outro aprendizado, entrar em um outro processo, é um espaço a ser construído. Aprender a dar aula às vezes significa acalmar seus tempos para viver os tempos do outro. Cuidar de não pular etapas, aquelas que já foram vividas. Ensinar significa conduzir adequadamente para chegar a afetar o outro. Implica cuidar do processo de cada um. Significa intencionalidades.

A prática docente pode ser vivida como espaço de conhecimentos e reconhecimentos. Um lugar a conquistar, a se autorizar, a construir autoria. Uma nova fase formativa se vislumbra onde os jovens possam ampliar sua capacidade de ser difusores, aprendendo as sutilezas e as delicadezas da função de ser educador de linguagem artística. Novas redes podem ser ativadas, intensidades de saberes-fazeres já incorporados os animam. O repasse é um dos exercícios que os prepara para este exercício, e a qualidade do mesmo dirá da plasticidade dos conhecimentos que se movem para dar lugar ao outro aprender. Vivências encarnadas os impulsionam para uma outra maneira de transformar e de se transformarem.

Durante o processo vivido na Companhia os jovens, ao mesmo tempo que ampliam seus interesses a ações dentro do grupo, também multiplicam as ações em seus próprios cotidianos vinculadas a estudos e participações artístico educativas.

Relatos dos jovens sobre sua formação

Juliana (B):

Quando eu entrei no Tear eu já queria fazer teatro; não tinha uma perspectiva muito grande com a dança porque antes eu só tinha tido experiências ruins mesmo... com o balé. Não é culpa do balé né? Pessoas não souberam me orientar direito e eu fiquei desorientada, então, não tinha muita perspectiva com a dança. Ai quando cheguei aqui no Tear foi um olhar completamente diferente, porque também eu só queria exercer a profissão de atriz, eu não pensava em educar através da arte, do teatro, da dança. [...]

Eu cheguei ao Tear aprendendo muitas coisas que fizeram mudar meu pensamento, porque eu pensava: "Ah eu vou atuar e pronto, ser atriz e bailarina, acabou!" E aqui eu comecei a ter uma visão política pedagógica diferente da minha vida e comecei a pensar que eu posso também ensinar isso e que também é uma coisa divertida e prazerosa que é ajudar outras pessoas a construir o conhecimento.

Então o que aconteceu comigo aqui no Tear foi que eu comecei a olhar a arte como veículo de transformação.: [...] Posso fazer arte, fazer as pessoas ficarem mais reflexivas, ficarem mais conscientes do próprio corpo, do que elas fazem com as pessoas, do tratamento, posso fazer elas ficarem conscientes do que que é arte. [...] O que me fez aqui no Tear escolher minha profissão foi a maneira como os profissionais me apresentavam a arte; ela está aqui, ela é bonita, ela é gostosa de fazer, todo mundo faz junto. Dá para você produzir muito a partir disso. Você pode transformar desde a sua casa até uma faculdade com o seu olhar diferenciado, você influenciar outras pessoas. [...] Eles me fizeram apaixonar mais ainda pela arte, porque todas as experiências que eu tive antes com teatro e com dança foram ruins. Então

aqui não, eu tive experiências boas que me estimularam, mesmo que eu não fosse fazer isso, para minha vida; eles conseguiram me deixar apaixonada pela arte. [...]

Eu comecei a pensar nisso e fiquei muito desejosa em seguir essa carreira de atriz, bailarina e professora também. Comecei em 2007 a fazer vestibular para Artes Cênicas e também Educação Física. E foi aquela coisa, Educação Física foi muito mais fácil passar. [...] Resolvi ingressar na Educação Física da UERJ. Pra mim foi muito importante estar dentro de uma faculdade pública. [...] Estou no quinto período agora, ano que vem se Deus quiser eu me formo.

Na educação física eu levei mais para o lado da Dança e lá mesmo comecei a escrever projetos para a universidade; já tenho dois projetos lá dentro. Tenho um de Balé para iniciantes, outro de Dança Criativa e atendo a comunidade externa e interna e tudo isso me foi fomentado dentro do Tear; essa perspectiva de ensinar a dança, ensinar o teatro, mas com outros objetivos, não de formar atores, mas sim de conscientizar do próprio corpo e de integrar as pessoas, trazer uma integração para a comunidade e até para dentro de casa. Eu continuei nessa trajetória de dança e teatro e quando me formar pretendo fazer a faculdade de teatro. [...]

Dentro da universidade o que me acrescentou muito do que eu vivi no Tear foi a questão de fazer trabalhos em grupo, porque as pessoas dentro da universidade muitas não sabem trabalhar em grupo, não têm ideia do que é escutar, ouvir falar, aquela coisa recíproca. Elas acham que a opinião própria é mais importante e eu sempre tentei fazer o contrário, pensar que a minha opinião podia não ser a mais importante, mas podia complementar e a ideia de qualquer um podia complementar também. Isso me ajudou muito dentro de casa também, interferiu muito nos meus trabalhos em grupo... saber ouvir e respeitar.

Gabi (B):

Quando entrei na Companhia estava indo para o primeiro ano do Normal e estudava danças já como a Mônica Lucchesi da Companhia Folclórica. Ela é minha mãe adotiva, estudava danças com ela já na escola do ensino fundamental que era o Núcleo de Artes. [...]

Ligada a arte sempre fui, por causa do meu pai, ele sempre desenhava muito e, essa coisa me movia de alguma forma. Ele sempre gostou muito de música, de dança. Não me levava ao teatro porque eu tinha medo, eu era um bichinho do mato. De qualquer forma ele conseguiu acender uma fogueirinha em mim em relação à arte. Quando entrei já estudava música na escola e inventei de estudar dança, só que era muito por diversão, era isso; meu passa tempo. Só que começou a ficar sério, porque a gente se dedicava tanto para a diversão, que era ótima, que começou a ficar sério e a Mônica indicou o Tear. [...] Entrei e eu pensei "Caraca esse é meu lugar!" Então acabei achando que era um lugar que de fato ia dizer sobre mim e entrei ainda por diversão. E fui me divertindo, me divertindo e, no meio dessa coisa de ter entrado para uma companhia de dança, encarei como uma coisa mais seria e comecei a gostar de verdade. Comecei a me dedicar mais, a dedicar mais tempo. A Companhia era de segunda a sexta e se precisasse o sábado também. Isso começou a fazer parte de mim [...]. Hoje eu penso que a arte tem um poder transformador, tanto quanto formador. [...] A arte me traz essa possibilidade de me conhecer, de saber quem eu sou. Por exemplo: eu achava que não desenhava nada, fui fazer o THE da faculdade e desenho pra caramba! [...]

Depois que entrei para o Tear o autoconhecimento começou a ficar consciente; porque eu estudava no normal ao mesmo tempo; essa dobradinha Tear e normal foi ótima para mim. O normal foi potencializado pelo Tear, porque quando eu estudava a teoria na Escola, estudava a prática aqui ao mesmo tempo. Estudava que a arte tem um poder transformador [...] e eu vi em mim essa transformação aqui no Tear. [...] Isso hoje me deixa

muito movida a fazer arte. [...] Meu pai tem esse papel fundamental, todas as minhas brincadeiras com ele tinham uma relação com desenho. [...] Cheguei à faculdade no lugar certo: Licenciatura, Educação Artística é isso que eu quero fazer.

A potência que o normal teve junto com o Tear me despertou o desejo pela universidade. O normal me falando: "tu vai ser professora" e o Tear me dando uma informação: "acho que tua pegada é a arte"; comecei a me apaixonar muito. Houve um momento no Tear em que achei que seria professora de dança e hoje sei que não é só a dança, mas sei que foi fundamental; se não fosse minha formação na dança não sei como eu desenharia um corpo humano na faculdade. É formidável! Minha primeira aula de modelo vivo só vinha o Fred [AE] na minha cabeça. A consciência corporal que adquiri no Tear levei para faculdade, como se fosse uma coisa que se leva na mochila, uma coisa tão própria, tão minha que eu sei explicar para uma pessoa como se desenha um modelo vivo e eu nunca estudei modelo vivo na vida, nunca estudei desenho para modelo vivo. Eu sei como a pessoa está sentada, como está em pé, quase que eu me desenho, por dentro assim né, eu sei de olhos fechados. [...]

Acho que todo mundo tinha que fazer Tear antes de entrar na faculdade. Eu aprendi a me colocar quando realmente é importante e a faculdade me ensinou que as coisas que eu sei não são qualquer coisa. Do Tear para a faculdade eu levei um milhão de coisas. O que eu sou é por causa do Tear. Consciência corporal, saber se colocar, a escuta, o trabalho em grupo, aceitar quem está chegando. [...] Na faculdade tenho uma postura como parceira do professor. [...] Eu falo: "bora galera, vamos subir pra aula" eu sou a tia lá, eu era a tia aqui e levei isso pra lá; é bom isso porque eles aceitam que eu seja assim [...].

Michel (M):

Meu nome é Michel, tenho 23 anos, sou do Tear desde os 14 anos de idade, desde que surgiu o projeto Ciranda Brasileira. Entrei aqui por um convite no colégio, estava estudando na sexta série, se não me engano, aí a Rosângela [do Tear] foi lá perguntar quem queria fazer curso. A princípio eu queria ser jogador de futebol, como todo mundo né? Ai eu rasguei o papel, mas depois eu pensei "acho que eu vou lá conhecer". Vi que tinha construção de instrumento, falei: "pô legal, acho que vai ser uma boa pra mim". Depois falaram que ia ter um teste para entrar na Companhia, eu comecei a ficar empolgado, peguei um cavaquinho sem corda e velho que tinha em casa, comecei a cantar sozinho imaginando, sonhando já. Ai eu cheguei ao Tear e vi que era tudo diferente, não construí o cavaquinho que eu queria, mas construí uns tambores bem legais. Eu vim aprendendo muita coisa e vi que era muito mais do que aquilo. Hoje em dia meu sonho é diferente do que era antes. Antes eu queria fazer sucesso, queria aparecer na TV e ai eu fui aprendendo muita coisa, fui aprendendo a me realizar de várias maneiras diferentes e hoje eu já me sinto realizado aqui. Já sai, já voltei. Já senti falta daqui, já senti vontade de sair daqui, mas cada dia que estou aqui eu penso que estou aprendendo mais; mais arranjos novos.

O melhor daqui é a gente se ajudar, a gente aprende um com o outro. O conhecimento às vezes vem até menos do professor e mais dos outros alunos, porque a gente vai aprendendo nos outros lugares e vai trazendo pra cá. E no meio do caminho eu fiz aulas com outros professores, todos os meus contatos de música hoje em dia começaram aqui no Tear. Se eu for contar 90% de tudo que eu faço, que eu toco, começou aqui no Tear, que foi a raiz. Ai eu fui conhecendo um monte de gente aqui, ali e hoje eu toco com muitas pessoas e se for ver a raiz disso tudo começa aqui no Tear. Nove anos aqui. [...]

Aqui cada um pega um instrumento, cada um pega uma dança, cada um faz o que sabe fazer, mas em conjunto. Aqui a gente sempre aprendeu a não ter estrelismo, cada um faz um pouquinho e no final das contas sai uma coisa

grande e você se sente importante mesmo sem ter aparecido muito. Apareceu o trabalho e assim você se sente parte daquele trabalho que vale muito, o mais importante é isso. [...]

Eu dou aulas, já dei aulas em alguns projetos. [...] Penso em continuar tocando porque gosto muito de tocar e se um dia eu tiver que sair, eu vou sair sabendo que fiz muita coisa boa e aprendi muita coisa boa também. [...]

Lis (B):

Quando eu comecei a dançar não tinha muita consciência corporal, executava o movimento por executar e não tinha toda aquela vontade de descobrir como iria desdobrar aquele movimento. O Tear interferiu muito na minha escolha, não só profissional mais pessoal. Como que eu vou me formar diante da dança? O que eu vou querer, o que vou apoiar, o que vou acreditar? E isso foi uma das minhas influências na minha escolha pela licenciatura. Meu foco sempre foi fazer uma faculdade, mas eu não conhecia a dança, não sabia que existia a faculdade de dança. Achava que eram só cursos, academias e pronto. Na época que entrei [no Projeto], se não me engano queria fazer moda. Nada a ver! [...] Não tinha a mínima ideia de que a UFRJ tinha uma faculdade de dança. Por incrível que pareça, no semestre que eu fiz vestibular abriu o primeiro curso de Licenciatura em Dança da UFRJ, então foi perfeito, eu uni o útil ao agradável: a vontade de estar fazendo uma licenciatura que foi aflorando no decorrer da minha vivência artística e a oportunidade de estar em uma faculdade pública. [...]

Eu optei por estar fazendo essa formação, por conta do Tear, de já estar aqui há algum tempo e eu gostar desse meio, de eu me encaixar, me reconhecer sabe? E isso foi, nossa! super influente para eu fazer essa escolha, para eu poder chegar e tentar uma faculdade pública. [...]

Com a vivência da Companhia eu pude entrar na faculdade com alguma bagagem, porque eu já sabia me portar em algumas situações, não todas, mas, por exemplo: atividades em grupo, aulas teóricas da história da dança, conhecer Angel Vianna, Laban, foram coisas pontuais. [...]

Fazer uma carreira artística para todo mundo é um desafio, ainda mais porque o nosso campo é super restrito e muitas vezes até cruel; mas acho que se a gente não acreditar que pode seguir, que eu consigo estar naquele caminho, que eu consigo chegar lá, a gente nunca vai para frente. Acho que está nesse viés sabe? Eu penso assim: Que eu vou tentar fazer de tudo o melhor para poder estar lá na frente. [...] A construção do espetáculo me estimulou a fazer a Faculdade de Dança. [...] Também por conta de ter apoio, ter quem diga que é importante.

Letícia (B):

Quando entrei na Companhia eu e Mabel conversamos sobre oportunidades que temos na vida e dançar não foi uma dessas na minha vida. [...] Em 2010 fiz a prova para entrar no circo, pois acreditei que me ajudaria na Companhia o que tem sido verdade, e em novembro de 2010 entrei para o PROFAC (Programa de formação do artista circense) no Crescer e Viver. Estar na Cia está me ajudando muito em outros trabalhos que faço. [...] Estar no circo e dançar na Cia também faz a maior diferença, até porque essas artes andam juntas.

Sempre gostei de desenhar e era boa nisso, mas com o passar dos anos meu desejo de trabalhar com arte foi se expandindo em dança, cinema, teatro, moda [...].

Agora o que eu penso para o futuro ainda é arte, mas um pouco mais focado, terminar o PROFAC, fazer prova para ENC (Escola Nacional de circo) trabalhar como circense, terminar faculdade, trabalhar com figurino, adereço, desenhar, criar, essas coisas.

Uso muito nesses grupos o que aprendo sobre a importância de se trabalhar em grupo e como fazer isso, o que é muito difícil: ceder, escutar, respeitar, saber a hora certa de se falar e fazer. [...]

Fiquei por um bom tempo querendo entrar na Companhia, porque dançar me coloca em outro lugar, um lugar em que me sinto bem e quando eu via 'Marias' de lá de onde eu estava, eu achava lindo, de uma preciosidade que não tem tamanho e eu queria fazer parte de uma coisa assim, poder criar, compartilhar, estar junto. [...] Estar na Cia está sendo maravilhoso para mim sabe, está sendo um aprendizado muito grande para a vida, minha maneira de ver o mundo e as coisas que nele estão [...].

Para mim é muito importante continuar com esse meu trabalho de dança porque isso é o que eu gosto de fazer, teatro, dança é o que me move, eu amo fazer isso. [...]

Agora estou crescendo profissionalmente, entrei para o circo, estou fazendo aula, passei para UFRJ Faculdade de Indumentária, estou ajudando também estou trazendo outras coisas pra cá.

Os jovens continuam criando redes, tecidas com arte, **redes rendadas**.