



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

LEIDIANA CORREA RIBEIRO

VALEI-ME: processo de criação em dança.

Belém

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

LEIDIANA CORREA RIBEIRO

VALEI-ME: processo de criação em dança.

Monografia de Conclusão de Curso apresentada à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do grau de Licenciada em Dança, sob a orientação da Professora Doutora Waldete Brito.

Belém

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca Universitária do ICA/ETUFPA, Belém-PA

Ribeiro, Leidiana Correa

Valei-me: processo de criação em dança / Leidiana Correa Ribeiro;
orientadora Prof^ª Dr^ª Waldete Brito. 2014.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) -
Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e
Dança, Curso Licenciatura Plena em Dança, 2014.

1. Dança – Estudo e ensino. 2. Criação (Artística, literária etc.). 3. Dança na
educação. 4. Performance (Dança). I. Título.

CDD - 22. ed. 792.8

Dedica-se em primeiro lugar esse trabalho a Deus, por me dar forças todos os dias na realização deste sonho, também dedico esse trabalho aos meus pais, irmã e amigos que estão presente ao meu lado, todos os dias me dando Força e motivação para continuar.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof.^a Dr.^a. Waldete Brito, minha ilustre professora e orientadora, parceira nessa disciplina, os meus agradecimentos por compartilhar a essa trajetória acadêmica, finalizando esse outro momento.

À Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará: gestores, professores, colegas, funcionários e amigos, os meus agradecimentos pelo apoio recebido.

À Tarcílio Lopes Mafei, muito abrigado pelo apoio recebido.

Aos parceiros desta trajetória, nas vozes amigas de Rosangela Mafei, Evelin Cardoso, Allan Lima, Carlos Monteiro, Heline Sarah, Simei Andrade e Mayrla Andrade.

Á DEUS, sempre presente em todos os momentos da minha vida.

“O corpo diz o que as palavras não podem dizer.”
Martha Graham (1986)

Resumo

Este trabalho propõe um estudo e análise da construção do espetáculo, enquanto narrativa numa perspectiva textual, e os aspectos da produção de sentido relacionado ao processo criativo. Um espetáculo por si só constitui-se como uma performance em ato, mas que sofre interferências à medida que se presentifica a cada apresentação. Nesse sentido, a narrativa é dinâmica e processual, embora a sua estrutura seja a espinha dorsal na concretização do discurso espetacularizado. A pesquisa qualitativa, proposta por Bogdan e Biklen (1992). Assim, "Valei-me!" é o resultado da construção intertextual no qual cada sujeito envolvido contribui no resultado da produção de sentido, na significação, resultando em uma produção coletiva.

Palavras-chaves: Danças, narrativas, processo de criação.

Abstract

This work proposes a study and analysis of the construction of the spectacle, as a textual narrative perspective, and production aspects related to the creative process sense. A spectacle in itself constitutes as a performance act, but suffering interference as it becomes present to each presentation. In this sense, the narrative is dynamic and procedural, although its structure is the backbone in achieving the spectacularized speech. Qualitative research, proposed by Bogdan and Biklen (1992). Thus, "Valei me!" is the result of inter-textual construction in which each subject involved contributes to the production of sense results in signification, resulting in a mass production.

Keywords: dance, narratives, creation process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 DANÇAR AMPLIA OS HORIZONTES	11
1.1 O limite e a quebra de paradigmas	8
1.2 O caminho metodológico percorrido	10
1.3 O corpo dança e ensina	13
2 RELAÇÃO: O CORPO, INTÉRPRETE E CRIADOR	17
2.2.1 A ontologia do corpo que dança	18
2.1 O corpo dançante do intérprete	20
2.2 O bailarino/intérprete entre técnica e a expressão	23
2.2.1 A técnica	23
2.2.2 O Carão	25
3 VALEI-ME: IMAGENS, NARRATIVAS E DANÇA EM PROCESSO	28
3.1 Processos de criação e concepção	28
3.1.1 Os espaços de interação identificados no processo de construção do espetáculo	31
3.1.1.1 O arquivo	34
3.1.1.2 Os fatores elementares	36
3.1.1.3 O eixo cênico	37
a) Ensaio x estado de graça	37
b) Representação x estado de graça	37
c) Texto coreográfico x estado de graça	38
d) Interpretação x estado de graça	38
3.1.1.4 Os espaços de criação artística	39
3.2 IMAGENS NARRATIVAS: MATERIALIZAÇÃO EM TRAÇOS CORPOREOS	42
3.3 A estrutura do espetáculo	47
3.3.1 A construção das cenas	49
a) Família	49
b) Sereno	51
c) Procissão das Almas	55
d) Matinta	57
e) Homúnculo da Sé	60
f) Porca do Reduto	61
g) A moça sem rosto	62
h) A mulher do táxi	63
i) Libera-me	65
j) Aurora	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

O espetáculo “Valei-me!” foi desenvolvido como resultado do edital da bolsa de pesquisa criação e experimentação artística, Instituto de Artes do Pará. Esta poética foi encenada por um grupo independente de artistas pesquisadores, que a partir dos contos fantasmagóricos, narrativas em Belém Pará com a temática voltada para contos fantasmagóricos. No elenco estavam: Kleber Dümerval (diretor e coreógrafo), Lindemberg Monteiro, Charles Wanzeler, Diego Jaques, Andréa Torres, Priscilla Nascimento e Leidiana Ribeiro.

Minha paixão aflorou ainda mais com essa temática. E faz-se necessário explicar que essa investigação também se apóia na experiência vivida ao longo de quinze anos na área das danças populares, para folclóricas e contemporâneas. Daí nasce essa intenção de inventariar e documentar o processo de criação dessa produção, mais especificamente o espetáculo “Valei-me!”, que se corporifica como um processo de experimentação.

No desejo de recuperar o material teórico produzido, assim como o repertório adquirido com essa experimentação, é que esse tema tornou-se o objeto de pesquisa da minha formação na acadêmica, apesar dos vários temas propostos na graduação em dança de maneira empírica e impulsionados pela paixão ou pelo desejo de registrar a vivência nos palcos ou em espaços alternativos.

Com esse propósito, procurei manter a expressão da arte e também das tradições que fizeram parte da minha memória e trajetória artística vivenciadas em Mãe do Rio- Pá e Belém, convertendo-se essa busca numa forte referência pessoal e de satisfação em compreender melhor a minha dança e o meu processo criativo.

Ao mesmo tempo, parte dos resultados aqui apresentados é também uma compilação dos vários textos produzidos em artigos nas disciplinas cursadas na graduação. Era uma forma de ampliar a discussão sobre o meu objeto de pesquisa, a partir da interação com os conteúdos estudados nas disciplinas.

Além de tentar servir como material de referência para a pesquisa dos processos criativos em relação às produções artísticas, “Valei-me!” se consolida como objeto desta pesquisa, cuja problemática é a seguinte: de que forma a narrativa do espetáculo se constrói na interseção entre as várias ações *textuais*, a partir do processo criativo do roteiro, do coreógrafo e do intérprete, em um processo de reiteração, cujas intertextualidades também evocam do público

a própria ressignificação da obra?

Nesse sentido, os objetivos compreendem o estudo, a análise e a reflexão em torno dos processos de criação, da construção narrativa do espetáculo em cena, com seu caráter sincrético, multilíngüe e polissêmico, principalmente no que diz respeito ao processo de recepção na ressignificação da obra.

Para dar conta desse processo de investigação, é que esta pesquisa apresenta a seguinte estrutura: no primeiro capítulo, estão apresentação e descrição do percurso teórico-metodológico, de como a pesquisa foi desenvolvida, trazendo em questão os aspectos peculiares da análise qualitativa, já que ao se falar de ato da linguagem da dança, isso envolve, conforme nos apresenta Diana Barros (2011), um fazer persuasivo e um fazer interpretativo.

No segundo capítulo, são apresentados os conceitos de dança como área de conhecimento e de como ela se estabelece como uma linguagem polissêmica, híbrida ou mais precisamente como um texto. Como parte teórico, esta pesquisa está referendada em Tadra, Débora Sacupira Arzua ET OI. Metodologia do Ensino de Artes. Curitiba IBPEX, 2009, Fiorin (2013), Diana Barros (2011) e outros autores com abordagens nas diferentes manifestações estéticas da dança, bem como no campo da gestualidade e alguns conceitos de análise do discurso e de recepção.

Para o terceiro capítulo tem-se uma análise da obra “Valei-me!”, as descobertas vivenciadas no processo de criação do espetáculo até chegarmos à cena propriamente dita; os estudos e experimentações coletivas entre o coreógrafo e os bailarinos. Ainda neste capítulo, são abordados os espaços de interação, entre a obra e o público, descobertos e identificados em relação aos destinatários e destinatários do discurso que participam do processo de criação de “Valei-me!”, ou seja, o roteirista, o coreógrafo, o intérprete e o público.

Também são apresentadas as considerações finais destacando-se a análise do processo de recepção do público, cujo fazer interpretativo nem sempre é considerado na maioria dos espetáculos e no seu processo de ressignificação, esse aspecto é observado na fala dos sujeitos envolvidos na construção do espetáculo, entre a forma tradicional de montagem e o que foi proposto com o espetáculo em questão, ampliando horizontes e estabelecendo o acúmulo de novas competências.

Os textos sincréticos utilizam-se de mais de um recurso de expressão, uma peça teatral, uma canção, uma história em quadrinhos, um espetáculo de dança.

1 DANÇAR AMPLIA OS HORIZONTES

1.2 O limite e a quebra de paradigmas

No limiar do pensamento a respeito de como se coreografar, dado meu longo percurso na área de atuação em dança, se fez necessário que eu rompesse com a antiga forma de pensar em fazer coreografia. O que antes era pensado como um discurso próprio, aqui a figura do criador se abstrai para a visão de que toda criação em dança é polissêmica, a partir do momento em que se necessita de um intérprete para corporificar o texto-coreográfico; e também, no universo da recepção do público, a obra ganha significação distinta. Cada um dos espectadores interage com ela de maneira diferenciada e única.

Na busca por linguagens já instituídas em grupos de dança contemporânea encontrei pesquisas de caráter experimental em andamento em outros espaços, a exemplo dos trabalhos da Companhia Tribos Ballet Teatro, Grupo de Dança Sesc e Cia. Moderno de Dança.

As companhias, “Moderno” e “Sesc” são ligadas a instituições físicas e desenvolvem um trabalho experimental pautado na pesquisa do corpo dentro e fora dos espaços acadêmicos. Quase todos os espetáculos produzidos têm por trás uma pesquisa teórica acadêmica em desenvolvimento. O espetáculo é um resultado compilado das descobertas. Todas elas têm a prática de debater pós-cena com o público para tratar dos conceitos transmitidos durante o espetáculo.

Já a “Tribos Ballet” tem uma característica peculiar, posto que essa companhia não existe com a mesma estrutura das outras, já que não possui um espaço físico definido e nem elenco estruturado. São artistas, bailarinos, coreógrafos, atores, cantores e outros que geralmente são integrantes de outras companhias estruturadas e que se reúnem para dar vida à criação de espetáculos novos.

O processo criativo se dá de maneira coletiva e, após apresentação, há um estudo experimental do que foi vivenciado na cena. Muitas das coreografias de “Tribos Ballet” são experimentações realizadas no ato. São cenas materializadas pelo improviso.

Então, como forma de compreender a diversidade de linguagens presentes na narrativa da dança, a visitação a outros espaços de criação serviu como referência por observação à aplicabilidade de métodos semelhantes no processo de criação de “Valei-me!”.

As investigações científicas em se tratando do processo de criação em dança contemporânea, em específico no momento da recepção, como vimos, têm-se multiplicado em

Belém. Observações importantes foram feitas nos trabalhos vistos no Instituto de Ciências da Arte, na Universidade Federal do Pará (UFPA), espetáculos e pesquisas da professora doutora Ana Flávia Mendes¹ e do professor doutor Paulo Paixão². Entretanto, a partir de observações e da interação com o público após o espetáculo, percebe-se a *priori* no perfil ativo do espectador nos espetáculos de dança contemporânea, que o mesmo não se relaciona sozinho com a obra, no caso, o texto coreográfico, e sim, com a sua própria leitura a partir do que experimenta nas cenas e na relação com a memória do que já experimentou em suas vivências.

¹ Ana Flávia Mendes é doutora e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e graduada em Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É professora efetiva da Universidade Federal do Pará (Instituto de Ciências da Arte/ Escola de Teatro e Dança/ Programa de Pós-graduação em Artes). É autora dos livros *Gesto Transfigurado* e *Dança Imanente* e organizadora do livro *Abordagens Criativas na Cena*.

² Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC\2002-2009), especialista em Coreografia (UFBA\1997), licenciado em Dança (UFBA\1996) e técnico em Dança (FUCEB-BA\1990). Tem experiência nas áreas da dança com ênfase na performance, ensino, criação e política da dança, além da história, teoria e crítica de dança. É professor da Universidade Federal do Pará.

1.2 O caminho metodológico percorrido

A principal linha de entendimento desse estudo desenvolve-se através da pesquisa qualitativa, considerando-se os referenciais teórico-metodológicos estabelecidos para o estudo e análise das relações que envolvem o ato da linguagem na dança.

A abordagem qualitativa está referendada em Bogdan e Biklen (1994, p.134), que consideram a pesquisa qualitativa como meio de captação de informações de determinada fonte ou pessoa, dados relevantes para a pesquisa. Segundo eles, a entrevista é empregada para angariar dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, “permitindo ao investigador desenvolver intuitivamente idéia sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspectos do mundo”. Além da entrevista, foram usados como instrumentos de dados também os relatórios do processo de experimentação criativa construídos em conjunto com o grupo de artistas envolvidos no espetáculo “Valei-me!” e enviados para a Gerência de Artes Cênicas do Instituto de Artes do Pará (IAP).

Para melhor organizar as informações, foi utilizada a análise textual discursiva. Essa forma de análise, segundo Moraes (2003), “pretende aprofundar a compreensão dos fenômenos que investiga a partir de uma análise rigorosa e criteriosa desse tipo de informação, isto é, não pretende testar hipóteses para comprová-las ou refutá-las ao final da pesquisa; a intenção é a compreensão”. Adotou-se ainda a pesquisa bibliográfica, além das apreensões resultantes da abordagem empírica no que se refere aos primeiros estudos de utilização de ferramentas de criação coreográfica, com entrevistas e diálogos com bailarinos e comparativos com alguns grupos de dança de Belém dos quais também fiz parte.

Esses estudos nos grupos eram uma primeira idéia de abordar a relação da dança nos espaços dos grupos de dança contemporânea em Belém, mas logo se converteram também na pesquisa experimental de criação do espetáculo “Valei-me!”, próximo da concepção de Lüdke & André (1986), quando afirmam que “não existe um método que possa ser recomendado como o melhor ou mais efetivo, mas a natureza do problema é que o determina”.

O percurso metodológico de análise baseou-se no percurso gerativo de sentido, que Fiorin (1999) estabelece como um “simulacro metodológico” que nos possibilita, de forma efetiva, fazer a leitura e interpretação de um texto, a partir da sua apreensão.

Em razão disso, essa pesquisa se torna um apanhado de toda experiência vivida antes de eu entrar na graduação em dança. Da mesma forma, que também é permeado pelo conhecimento

adquirido ao longo do cursor. Todo esse suporte teórico, até então, teve a finalidade de auxiliar no entendimento dos processos de criação do espetáculo “Valei-me!”, por mim bailarina interprete criadora, se transforma em uma experiência única que dividiu águas na minha forma de criar dança. Tornei-me uma pesquisadora mas holística, heterogênic e mais multidisciplinar.

Maingueneau (1998), representante da escola francesa de Análise do Discurso temporizado da segunda geração, que se iniciou em meados dos anos 80 (séc. XX), evidencia as teorias enunciativas, considerando a discursividade relacionada com a heterogeneidade, apresentando uma definição do quanto abrange a complexidade de seus procedimentos.

Já que a dança é também uma forma de linguagem e se inscreve no âmbito da gestualidade, busquei identificar algumas proposições em relação a ela, teorias a favor da linha de pesquisa escolhida e algumas citações de outras correntes, para se traçar um contraponto. Através dos referenciais fundamentados nessa abordagem, busquei encontrar meios de descrever como os valores sociais estão intrincados no modo de se retraduzir uma informação ou mais precisamente de ressignificar. Já com os pressupostos do uso da linguagem, em suas variadas dimensões, vale dizer que os textos, já coreográficos, apresentados para a plateia, para essa teoria específica, são formas concretas da produção de sentido e contêm pistas dos processamentos cognitivos e de criação de uma identidade de determinado momento dentro de um grupo.

Entendo a discussão abrangendo o contexto atual da luta pela legitimidade e reconhecimento científico dos saberes das sociedades e culturas. Esta discussão tem hoje uma dimensão mais ampla do que pensava antes. Está nos espaços típicos das áreas política e econômica que envolvem diretamente a sociedade na qual estamos inseridos.

Neste trabalho, o elemento cognitivo é tão importante quanto o social em um conceito de **enunciado**, onde o sujeito não é uma figura específica representada como também não é o centro da atenção, principalmente ao falarmos de **discurso**³, mas um elemento integrante de todo um complexo contexto linguístico.

Fiorin (2010, p. 41) revela que “a categoria de pessoa é essencial para que a linguagem se torne discurso. Assim, o eu não se refere nem a um indivíduo nem a um conceito, ele refere-se a algo exclusivamente linguístico [...]”.

Consideremos que os membros de comunidades têm acesso a certos recursos e

³ Discurso: é o plano do conteúdo do texto, que resulta da conversão, pelo sujeito da enunciação, das estruturas sêmio-narrativas em estruturas discursivas. O discurso é, assim, a narrativa “enriquecida” pelas opções do sujeito da enunciação que assinalam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia (BARROS, 2011, p. 85).

conhecimentos, que podem se internalizar e fazer parte da interpretação de textos e de produção de sentidos, atributos cognitivos que se organizam socialmente e se correspondem ao próprio saber linguístico, ao que se acredita, aos valores e às representações de mundo nos quais os sujeitos estarão inseridos. Então, cabe-nos pensar, que no processo de criação coreográfica, por mais abstração que o criador (coreógrafo) queira atingir, sempre haverá uma manipulação do mesmo. Assim como ao atravessar o bailarino (nesse momento destinatário) inevitavelmente haverá um desvio de sentido na mensagem original, como também, no momento da recepção propriamente dita, o público absorverá sua própria informação, resultando num discurso completamente polissêmico.

Por fim, essa pesquisa se utiliza, em um primeiro momento, de teorias e pesquisas bibliográficas para se conceituar e também traçar um caminho norteado pelos teóricos da linguagem dança, bem como pelo levantamento dos registros feitos no processo de criação do espetáculo “Valei-me!” (vídeo, fotos, a memória dos intérpretes criadores, depoimentos e narrativas).

A análise empírica seguirá os procedimentos já propostos acima, sob a perspectiva das reflexões do corpo e gestualidade, a partir dos resultados observados. Os procedimentos de coleta de dados foram: a leitura de obras sobre a temática proposta, resenhas, fichamentos, diário de bordo, resumos, anotações de reflexões de pesquisa e a análise sistemática dos resultados coletados.

1.3 O corpo dança e ensina

O corpo é um instrumento maravilhoso. Com ele, nós podemos dar significação a incontáveis textos, visto que ele é produtor de enunciados. O corpo pode ter a capacidade de nos identificar e dizer quem somos. Também é capaz de transmitir informações. É improvável que exista um corpo capaz de neutralidade. Afinal, todo corpo é carregado de valores culturais, estéticos, sociais e políticos, além de possuir uma gama de direcionamentos em que uma ou combinadas direções haverão de lhe apresentar um significado.

O corpo formaliza as investigações humanas num âmbito prático e também filosófico. Ele se comporta como ambiente de reflexão de cultura e espaço de interações sociais. Isso pode nos levar além dos limites do debate. Mas proponho aqui continuar na reflexão do corpo ligado à arte da dança.

No momento da manifestação da arte na dança, o corpo se torna a expressão de si. Além de intérprete, ele transmuta-se em instrumento a serviço da arte. O olhar a respeito dessa experiência do corpo vai muito além dos conceitos sobre o que é corporal. Essa reflexão é também, um modo de ver a estética da enunciação, abrangendo também a relação do espectador com o criador. É uma fala que vai em favor do que Nietzsche acenou em seu terceiro ensaio da *Genealogia da moral*, dizendo “que falta por completo a experiência pessoal”:

Kant julgou honrar a arte quando, entre os predicados da beleza, fez ressaltar os que constituem a honra do conhecimento: a impessoalidade e a universalidade. Não vou examinar aqui se isto foi um erro capital; quero apenas indicar que Kant, como todos os filósofos, em vez de estudar o problema estético baseando-se na experiência do artista, não meditou acerca da arte e da beleza senão como *espectador* no conceito beleza. (NIETZSCHE, 1997, p. 86-87, grifo do autor).

Aqui, Nietzsche indica questionamentos sobre a necessidade de se ter um olhar dinâmico que aporte tanto o olhar do artista como também de seu espectador. Em geral, o corpo é espaço de enunciação, comunicação, discurso e memória. Enunciação que se modifica a cada movimento corporificado ou até mesmo os introjetados.

Nessa corporificação material, a gestualidade ganha formas e figuras no espaço e no tempo que possibilitam o entendimento de todo um complexo processo de formação de códigos. A gestualidade se apresenta na forma de faculdade de persuasão, depositando nessa toda sua

capacidade do sentir, não somente do executante (intérprete), mas também daquele que vê (público).

Por observação vemos que o que acontece no ato da cena é a fusão entre o corpo e a consciência. Nesse momento, corpo e pensamento se unem, o físico e o psíquico são um só, isto é, qualquer que seja a movimentação, o gesto ou a própria intenção dele se iguala à sua manifestação cognitiva; o gesto é tal qual seu processo mental. Ao olhar alguém sentar; e se estamos também sentados, em nosso pensamento, sentamos mentalmente junto com o sujeito da ação. Ou também ao ler, por exemplo, o trágico fim do clássico casal *Romeu e Julieta*⁴, nossas emoções e pensamentos também vivenciam a experiência narrada através da escrita. Existe uma empatia nesses traços dinâmicos apontados por Deleuze e Guattari (1992).

Justamente, por essa singularidade do corpo projetar sentimentos, essa capacidade de poder absorver e enunciar vários discursos, além da capacidade de mutação de sua forma, que o corpo se torna objeto de estudo de muitas ciências, possibilitando ser atravessado por variadas linhas de pensamento.

Ao longo da história da humanidade, o ser humano construiu inúmeros saberes sobre o corpo; das Ciências às Artes. O corpo é tematizado pela religião, pela Filosofia, pela Ciência, pela Educação e pela Arte, apresentando-se de diversas formas no pensamento e na cultura, de modo geral (NÓBREGA, 1999).

Segundo Andréa Torres, bailarina independente, integrante do elenco de “Valei-me!”:

[...] em algumas cenas, na ocasião em que, apesar que eu esteja parada, pois o foco da dança não está sobre mim, mas estou presente fisicamente na cena, quando outros bailarinos estão em execução de movimentos, teoricamente, esse seria a oportunidade de eu relaxar e “respirar” (descansar). Eu não consigo. Eu continuo dançando em minha mente junto com os que estão executando movimentos, me sinto parte da cena, e como tal, continuo nela. (Torres, 12/10/2011. Depoimento).

⁴De William Shakespeare, “*Romeu e Julieta*” é uma tragédia escrita entre 1591 e 1595 sobre dois adolescentes cujas mortes acabam unindo suas famílias, outrora em pé de guerra. O relacionamento dos dois jovens é considerado como o arquétipo do amor juvenil.

Assim, o “corpo artístico” vai muito além de ser apenas um corpo em cena; ele é um corpo que se comunica, que carrega um discurso polissêmico e traduz as falas do coreógrafo, do intérprete e também se “metamorfoseia” naquilo que o espectador percebe, ou seja, muito além das transmutações sofridas por meio da dança, o corpo se instrumentaliza em canal de uma mensagem materializada.

Esse paradoxo se estabelece com uma coexistência de um corpo treinado com aquele que se comunica. O corpo treinado se personifica através da técnica – essa é um conjunto disciplinar abrangente – e o corpo que se comunica é o que, abarrotado de possibilidades de criação artística, é condutor de vários outros corpos imaginários intrínsecos a ele.

O corpo dançante do intérprete sempre vivenciará essa dicotomia do ser e estar. O “corpo que é” é o conjunto de toda experiência vivida carregada de valores subjetivos. Já o “corpo que está” é o do momento da apresentação. Ali, ele é composto de múltiplos enunciados vigentes, é atravessado pelas falas de todos em contato com a cena.

É um corpo em *estado de graça*, é fundido pela atividade corpórea usual, invadido pela estética, pelo fenômeno, virando-se um espaço de intencionalidades que se amplia e ultrapassa em si próprio, criando um ambiente suspenso no tempo, no qual artista e platéia atingem este dito *estado de graça*.

O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom, porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente. No estado de graça, vê-se às vezes a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Na verdade, o mundo é impalpável. (LISPECTOR, 1999).

Após a passagem desse momento, jamais teremos os mesmos elementos novamente, apenas a nostalgia impressa na memória dos que compunham a cena. É dado que, em reprises, nem intérprete, nem público, nem coreógrafo e nem a própria cena serão exatamente os mesmos, sempre haverá uma sutil mudança, o que vai diferenciar uma cena da outra.

Pensar a dança a partir desse raciocínio é pensar no fenômeno, no estado de graça; é fazer uma reflexão sobre a nossa própria existência. Deste modo, esse é um campo de estudo em que se pode refletir de tal maneira que podemos ter olhares voltados para a os estudos teóricos da arte. Bem como um estudo que poderia abranger o processo educacional, lúdico ou terapêutico.

Há muitos espaços onde se aplicam os resultados da dança, inclusive os religiosos. Nesse estudo nos limitamos a refletir sobre suas funções artístico-culturais e também como linguagem artística, vamos em direção de suas matrizes originais, o hibridismo, multilingual da gestualidade, sonoridade e visualidade.

Igualmente a todas as linguagens, a da dança também se inicia no pensamento. O do filósofo francês René Descartes - “se penso logo existo” -, me faz parafrasear que: “logo, se danço, transito no limiar da existência”. Esse processo se dá por meio da disposição de signos, como uma forma de organização de informações através da ação.

De tal modo, que se tratando de dança, a coordenação dos elementos do texto coreográfico, dos movimentos e da gestualidade se estabelece semelhante à formação de um pensamento.

A dança como manifestação artística manipula textos coreográficos que transitam entre a experimentação de movimentos originais que se misturam a elementos do repertório corpóreo do interpretante, nesse processo sempre surge uma releitura seqüencial do movimento materializado, se abrindo aos espaços da criatividade.

Logo, nessa representação, há uma ligação a estética típica da linguagem da dança, muito embora encontremos em alguns grupos de dança contemporânea de Belém, a procura pela ruptura desse laço. É uma busca tão grande pela transgressão de se romper este elo estético, um processo investigativo de não representar o que já foi representado, espaços etéreos e inéditos. É uma espécie de não-dança, coletada no espetáculo “Os de 40”⁵ de artistas

⁵ O espetáculo “Os de 40” foi um resultado da pesquisa de Lindemberg Monteiro, que desenvolveu um

independentes concebidos por Lindemberg Monteiro e Paulo Paixão. Notadamente, sua abordagem era repleta de ambigüidades e contradições, podendo, desta maneira, propor uma recolocação de códigos ou uma transgressão.

É importante dizer que nesse momento tratamos o ato de dançar como a *dança contemporânea*, investigativa e experimental, e nos abstermos de suas formas mais generalizadas. Visto que o conceito dela abrange muito mais que somente a modalidade contemporânea dada suas mais variadas formas e manifestações. A dança em seus vários enunciados, lugares e falantes e de momentos distintos: um conjunto de todas as danças, incluindo-se suas características transcendentais manifestadas em rituais, espaços populares e eruditos.

Todas essas modalidades, distintas entre si, representam um tempo específico, uma comunidade, um grupo cultural, uma sociedade, um período histórico distinto, uma fala política e uma situação econômica característica de cada uma dessas apresentações.

A aceitação da pluralidade da dança nos estreita à compreensão dela como representatividade de uma fala de um grupo. Porém, neste capítulo, além de considerarmos sua generalidade, nossa observação se direciona para sua característica artística materializada pela.

2 Relação: o corpo, intérprete e criador.

Ao percebermos que no processo de construção de “Valei-me!” determinados elementos fugiam completamente do controle, algumas manifestações artísticas surgiam de espaços até então não alcançados por nós bailarinos, assim como umas materializações de significados passavam a existir na leitura de intérpretes e de público. Percebi que uma obra é quase que como um organismo vivo. Em dado momento, temos a sensação de que ela ganha vida própria.

estudo coreográfico e investigação em linguagem de dança. Onde três bailarinos com média de quarenta anos de idade, encenariam um inventário de suas experiências individuais, relacionando-as com as dos demais, tendo sempre em perspectiva o jogo que cada sujeito estabelecia com as determinações impostas por regras sociais e culturais. Essa pesquisa se propôs a verificar como as experiências vividas podem ser visualizadas no corpo, como essa visibilidade pode se tornar performativamente interessante e de que maneiras elas podem enredar-se para construir uma dramaturgia da passagem do tempo. O espetáculo foi dirigido por Paulo Paixão e ficou em cartaz em junho e agosto de 2011.

Então tentei me abstrair como membro desse processo e busquei encontrar e catalogar esses espaços criativos. Como veremos a seguir:

Para isso propõe-se uma breve passagem pela análise do corpo em relação a si mesmo em “A ontologia do corpo que dança”. Posteriormente, colocaremos o olhar sobre a relação técnica x expressividade baseado nas aspirações do bailarino/intérprete em “O corpo dançante do intérprete”.

2.2.1 A ontologia do corpo que dança

Ao integrar-se a uma linha de pensamento filosófico onde se vê o corpo através de uma ontologia, ou seja, é a parte da metafísica que trata o corpo como parte da natureza, realidade e existência dos entes. O filósofo Baruch Spinoza questiona-se: “O que pode um corpo?”. Através desse pensamento, integra-se a ontologia que trata do *ser* enquanto *ser*, isto é, ele é concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos os outros e a cada um deles individualmente.

Por séculos, o estudo do ser (ontologia) e a metafísica (tudo que é além do ser) foram consideradas palavras que remetiam ao mesmo significado, quando na era romântica se estabelece o fim desse pensamento, tornando esses substantivos antagônicos, em razão do aparecimento da necessidade de diferenciar o ser metafísico, aquele que se transcende, do ser que está compreendido na própria essência do todo. Sendo o ser ontológico aquele que é imanente e o metafísico aquele que é eterno e sem modificações.

Para os ocidentais, o corpo sempre se manifesta como uma problemática metafísica, que assume por si um raciocínio que tudo é verdade, eterno, sem tempo específico, imutável, mas sem se ater às questões que abrangem o fenômeno em si e se foca numa realidade específica, em que há a valorização da alma, do ser abstrato e “perfeito” em contrapartida da deterioração do corpo, o ser “imperfeito”. Esses ideais platônicos encontram reverberação principalmente nas construções culturais judaicas- cristãs, onde a verdade pura e plena só é alcançada com a aproximação do espírito divino e distanciamento da carne (o corpo).

A “negação” do corpo é levantada em meados do século XIX, bem aproximadas dos pensamentos darwinianos, já que em sua “Teoria da Evolução” o estudioso põe em questão a existência da alma humana, visto que se o homem descende do animal (que evoluiu) e animais não possuem alma, logo, o ser humano também haveria de ter essa alma dita imortal.

Assim, o corpo em seu todo traz as mutações e a efemeridade à tona e se contrapõe à metafísica, já que carrega as mudanças sofridas no decorrer de suas transformações e existência.

Segundo uma corrente de pensamento filosófico chamada de “filosofia do devir”, que possui uma visão materialista, em que se propõe a pensar o ser como um ente livre de estruturas metafísicas e determinado por suas propriedades de mudanças, imanente e possuidor de uma singularidade própria, inata, sendo assim, mais próximo do devir. Nesse pensamento, temos estudiosos como: Friedrich Nietzsche, Rudolf Von Laban, Spinoza, Karl Marx, Michel Foucault e muitos outros.

O corpo só vai assumir sua significação positivista com a chegada do Romantismo, onde ele passa a ser enxergado como ontologia. Segundo Almeida (2006), com a virada do século XX, no auge do Romantismo, a arte como um todo e também na dança existiu uma recuperação do estado original do homem, tendo o corpo como principal ferramenta na possibilidade de se acessar esse retorno, em contraposição do corpo moderno, maquinário, alienado e anatômico, que surgiu principalmente com a era industrial.

Assim, no Romantismo, nascem três ontologias ligadas entre si: ontologia da arte, ontologia do trabalho e ontologia do corpo. Quando cresce o reconhecimento pelo processo da realização, do fazer, as práticas artesanais que dão valor e identificação do ser, surge uma identidade se contrapondo à gestualização automática das máquinas.

Vários artistas acabam por se tornar marxistas, se questionando a princípio o que enfim se deseja do corpo, que finalidade se dará ao corpóreo. Isadora Duncan, grande estudiosa na área da dança moderna, é um excelente exemplo, já que era uma mulher a frente de seu tempo e aplicou estudos na busca de se recuperar esse corpo livre e original. E não alterado pelas tendências clássicas típicas do balé.

“Dancei desde o momento em que aprendi a ficar de pé. Dancei toda a minha vida. O homem, a humanidade, o mundo inteiro precisa dançar. Assim já foi, e assim há de ser sempre. É de todo inútil haver gente que a isso se queira contrapor sem compreender que a dança é uma necessidade natural que nos foi dada pela natureza... Et voilà tout” (DUNCAN, 1985)

O corpo se torna centro das atenções e principal executor das ações. Daí que encontra

forças intensas na conceituação de que ele prima pela ação central. Dá-se o olhar mais relevante a ele e então ele adentra as artes plásticas como podemos ver no *happening* que é uma forma de expressão das artes visuais que, de certa maneira, apresenta características das artes cênicas. É legítima também a dança como modalidade artística. O corpo ganha *status* de linguagem e se torna registro de suas experiências através de suas marcas adquiridas.

Merleau-Ponty (1999) propõe o conceito de corporeidade como significação e produtor de sentido ao corpo e através dele que se busca o sentido existencial. O autor afirma que por essa percepção é que reaprendemos a observar o mundo, assim pela apropriação intelectual podemos dar forma a nossa ideia de verdade.

É pelo corpo, espaço, motricidade, tempo, sexualidade, linguagem, visão e emoção que formamos uma consciência individual que se relaciona com a consciência coletiva. Ou ainda nas palavras de Nietzsche (2000, p.31): “Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E quem sabe para que necessitará o teu corpo precisamente da tua melhor sabedoria?”

2.1 O corpo dançante do intérprete

Podemos dizer que o corpo, sem dúvida, é um dos objetos mais estudados no campo das pesquisas acadêmicas em dança, mais que até o próprio movimento, dado a sua relevância ao ser utilizado como instrumento prático ao se dançar.

Segundo Bernard (1990), o corpo é “um laboratório da percepção”. Para Foster (1997), “o corpo dançante é descrito como um corpo treinado, modelado, construído um corpo fenomenológico e sensível”. Para Katz (1994), é “um rizoma plástico, sensorial, motor, pulsional e simbólico”. Já para Fraleigh (1987), possuímos “um corpo virtual e paradoxal”. Gil (2004) completa que o corpo é “um sistema aberto de troca de informações”.

Temos aqui as afirmações de vários teóricos a partir de seus estudos. Mas e os bailarinos? O que pensam seus corpos instrumentalizados? Seu corpo sendo usado para o texto coreográfico de outro sujeito, no caso, o criador. Será que não pensam algo? Não dizem algo nas entrelinhas? Não narram também elementos expressivos em um texto misto entre criador e intérprete/criador?

São justamente esses questionamentos os pilares que deram suporte às análises dos

processos criativos do espetáculo “Valei-me!”. Ao promover reflexões teóricas sobre o corpo dançante do intérprete na prática coreográfica contemporânea buscou-se identificar e analisar concepções de corpo vividas.

Por isso, foi utilizada a etnografia como metodologia de investigação na concepção coreográfica de “Valei-me!”, instrumentalizada pela coleta de informações, a entrevista e a observação participante, já que criador, coreógrafo, um dos intérpretes e pesquisador são o mesmo sujeito, no caso, eu.

Notoriamente, percebeu-se a presença do corpo dançante do intérprete como um corpo treinado, energético, engajado e passional, visto a familiaridade dos intérpretes com as narrativas de visagens e assombrações de Belém, coletadas no processo de construção do espetáculo. Essa passionalidade foi percebida pela emoção empregada nos textos coreográficos.

Segundo Charles Wanzeler (bailarino da Cia. de dança Tribos Ballet Teatro), a temática recuperou memórias de sua infância no bairro da Pedreira, em Belém, onde se contavam essas histórias em meados dos anos 80 do século passado. Essa correspondência com a memória afetiva e a obra coreográfica traz, para esse projeto de construção, elementos pessoais; exatamente o que essa obra pretendeu suscitar. O elemento expressividade como forma de produzir um discurso próprio no intérprete.

A expressividade entre as relações de continuidade entre a dança e vida, a memória se revelando nos bailarinos que agregam na sua *práxis* artística as vivências mais pessoais e íntimas, resultando num produto legítimo: a estrutura coreográfica na qual dão forma.

Diego Jaques (bailarino da Cia. Tribos Ballet Teatro) revela que, a seu ver “os bailarinos constroem em seus corpos textos a partir da incorporação de diferentes experiências, repetição do que se observa, nos vários ambientes em que transitou na vida” e reelabora da sua memória os elementos para a sua construção coreográfica ou intenção de movimento ressignificando seus gestos à temática solicitada pelo coreógrafo.

Eles refletem assim suas diversidades de formações como bailarinos de uma mesma companhia, bem como as múltiplas referências presentes na formação de cada um.

Há indícios que os bailarinos fazem escolhas e se responsabilizam pela sua formação técnica. Seu percurso de formação está mais ligado às experiências vividas em cena do que de fato nas salas de aula. Nesse percurso, são adquiridas capacidades peculiares e individuais

sempre levando em consideração o seu próprio bem-estar artístico. Outro aspecto observado nos corpos de Charles e Diego é que ambos mostram a capacidade de se fragilizar, se emocionar e transpor essa emoção em expressividade para melhor servir à obra. Isso mostra que podem posicionar suas memórias, convicções e seus desejos em função do texto coreográfico criado para eles, mostrando-se prontos a se inserir na proposta coletiva.

Além disso, essa concepção do corpo dançante do intérprete como corpo expressivo indica que o sensorial e o emotivo são componentes importantes da construção do texto coreográfico de “Valei-me!”.

No entanto, esses momentos são difíceis de captar, registrar e de se tornar elemento sólido da atuação em cena, dado a subjetividade da expressividade, tornando todas as apresentações levemente diferentes, no entanto únicas; vividos pelos bailarinos em ocasiões excepcionais. Eles estão talvez mais próximos das experiências de “estado de graça” (LESAGE, 1998; LEDUC, 2006).

Então se pode assim dizer, que quando o corpo dança na cena, o intérprete se transmuta num espaço suspenso no tempo, momentâneo, onde se corporificam passado (memória), presente (estado de graça) e futuro (o fenômeno, o acaso).

É importante dizer que o corpo dançante do intérprete, em dado momento, se assemelha ao *corpo objeto*, principalmente quando se observa a vontade de manifestar perfeição e virtuosidade estética, ele retorna a um estágio de controle, a emotividade e a expressividade momentaneamente entram em segundo plano, ele se rende à vontade do coreógrafo.

A relação entre o *corpo dançante do intérprete* e o *corpo objeto* faz parte do momento da apresentação cênica em “Valei-me!”. Existem momentos que se objetiva a aplicação do corpo dançante do intérprete nos processos de construção dos textos coreográficos. Em contrapartida, não imagino que essa construção especialmente no espetáculo “Valei-me!” seja feita somente voltada para o bailarino como único sujeito na busca desse corpo.

Assim como o *corpo dançante do intérprete* é aplicado também como *corpo social* que é aquele que traz à tona seus valores estéticos, morais e sociais, um *corpo representativo* de uma determinada comunidade.

Para Fortin e Trudelle (2006), os bailarinos interiorizam as normas de produtividade e os sacrifícios necessários para serem capazes de construir e de oferecer aos coreógrafos um

corpo dançante ideal. Mesmo que os bailarinos de “Valei-me!” sejam, quase sempre, os sujeitos construtores de seus próprios corpos, dando ao coreógrafo, na maior parte das vezes, o papel de editar os textos coreográficos manifestados no processo de criação.

Desta forma, o corpo de “Valei-me!” consegue galgar outros estados corpóreos de consciência, para poder se resignificar e materializar novas possibilidades, e assim transmutar seu repertório original, tornando-se um corpo mais diversificado, heterogêneo e polissêmico.

Percebi que as experiências vividas em processos criativos em dança contemporânea, especificamente na construção de “Valei-me!” permitiu-me assimilar novas percepções corpóreas e “saberes” intuitivos. Desta forma, a criação compartilhada e a resignificação dos textos coreográficos exigem que os intérpretes busquem seu arcabouço cultural, artístico e a memória afetiva na tentativa de se distanciar seus hábitos técnicos, valorizando suas habilidades interpretativas e criativas, proporcionando que resignifiquem seus corpos em função da estrutura coreográfica de “Valei-me!”.

2.2 O bailarino/intérprete entre técnica e a expressão

2.2.1 A técnica

Um dos elementos relevantes na dança de maneira geral, e principalmente entre os bailarinos mais exigentes, é o elemento técnica. Essa quase que se apresenta como uma entidade separada do corpo dos bailarinos.

Muitos deixam se encantar com o vislumbre dos movimentos virtuosos e travam verdadeiras odisséias em busca da perfeição do movimento. Quanto mais técnico é o espetáculo do movimento mais respeitado aos olhos dos bailarinos se torna a obra e, por consequência, mais “audível” se torna o discurso vigente nos textos coreográficos apresentados. Muito embora a dança contemporânea tenha a tendência de romper com esse quesito e se libertar da “ditadura” da técnica.

Entretanto, se faz necessário explorarmos esse elemento, no intuito de expandir nossas possibilidades e enxergar polêmicas que circulam em torno do ensino da dança. Podemos encontrar o uso da técnica em todas as áreas do conhecimento, como a maneira manifestada mais comum de se atingir um resultado.

Ao longo da história humana, o acúmulo de conhecimento fez com que o homem fosse um ser capaz de empreender aprendizados e, tão logo, capaz de desenvolver tecnologias que facilitassem a manifestação de resultados distintos. Com o tempo a prática se torna mais eficiente em direção a um resultado específico, e mais e mais a perfeição é buscada.

Na dança, a técnica se apresenta como o elemento que norteia a qualidade de determinado movimento. Quanto mais próximo da perfeição e da virtuosidade estética mais técnico é atribuído o movimento, uma clara sobreposição à experiência estética, remetendo-nos a um conceito limitado desse elemento que o torna raso, dado o universo que a palavra técnica pode significar.

Para Mauss (apud Saraiva Kunzetall, 2005, p.120), “[...] o primeiro e mais natural objeto técnico, ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo”. Porém, ainda vemos que, na dança, o conceito “técnica” compreende ao esforço de se chegar a um determinado fim, um jeito controlador de como fazer algo, abdicando momentaneamente do objetivo final da obra que é o de produzir sentido. Heller (2003, p.100) exemplifica: “... movo meu corpo de uma forma tal e qual para que o público veja uma determinada expressão em meu corpo”.

Heller quis dizer que “nesse agir, onde a técnica está a serviço de uma representação de um movimento, reina a instrumentalidade e o princípio de causalidade”.

Como dito antes, hoje quando a técnica do corpo dançante é citada, refere-se à qualidade do controle e beleza estética dos movimentos; esvaziando o conceito antes empregado pelo termo derivado do grego *Techné* o fazer artístico. Técnica nos espaços de dança se torna apenas a ação mecânica que leva a uma relação de causa e efeito.

Para Abbagnano (1999), “o significado mais antigo desse termo indica que o sentido geral da mesma coincide com o sentido geral de arte, compreendendo qualquer conjunto de regras apto a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Significando também criar, produzir, artifício, engenhosidade, habilidade”.

Conforme Fensterseifer in Fensterseifer e González (2005, p.396), a noção de técnica para os gregos era a união do teórico prático das técnicas intelectuais, corporais e fabris. Então, o que se entendia de “técnica” era uma ideia do que permitia uma extensão “reveladora” que também seguia os limites da “*physis*” a qual envolve a noção de totalidade orgânica que incluía a “unidade, indivisível, indissolúvel de todas as coisas, de todas as dimensões e aspectos”.

Heidegger (2002, p.18) diz: “o decisivo da técnica não reside no fazer e manusear, nem na aplicação de meios, mas no desencobrimento”. aqui o autor levanta dimensões deste conceito que se referem a um ato de fazer humanizado e de uma maneira para se chegar a um fim. Para ele, essas aplicações não podem ser descartadas. Entretanto, somente elas não são capazes de mostrar toda a sua plenitude.

Então, vamos considerar que essa ideia de técnica aplicada aqui seja assertiva. Contudo, sem totalizar cem por cento de verdade; e tentando definir um conceito válido, Brüseke (2001,p.61) afirma que; para Heidegger “[...] a técnica não é algo meramente passivo, ela influencia de forma decisiva a relação que o homem tem com seu mundo, ela participa desta forma na fundamentação do mundo”

Assim, podemos ver que esse fenômeno se materializa em alguns processos tomados na composição coreográfica de “Valei-me!”, quando ignoramos a individualidade do processo de criação, ou seja, equiparando as experiências dos sujeitos, suas diferenças e propomos movimentos em conjunto desprovidos de significados pessoais.

Enfim, a desconstrução da significância da palavra técnica caminha para explorar a experimentação do coreografar e repartir, interligar e coexistir com o fenômeno, assim como, com os indivíduos que o compõem.

2.2.2 O “Carão”

No ambiente de dança é muito comum algumas expressões idiomáticas se estabelecerem como um vocabulário representativo daquele grupo. Entre muitas gírias dos grupos de Belém e expressões escutadas, uma em especial sempre me chamou a atenção: “O carão”.

Sempre que um bailarino ou intérprete é muito bom em cena, com características de atuação como presença de palco ou com vigor na expressividade, mas não é tão bom com a execução de movimentos virtuosos, nem tão perfeito na execução de movimentos; ou, até mesmo, razoavelmente bom, no quesito “técnica”, aqui empregada, como termo relacionado com o item anterior, diz-se que o bailarino tem “o carão”.

Alguns bailarinos têm a técnica e “o carão”; esses são considerados muito talentosos. Outros só possuem o “carão” e obtêm determinada admiração, sendo também considerados

talentosos tanto quanto os tecnicamente virtuosos. Já os que possuem só a técnica são admirados pela habilidade física, mas tendem a ser menos prestigiados. E os que se classificam como não possuidores de nenhuma dessas características são ditos como detentores de "dois pés esquerdos", ficam à margem do processo, "viram árvore" como os próprios bailarinos afirmam numa referência a quem tem participações pequenas em espetáculos e, geralmente, sempre ocupam os segundos planos.

Notadamente, percebe-se que há uma supervalorização da técnica como elemento estético, mas visivelmente também existe um reconhecimento bem significativo da expressividade. Visto que esse bailarino é recebido e tem participação tolerável no grupo, ele é aquele elemento que até possui limitação técnica, mas sua presença se justifica se esse elemento “funciona no palco”, se “resolve em cena”, então ele é aceito de tão bom grado no grupo como se “técnica” ele tivesse.

Então notamos que a expressão “o carão” nada mais é do que a capacidade de ter voz, de tornar “audível/visível” o discurso que compõe o texto coreográfico. Merleau-Ponty (1999) mostra que “a expressividade dos gestos representa a possibilidade discursiva do contato imediato com o mundo da percepção”.

Ao nos apropriarmos do termo “carão” estamos nos referindo à capacidade de se expressar um discurso através do texto coreográfico; essa habilidade “dá corpo” a interpretação do bailarino, ou seja, materializa uma intenção de transmitir uma significação.

Então, para que o sujeito adentre pelo universo de dançar, não é suficiente que ele apenas reproduza mecanicamente e “tecnicamente” as sequências coreografadas, em razão de que é muito importante que outras percepções e sentidos sejam ativados, a fim de transbordar o repertório de movimentos e dar ao texto coreográfico uma estrutura significativa, materializando no movimento o discurso vigente na cena.

Ali, naquele momento, naquele espaço, daquele sujeito teremos a manifestação do estado de graça artístico; o momento de quando é possível se expressar artisticamente. A expressividade é elemento vivo do comportamento humano. Entretanto, é necessário darmos atenção a esse fenômeno no contexto das artes, em especial no processo de criação coreográfica, nos perguntando sobre: qual a relevância do uso da expressão do intérprete no momento de criação coreográfica? Como esse fenômeno se relaciona na coreografia em detrimento da supervalorização da técnica? Como expandir o olhar até então subestimado dos termos “expressão” e “técnica”? Como conseguir que o intérprete chegue a esse estado de

graça no momento da construção coreográfica e reter esse mesmo estado durante os ensaios até que ele se reproduza na cena?

Para Merleau-Ponty (1999), a simbologia de nossas experiências e vivências vão além de um grupo ocasional de movimentos. Por conseguinte de caráter causal, também não dependem de excitações externas, mas elas constituem um aparelhamento espontâneo, instituindo uma relação independente e trazendo significação na experiência principal do sujeito.

Muito relevante colocar que o corpo do intérprete no momento da criação se comporta como um espaço de manifestação da expressividade, pois num primeiro momento ele é instrumento de manifestação do fenômeno. Ali se vivencia a manifestação da expressão através do corpo e essa se torna capaz de transcender o instrumento corpóreo de cada intérprete, [...] “cujo alcance perpassa esses dispositivos, num sentido de afirmar a totalidade” (1999).

Ainda explorando o termo expressão, Merleau-Ponty menciona a ação como o ato propositado, a operação da intencionalidade como conceito de expressão, sendo essa ideia de totalidade aplicada ao fenômeno expressivo, um tipo de cooperação interativa expressada pelos elementos que a compõe, da vivência e da percepção.

Heller (2003) fala de representação do corpo próprio e diz que ainda que seja possível que representemos em nossas ações como na fala ou na gestualidade simbólica, essas representações não precisam acontecer ao mesmo tempo, por um pensamento em torno delas, “[...] o corpo não representa a si mesmo previamente o movimento a ser executado- não há algo como uma” pré-estruturação “do movimento, mas uma sinergia das partes envolvidas” (Heller 2003, p.51).

Nesse momento podemos diferenciar tanto o intérprete que se liquefaz nos textos coreográficos e vivencia o momento deixando-se invadir pelo discurso corrente no ato de dançar, daquele que momentaneamente compartimenta as sequências de movimentos no intuito de raciocinar e o executar corretamente, como fora combinado anteriormente durante os ensaios. Esse momento se torna divisor de águas para a análise das cenas de “Valei-me!” que se seguirá no último capítulo desse estudo.

O intérprete se torna, momentaneamente, parte do processo criativo, elevando-o ao estágio de intérprete-criador, dado que o material que ele imprime nos textos coreográficos

surge da então vivência dele, particular e íntima, que é compartilhada com o criador-coreógrafo.

Deste modo, podemos observar que o fenômeno expressivo necessita de análise diferenciada, imprescindível para ir além de determinadas afirmativas genuinamente subjetivas e com princípios dicotômicos.

Avaliando que, na vivência mundana do existir humano, há inevitavelmente esse fenômeno, que também está presente na expressão artística.

É importante, nesse momento, dar atenção para não se extrapolar em nossos pensamentos em outras direções, visto que é comum que se observem alguns enganos na equiparação e generalização dos conceitos de auto-expressão e expressão da dança, confundir emoção pessoal com forma significativa; essas são coisas distintas. Porém, ao se avaliar as intrincadas redes de relações que a dança verdadeiramente tem com nossos sentimentos e seus sinais despontados nas nossas vivências; imediatamente, se tornará mais simples essa compreensão.

3 VALEI-ME: IMAGENS, NARRATIVAS E DANÇA EM PROCESSO.

3.1 Processos de criação e concepção.

O espetáculo foi inspirado no imaginário popular de Belém e arredores, composto por oito histórias de assombrações, mitos e lendas, narradas por moradores da cidade. O trabalho se iniciou com a coleta dessas narrativas através de entrevistas realizadas nos bairros da Cidade Velha, Guamá, Pedreira e com moradores da estrada da Ceasa e estudiosos do espiritualismo na União Espírita Paraense (UEP). Também houve coleta na Ilha do Mosqueiro e no distrito de Icoaraci. Após as entrevistas partimos para o levantamento bibliográfico e pesquisa de imagens, fotos de estátuas tiradas no cemitério Santa Izabel, no bairro do Guamá, em Belém, e desenhos criados inspirados nas narrativas.

A dança contemporânea se tornou o fio condutor, cujas narrativas também foram transformadas em arte sequencial, projetadas no palco, durante o espetáculo. O resultado do material coletado foi analisado pelo grupo e interpretado a partir da memória dos bailarinos. Foi um processo de debate e compilamento de movimentos coreográficos, para então, partirmos para a construção dos textos-coreográficos.

Várias histórias foram levantadas (algumas delas já bem conhecidas), identificadas e traduzidas para a linguagem da dança. A escolha das tematizações a serem abordadas, de acordo com as histórias coletadas, foi definida de maneira coletiva, no qual se elencaram oito histórias mais marcantes: “As materializações fotográficas na casa de

Ana Prado”, “A procissão das almas”, “Mati-taperê”, “O homúnculo da Sé”, “A porca do Reduto”, “A moça sem rosto”, “A mulher do táxi” e “A novena das almas”.

Os primeiros estudos com o grupo de bailarinos, para ressignificação de movimentos e início do processo coreográfico, foram feitos justamente na forma de coleta de imagens no cemitério Santa Izabel, em Belém, para que os mesmos servissem de aporte inicial para a movimentação proposta no corpo.

A partir desse material, foram construídas de maneira coletiva, a narrativa central, as cenas, as escolhas de materiais cênicos e a trilha sonora. Tudo sob a direção e edição de um coreógrafo.

A importância das narrativas orais na criação do espetáculo consiste no fato de ser a cultura oral um patrimônio de conhecimentos e competências, valores e símbolos constituídos ao longo de gerações e característicos de uma comunidade humana particular que são representadas por valores étnicos. No que se refere à etnia, Stuart Hall (1997, p.67) define-a “pelas características culturais – língua, religião, costumes, tradição, sentimento de lugar – que são partilhados por um povo”.

Em todos os países existe a tradição oral. A cultura da oralidade tem sido a base de transmissão dos saberes populares, nem sempre valorizada pelo saber científico. O intérprete é, na tradição oral, a fonte de circulação vigente dessas narrativas, tratam-se de povos, na sua maioria, acostumados a ouvir e a contar histórias, em que a cultura oral predomina sobre a escrita.

Sabe-se que o homem é, em parte, resultante do meio cultural em que foi socializado. Ele é o herdeiro de um longo processo acumulado de conhecimento e experiências adquiridas pelas gerações que o antecederam.

A identidade de um intérprete manifesta-se com evidência tão logo abre a boca: ele se define em oposição às outras identidades sociais, que com relação à sua são dispersas, incompletas, laterais e as quais assume, totaliza, magnífica. (ZUMTHOR, 1993, p. 68)

Na Amazônia, essa tradição é extremamente rica, povoando o imaginário de seus habitantes muito antes da própria colonização, por meio dos mitos e lendas, com forte presença nas manifestações culturais, que são ressignificadas de tempos em tempos. E esse processo criativo fez com que, ao longo da história do povo amazônico, os seres encantados no caso, fossem se constituindo numa espécie de porta para o irreal, ou seja, um vetor mitológico que se destaca esteticamente e que brota no universo imaginário do amazônida.

Abordar esse assunto, por meio da dança, através de um texto sincrético foi um grande desafio, concorrendo para um intenso movimento de busca e de compreensão da diversidade de linguagens envolvidas no processo de criação do espetáculo. De um lado, pelo desejo de construir um discurso que vem da narrativa de textos comuns à nossa comunidade e, de outro, pela tradição corporal de um discurso narrativo polifônico típico da dança contemporânea.

O principal objetivo de “Valei-me” foi o de chegar ao público com uma reflexão das narrativas amazônicas de maneira diferenciada, não somente como forma de registro, mas,

também, como forma de valorizar e explorar novas linguagens da dança contemporânea. Isso implicou na busca de vários referenciais de pesquisa através do corpo, e inovar suas variáveis, valorizando a cultura paraense, encenada num misto de imagem entre histórias em quadrinhos e a dança contemporânea, de forma a facilitar o entendimento do público.

Este espetáculo apresenta, exatamente, esses reflexos gerados por formas particular de fazer dança. Ele permite a fusão ou a parceria com outras linguagens, neste caso, a das histórias em quadrinhos, sem ferir a originalidade ou deixar de mostrar as características inovadoras da criatividade da construção coreográfica, cujo nome do espetáculo “Valei-me!” foi inspirado na expressão do caboclo paraense, quando colocado em situação de temor.

O espetáculo instigou o grupo de artistas em variantes tendências neste universo de criação, formado pela dança em diálogo com um trabalho de pesquisa de imagens fotográficas e de criações de desenhistas paraenses.

O tripé formado pela dança contemporânea, arte sequencial e narrativa de seres “encantados”, assombrações e visagens, da Região Metropolitana de Belém, foi o ponto referencial para a construção do repertório de imagens, de movimentações corporais e do roteiro artístico do espetáculo desenvolvido.

3.1.1 Os espaços de interação identificados no processo de construção do espetáculo.

Muitos questionamentos surgiram no momento de começar a trabalhar com a “**criação** compartilhada”. Como se constrói uma obra desse tipo? Essa foi apenas uma das perguntas que surgiram no longo processo de construção do espetáculo. Esse estudo buscou compreender o ato do processo criativo, situando os bailarinos em meio às criações coletivas. Segundo Salles (1998), essa compreensão proporciona grande entendimento da genealogia do processo, já que não é possível ter uma compreensão total sobre ele.

Para Salles (1998, p. 60), o sugerido uso do método “[...] não está ligado única e simplesmente ao conceito de ordem, em oposição à bagunça, nem à ideia de rotina rígida e fixa”. Ao definir as etapas de criação, seguimos ordenadamente os métodos.

Munari (1981) cita que “as pessoas estão tão focadas em seguir métodos que se sentem bloqueadas no campo da criatividade”. Criatividade não se aplica necessariamente

sem a utilização de uma metodologia.

O improvisado não se faz necessariamente sem um método; serve para auxiliar no processo. Quanto mais preparo eu adquiro, com conhecimento e técnica, em torno de

um fazer artístico, mais próximo eu fico da corporificação e manifestação da arte no meu fazer.

Para fazer aflorar a criatividade, utilizamos o método da provocação, de questionamentos, em exposição das narrativas coletadas. O diretor Kleber Dümerval propôs uma construção corporal que ressignificasse a emoção vivida por nós bailarinos, que, ao entrar em contato com a narrativa, encontrava caminhos alternativos em busca de movimentos, em vez de apenas criar as movimentações que eu já tinha em mente.

Na metodologia utilizada, os bailarinos utilizaram estratégias e ferramentas próprias que influenciam no seu corpo o processo criativo individual, o que aperfeiçoou o caminho no objetivo de alcançar uma construção baseada em particularidades experimentais. Os momentos de experimentação ou até mesmo de “insights” são elementos característicos de “Valei-me!” e transbordam nele.

O artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo de resguardar esses instantes frágeis, porém férteis. Surgem, assim, os diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem essa forma sensível no primeiro suporte disponível. Sensações que carregam idéias ou formas em estado germinal. (SALLES, 1998, p. 58).

A subjetividade foi bastante ponderada, uma vez que, o processo de criação e a construção dos significados são mais valiosos nesse estudo, do que a própria apresentação final do espetáculo em si.

Para Salles (1992, p. 22), o anseio pelo conhecimento da criação se apresenta:

“[...] desde que o homem se entende por homem, a questão da origem desperta nele uma curiosidade visceral: origem da vida, sua própria origem e, aqui, origem de uma criação que nasce de sua própria mente”.

“Valei-me!” é o fruto de um processo contínuo e cíclico. Este fica pronto e o processo continua, pois, segundo Salles (1998), “é impossível identificar o início do processo e seu término. É uma sequência. Uma obra é criada a partir de outra. Esta teve um significado, pois outra já existiu, sendo esta uma discussão dos críticos”.

Ostrower (1990; p.33) ressalta: “A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso”. As idéias, pensamentos, erros e acertos e experimentações estão juntos em uma grande teia de construção textual. Essa pode ser considerada como a fundação do processo de criativo, onde as experiências pessoais são conjecturadas.

Segundo Salles (1998), “o processo de criação é contínuo já que sempre se está passando por novas vivências e pensamentos”. O ato criador resulta de uma trajetória de experimentações, ou seja, “a criação como processo de conhecimento”.

O processo criativo como um todo é construído por quem o fez e por quem o recebe. Todo esse levantamento possibilitou pistas para realizar uma pesquisa sistematizada que auxilia a compreensão da estrutura do texto vigente em “Valei-me!”. Ao conduzir a pesquisa, paralelamente ao desenvolver o processo de criação do espetáculo "Valei-me", pude observar vários espaços interativos na relação: coreógrafo, intérprete, objeto (a obra propriamente dita) e o público.

Em cada uma dessas interações, pude encontrar algumas manifestações de conceitos estudados anteriormente, bem como, algumas descobertas pessoais foram experimentadas. Embora existam inúmeras possibilidades de combinações entre os elementos identificados, faremos, aqui, um apanhado das interações que foram julgadas como as de maior relevância. Os elementos são: o arquivo, os fatores elementares, eixo cênico e os espaços de criação artística; que podem ser observados na ilustração a seguir. Vejamos na figura 1.

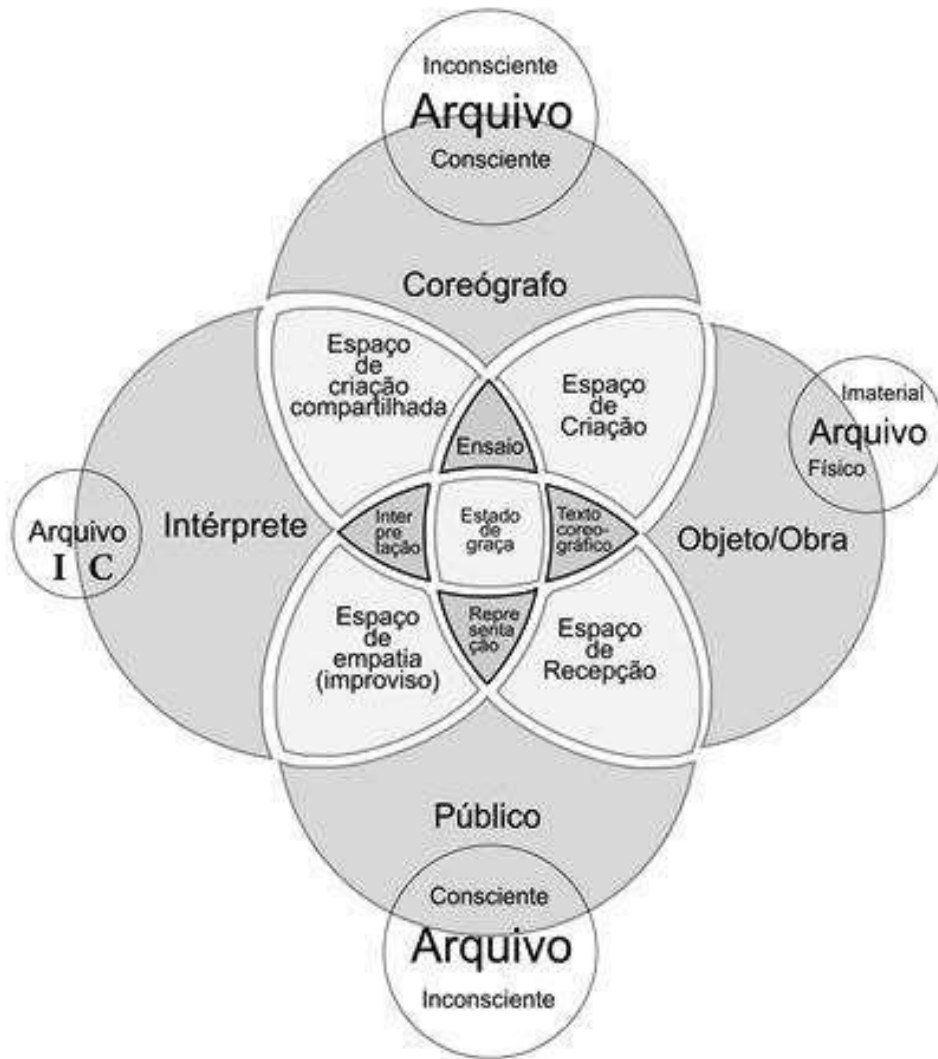


Figura 1 -Espaços de interação na construção do espetáculo “Valei-me!”

E, partindo da construção do esquema “espaços de interação na construção do espetáculo „Valei-me!”, farei, adiante, a desconstrução de seus elementos formadores.

3.1.1.1 O arquivo:

Pensar o universo de constituição de um indivíduo é se relacionar com a infinidade de experiências vividas por ele. Os acontecimentos acumulados em sua vida são armazenados no que chamamos de memória, seja ela num nível consciente ou inconsciente.

O espetáculo “Valei-me!” nasce, justamente, da recuperação dessas memórias nos

bailarinos, que são reconstruídas a partir de uma espécie de *arquivo*. Fica perceptível de que toda recuperação se dá de maneira reelaborada, com “enxertos” de fatos não muito claros no momento de seu recobrimento. Bem como o enunciador, no momento da apresentação dos fatos recuperados do *arquivo*, se utiliza de cifras para se livrar de possíveis censuras, ou de juízo de valores do enunciatário.

Ao iniciar a nossa percepção nos espaços transitados, durante a concepção de “Valei-me!”, se fez necessário que se abstraísse de todo nosso repertório imaterial, ou seja, no momento de criação, percebemos que estávamos lidando com muito mais do que com simples discursos materializados em textos-coreográficos. Sendo assim, emprestamos conceitos do teórico Michael Foucault no que se refere ao termo “arquivo”.

Arquivo vem do latim *archivum*. É o espaço onde se guardam documentos. O termo tem sido entendido em diversos sentidos, mas, de maneira geral, traçou-se, no decorrer da história, uma forma simples de se compreender o que viria a ser um arquivo. Isso pode ser percebido quando encontramos na grande parte das definições, os conceitos de arquivo, que sempre se referem ao termo pelas suas características físicas, lugar onde se guardam documentos, cartas e/ou fotografias sobre determinado conteúdo.

Assim, o arquivo, pode ser abarcado como um local de armazenamento e acesso às informações e, dessa maneira, está comumente conectado às questões de preservação da memória. Funciona como um depósito de dados e fatos.

Foucault aborda, em *Arqueologia do saber*, conceitos a respeito do campo de ação da análise arqueológica. É, em princípio, o histórico que consente entender os discursos.

Então, podemos concordar que arquivo (para o autor) “é o conjunto de discursos efetivamente pronunciados” (FOUCAULT, 2005, p. 145). E, segundo sua visão, o arquivo não reflete uma realidade material ou institucional; não é um espaço físico onde se retiram fatos de maneira referencial. O arquivo toma parte de um procedimento, pelo meio, e do qual se “atualizam as configurações de enunciados”.

Para Foucault, “ele é aquilo que pode ser enunciado, que pode ser dito, na maneira de ser possível, de surgirem enunciações que se estabelecem como acontecimentos”. Assim,

[...] por mais banal que seja, por menos importante que o imaginemos em suas consequências, por mais facilmente esquecido que possa ser após sua aparição, por menos entendido ou mal decifrado que o suponhamos, um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente (FOUCAULT, 2005, p. 31).

Logo, ao entendermos esses conceitos, percebeu-se, inicialmente, que tanto o coreógrafo, no momento da criação; o intérprete, no momento da construção cênica; eo público, no momento da recepção, acessam seus *arquivos*, suas vivências, seu arcabouço cultural e seus signos previamente configurados em suas memórias. E, ao acessarmos esse *arquivo*, o fazemos de duas formas: *consciente e inconsciente*. A maneira *consciente* é aquela que podemos identificar de onde recuperamos essa memória. Já a *inconsciente* é aquela que não nos é possível identificar a localidade de onde foi retirada aquela memória, no limiar da intuição.

No caso da relação arquivo x obra, o primeiro se apresenta de maneira diferenciada. Habita entre o espaço *físico* e o *imaterial*, sendo que o primeiro é toda a forma de registro, fotos, gravações de vídeo, registros textuais, etc. Já no âmbito *imaterial*, ele se armazena na memória dos sujeitos.

3.1.1.2 Os fatores elementares

O termo elementar, aqui, se apropria de sua significação usual; tudo o que é pertencente a algo maior que ele mesmo é um elemento. Os fatores elementares são a soma dos sujeitos do processo de criação de um espetáculo e a obra, propriamente dita. São eles: coreógrafo, intérprete, objeto (a obra propriamente dita) e o público.

3.1.1.3 O eixo cênico

As relações do eixo cênico foram observadas a partir de cada extremidade (ensaio, texto-coreográfico, representação e interpretação) em direção ao estado de graça.

a) Ensaio x estado de graça

Essa relação se define pela manifestação do estado de graça durante os ensaios. Aqui somente há a interação dos sujeitos coreógrafo e intérprete. É o momento em que o intérprete personifica a dança no corpo. Sem pensar tecnicamente, ele deixa fluir a emoção e a expressividade como se na cena estivesse, ainda que não esteja. É a materialização da arte no momento da repetição.

Na vivência como coreógrafa e bailarina, em algumas companhias de dança de Belém, esse momento é comumente denominado “*valendo ingresso*”, uma projeção ao dia da apresentação, ao dia do ato. É o fazer “*pra valer*”, sentimento, sentidos e falas agindo de fato, simulando a cena.

b) Representação x estado de graça

É a relação em que o intérprete se apropria da obra; ela ganha vida em seu próprio corpo e faz dele um pouco “dono” da enunciação. Nessa relação se faz necessária a presença do público, logo, essa interação se dá no ato, na cena propriamente dita.

Muitas vezes em conversas com os bailarinos pude observar esse sentimento. Para o bailarino Diego Jaques, que integrou o elenco de “Valei-me!”, esse é momento em que a obra se torna coletiva. “Eu consegui sentir a emoção da plateia”⁶, afirma Diego, referindo-se ao

⁶ Depoimento registrado logo após a estreia de “Valei-me!”. Diego Jaques afirmou ter se sensibilizado com a reação emotiva de algumas pessoas na plateia.

momento em que a consciência do bailarino se apropria da enunciação e se torna ele mesmo enunciado, ou seja, é quando o pensamento se manifesta mais propriamente sob a forma de um corpo.

c) Texto coreográfico x estado de graça

É a relação entre o enunciador (coreógrafo), enunciatário (público) e a enunciação (concretizada na obra) que se apresenta como texto-coreográfico. O texto alcança significação própria, ele carrega uma fala, um discurso vigente na coreografia, se materializa em movimentos, a sequência coreográfica instituída. Mesmo que haja a mudança do elemento intérprete, ainda assim, ela alcançará a mesma finalidade de enunciação, ocorrida em momentos distintos, podendo haver, nesse caso, não a ausência do intérprete, visto que ele é um elemento de ligação necessário, mas a substituição por outro intérprete. Exemplo: os textos instituídos seriam os mesmos ainda que se alterem devido à interpretação particular de cada bailarino. Aqui a obra ganha espécie de vida própria, significação e a corporeidade dela mesma.

d) Interpretação x estado de graça

O estado de graça se manifesta no momento em que o bailarino usa a “interpretação” como instrumento de criação em cena. É o improviso; o momento de criação que flui durante o ato. O intérprete se torna destinador, enquanto sujeito da narrativa, embora também exerça o papel de sujeito da enunciação, uma vez que participa do processo criativo da obra. A interpretação é o momento típico da experimentação em cena.

²⁰ Desdobramento do sujeito da enunciação, ele cumpre os papéis de destinador do discurso e está sempre implícito no texto, nunca nele manifestado. (BARROS, 2011, p. 86).

²¹ Uma das posições do sujeito da enunciação, ele cumpre de maneira implícita os papéis de destinatário do discurso (BARROS, 2011, p. 86).

²² É o objeto-textual resultante de uma enunciação (BARROS, 2011, p. 86).

3.1.1.4 Os espaços de criação artística

São os espaços próprios de cada um dos *fatores elementares* (coreógrafo, intérprete, público e obra) e somados ao seu “*eixo cênico*” correspondente. Apelidamos de “*a flor da criação*” devido à semelhança gráfica com uma flor (ver fig. 2), onde cada “pétala” obedece o padrão de intercessão da relação entre os *fatores elementares* e as suas conexões com os espaços do *eixo cênico*. São divididos em espaço de criação, espaço de criação compartilhada, espaço de empatia (improvisado) e espaço de recepção. Vejamos a seguir

Quadro 2–Relação de espaços de criação artística no processo de construção do espetáculo “Valei-me!”



Espaço de criação: é aquele em que o **coreógrafo** interage consigo mesmo e com a **obra**. É aqui que ocorrem a abstração e o nascimento do pensamento primeiro na mente do **coreógrafo**. Com isso, a **obra** ganha “corpo” manifestando-se de maneira artística. Vale lembrar que no conjunto formado pelo **coreógrafo** estão contidos seus “arquivos” consciente e inconsciente e sua relação com sua vivência de mundo.



Chamamos de *criação compartilhada* o espaço em que ocorre uma clara interação entre o **intérprete** e o **coreógrafo**. É no corpo do **intérprete** que surgem materiais coreográficos que são selecionados para compor a **obra**. Cabem ao **coreógrafo** e ao **intérprete**, a experimentação e investigação das sequências, movimentos e a gestualidade. Ambos dão vida ao texto gestual, já ressignificados por dois seres pensante



Aqui se empresta do termo *empatia*, a tendência de sentir a situação e circunstâncias experimentadas por outra pessoa, se no lugar dela se estivesse. Aqui, o público compartilha emoções, projeta-se para a cena e divide os sentimentos com o **intérprete**. Assim, o público interage com o **intérprete** ao significar os textos em sua mente em que o **intérprete** deixa-se invadir pelo momento criativo. Nesse espaço, eles se conectam como se fossem um só pensamento, também denominado de espaço de improviso, pelo fato da criação se dar em cena, no momento da apresentação.



Esse estado se caracteriza pela recepção. É o momento de se relacionar com a audiência. Aqui, o público entra em processo de fruição com a **obra** artística, realizando uma espécie de tradução. O público absorve o enunciado a partir do que ele evoca sob a influência de seu repertório cultural, sua vivência e seu arcabouço cognitivo.

Nos espaços de “empatia e improviso”, identificamos dois tipos de improviso: o *inesperado* e o *manipulado*. O primeiro é aquele no qual o bailarino é completamente o criador no ato da cena, como, por exemplo, em momentos que ele esquece a coreografia ou algo de inesperado acontece, e o artista se permite criar novas soluções em cena. Já o segundo é aquele induzido por uma orientação prévia; o texto-coreográfico não é definido, mas há uma sequência lógica de significação a ser seguida. Por exemplo, em

“Valei-me!”, haviam três cenas (*Matinta*, *Homúnculo da Sé* e *A porca do reduto*) em que se deixou o bailarino livre para criar. Essas cenas foram concebidas assim. Informou-se para o intérprete apenas uma provocação narrativa, coube a ele enunciar em cena. A criação das sequências era materializada em ato.

3.2 IMAGENS NARRATIVAS: MATERIALIZAÇÃO EM TRAÇOS CORPOREOS

O método de ressignificação do movimento, a partir da imagem fotográfica, em texto coreográfico, se deu por meio da experimentação, que eram posteriormente expostas aos bailarinos, para então, conduzi-los ao processo de materialização no corpo.



IMAGEM 1 –Processo de ressignificação do movimento por Leidiana Ribeiro. A foto (A) é o registro de uma estátua numa sepultura do Cemitério Santa Izabel (Belém - PA). A foto (B) é Leidiana Ribeiro em processo de ressignificação do movimento baseado na estátua da foto 4-A. A foto (C) é o movimento ressignificado. (Fonte: Acervo pessoal de Lindemberg Monteiro).

Na imagem acima, tem-se o registro do instante da construção coreográfica e o início do processo de criação de movimentos corporais a partir da fotografia. Vê-se a bailarina iniciando a ressignificação dos primeiros movimentos no processo de criação, fundadores da composição coreográfica do espetáculo “Valei-me!”, no qual, a imagem da estátua da sepultura do cemitério Santa Izabel serviu de inspiração.

Nesse processo de criação, o movimento proposto, visualizado nas figuras 1-B e 1-C, assemelha-se ao da figura 1-A, especificamente, o “olhar para baixo”, pois, ao imaginar-se a intenção melancólica da figura, criou-se uma intenção corporal do movimento já na bailarina.

Desse modo, por meio de conexões com as imagens, foi possível remeter-se a várias figurativizações. Em a “Mulher do Táxi” observa-se um dos momentos em que a

intenção melancólica da morte apresentada no espetáculo foi intensamente captada

pelos bailarinos nas visitas ao Cemitério Santa Izabel.

Nesse sentido, muitas são as interseções ou mais precisamente as relações de intersemioses, como a que foi descrita acima, assim como a que é mostrada a seguir:

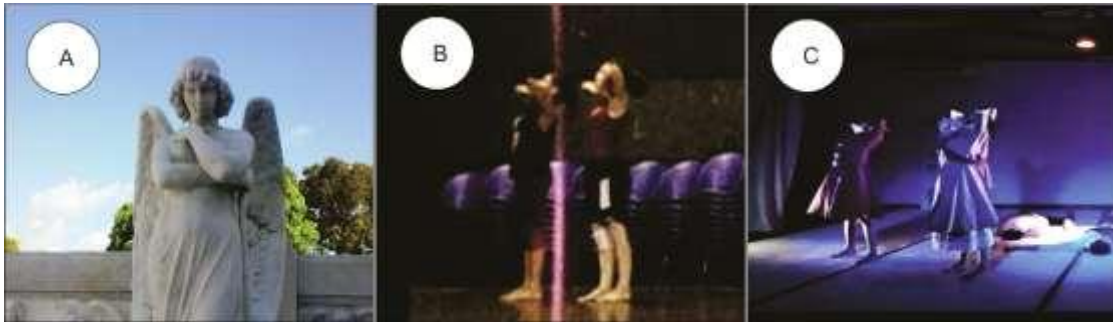


Figura 2 – Processo de resignificação do movimento por Priscilla Nascimento e Andréa Torres.

A foto (A) é o registro de uma estátua de um anjo numa sepultura do Cemitério Santa Izabel (Belém-PA). A foto (B) são as bailarinas Priscilla e Andréa em processo de resignificação do movimento baseado na imagem da foto 2-A. A foto (C) é o movimento resignificado (Foto: Raimundo Santos).

Na figura 2-A, a imagem do anjo de braços cruzados nos sugere um estado emocional, no qual o corpo expressa tristeza e introspecção. Na resignificação do movimento, há uma inversão desse sentimento, reproduzindo os braços, também cruzados, porém com movimento de elevação dos cotovelos, apontados para o alto, conforme as figuras 2-B (nos ensaios) e 2-C (em ato), expressando clamor imerso em dor e desespero.

A imagem sugere várias conexões no espaço de criação compartilhada, onde se verifica, por meio dos desenhos corporais, uma relação com as imagens registradas no Cemitério de Santa Izabel. No momento de apreciação da foto do anjo, acompanhada da narrativa correspondente à cena do espetáculo, os intérpretes simulavam movimentos corporais, que se conectavam aos sentimentos de cada elemento exposto, porém de forma resignificada em sua singularidade e criatividade.

Esse momento exige concentração e imersão na cena, para que o bailarino possa incorporar o sentimento da personagem, e não mais o do intérprete e muito menos o do coreógrafo, ou, o que esse gostaria de enunciar.

Ao estimular os bailarinos a imprimir no corpo as sensações que lhes são particulares, ocasionadas pela exposição da temática proposta na cena, objetivava-se o surgimento de movimentações que fossem capazes de dar significado ao que o espetáculo se propunha mostrar, assim como propor que os bailarinos trabalhassem o deslocamento pelos pontos do espaço da cena, explorando níveis, baixos (ao chão), médios (de pé) e altos (saltos).

A memória (*o arquivo*) foi essencial para a geração de sensações e imagens internas, imprescindíveis para as ações do próximo momento, de onde viriam a emergir e, assim, revelar as singularidades dos corpos dos intérpretes. As ações envolvidas nesse momento compreenderam os atos básicos de repetição do movimento que concretizaram a resignificação deles. A captação de imagens e sensações no corpo do bailarino, embora tivesse como ponto de partida a memória, o “arquivo” de cada um, foi nas lembranças dos intérpretes que se estimularam ainda mais o processo criativo.

Isto revela que, o processo de criação, tal como concebido em “Valei-me!”, não é linear, na direção coreógrafo–intérprete, mas uma espiral em busca de sensações, que transita entre o “arquivo” consciente e inconsciente do intérprete-criador, bem como, ciente de que toda recuperação da memória, se materializa editada e reelaborada pelo mesmo.

Imagens corporais eram geradas a partir do conhecimento sobre o processo da narrativa em questão, da cena trabalhada naquele momento, respondendo-se com imagens mentais. Foram utilizadas provocações e perguntas como “De que modo você enxerga a forma do corpo do personagem tal?” ou “Como seria a sensação vivida pelas pessoas ao entrar em contato com histórias fantasmagóricas naquela época?”.

Os intérpretes conectavam suas imagens e sensações ao, mentalmente, responderem a essas e outras perguntas, interpretando-as em movimentos corpóreos já resignificados e potencializados em seus corpos. Sobre esse processo, a intérprete Leidiana Ribeiro comenta as suas emoções durante as pesquisas feitas no cemitério:

É um sentimento muito intenso, nem sei como explicar. É algo misterioso. Chega a dar medo me imaginar e me transportar para aquela sepultura. As estórias contadas por você (*Kleber*) me lembraram aquelas que eu tinha medo de ouvir quando eu era uma criança e tive a sensação de estar vivenciando aquele momento de novo. Quando fomos ao cemitério foi muito forte, pode ser por motivo do ambiente, mas senti como se aqueles fantasmas estivessem comigo, eu fechava os olhos e os via[...]. Teve até um momento em que fiquei toda arrepiada (RIBEIRO 04/05/2011. Depoimento).

Priscilla Nascimento, outra intérprete, comenta sobre as mesmas sensações, mas em pesquisa na sala de ensaio:

No primeiro momento senti uma entrega, senti o peso do meu próprio corpo sobre o chão. Naquele ambiente escuro, eu me projetei para o passado. Me concentrei bastante nas histórias contadas e como elas passavam de geração em geração. A orientação dada por você (*Kleber*) ajudou bastante para que eu encontrasse o corpo do personagem (*matinta*). Criei uma imagem na minha mente que figurou aquela mulher. Então, os movimentos foram surgindo como se eu estivesse me transformando. (Nascimento, 04/05/2011. Depoimento).

Os estímulos foram materializados no texto-coreográfico sobre o contexto das narrativas por meio do corpo. Os **intérpretes-criadores** deram seus depoimentos sobre as suas sensações. Na cena “A porca do reduto”, ao experimentar o figurino, que era parte da proposta dar a sensação de que se tratava de um ser disforme, tentando encontrar um corpo definido, duas bailarinas - Andréa Torres e Leidiana Ribeiro - eram colocadas em dois macacões presos entre si e sem visibilidade, com a cabeça toda coberta. Nessa cena, a proposta era levar as bailarinas a buscarem por movimentações antagônicas em direções opostas, conforme a figura 4, a seguir.



Figura 3– Cena “A porca do reduto” (Fonte: Acervo pessoal do autor. Foto: Raimundo Santos).

Andréa Torres, outra intérprete, afirma em seu depoimento:

[...] Sufoquei! A sensação era ruim, parecia a de um bicho preso, enlameado. Tentei me libertar daquelas roupas, que sufocavam. Cada orientação que era dada, montava uma imagem na minha cabeça. O peso da “Leidi” me puxando para o outro lado me gerou desconforto. Eu acabei criando várias imagens ao mesmo tempo, improvisando movimentação e, assim, o meu corpo não parava, eu estava sempre aumentando a velocidade, tentando sair dali. Para mim, cada momento aumentava essas sensações, e era cada vez mais cansativo e intenso. Era como se eu estivesse sentindo a dor dos ossos daquele bicho tentando se transformar. Cada tentativa era uma busca de me soltar da “Leide”, mas a cada tentativa, eu acabava sempre me machucando, nada grave, mas eu imaginava que aquela dor era maior. Então, quando veio o fim da cena tive a sensação de estar liberta, leve, senti um alívio, mas ao mesmo tempo um cansaço físico e mental por estar presa. Parecia uma eternidade, vivendo em um corpo que não era meu. (Torres, 04/05/2011. Depoimento).

Para conduzi-los à criação, houve a provocação desses corpos no intuito de experimentar a percepção, o sentimento, a exploração do espaço, o questionamento, etc. Sobre o processo de criação:

Quando se indaga sobre os aspectos da criação artística, deve-se levar em conta a crença nas possibilidades criadoras do homem, aquela consciência que o artista tem de que pode executá-la. Além disso, ressalta-se a consciência da capacidade de julgar presente no ato criador (LOUREIRO, 2002).

Dessa forma, lançamos um olhar crítico sobre o que se está criando e não apenas ver no artista, sua capacidade de criar isolada. Os *espaços de criação artística* estão marcados pelas quatro potências do ato criador: inspiradora, plasmadora, inventiva e iniciadora.

[...] Espera-se que a inspiração seja entendida no sentido atual, isto é, como algo decorrente de uma disposição humana para executar a obra, em que o autor se crê na necessidade de criar e em condições humanas para realizá-la. [...]. Plasmar significa “dar forma”. É, portanto, a fase essencial da criação artística, pois, nela é que se configura a obra. [...]. Potência inventiva – é a capacidade de realizar de modo “singular e inédito” a obra de arte. Significa que a obra, uma vez realizada, revela-se inédita e original. [...]. Potência iniciadora – é uma qualidade que a obra revela ao se completar, sendo, portanto, qualidade inerente à obra enquanto arte. A obra provocará sensações estéticas sempre renovadas (LOUREIRO, 2002, p. 34).

O pensamento do autor me leva a reflexões sobre a presença de tais potências do ato criador no meu processo de criação de movimentos.

Durante a “conversa” e narração nos *espaços de criação compartilhada*, o intérprete-criador permaneceu sentado e concentrado num estado agradável e de olhos fechados. Fiz um convite, por meio de uma narração, para que o intérprete se deixasse envolver por esta, e, por conseguinte, fossem desencadeadas sensações, ou seja, imagens que motivaram as movimentações de modo que se relacionassem com a primeira movimentação a ser realizada.

Nesse processo, surgiram ações criadas pelo intérprete-criador, que emergiam diferentemente a cada narração sugerida. As ações criadas neste ponto foram induzidas pelas ressignificações dos movimentos, causadas pelas sensações internas dos intérpretes-criadores.

Essas pressuposições não foram definitivas. Não era intencional a pretensão de “criar corpos” e, sim, possibilitar uma nova forma de criação de movimentos, diferente da que utilizávamos em criações anteriores. Portanto, foram bases, com as quais, os bailarinos intérpretes-criadores puderam experimentar.

A busca da conexão entre as narrações propostas por mim com as abstrações dos intérpretes, assim como, com os desenhos coreográficos, foram fundamentais para o surgimento dos movimentos corporais, das sequências de movimento, sobretudo, induzidos pelas narrativas coletadas, como também, pelas imagens expostas.

3.3 A estrutura do espetáculo

O espetáculo possui dez cenas interligadas, como uma viagem através da narrativa que adentra a madrugada, e retrata uma família antiga que se reúne para “representar” histórias de fantasmas. A cena se passa da noite até o amanhecer, quando, teoricamente, todos os fantasmas voltam aos seus lugares. No caso de “Valei-me!”, os próprios personagens são os fantasmas, em relação a sua estruturação, segue o que foi proposto no percurso gerativo de sentido para compreendermos como as dez cenas, embora aparentemente díspares, estão interligadas criando um todo.

O “Valei-me!” nada mais é do que a síntese da classe semântica principal responsável

pela estruturação e organização do texto. Nesse sentido, seguindo o percurso gerativo de sentido, a oposição semântica do *real* versus *imaginário*. Essas categorias são a antítese; os pólos contrários nos quais as narrativas se desenvolvem e as demais categorias semânticas que estão na base de construção do texto são apresentadas no quadro 3.

No nível narrativo, a oposição semântica e as suas categorias que estão na base de construção do texto compreendem, respectivamente, o tema central que conduz o espetáculo e as tematizações concretizadas nas histórias sequenciais, no caso, as com temáticas fantasmagóricas e de assombrações encenadas uma após a outra. As mesmas ocorrem na interseção de cenas, já que ao final de uma delas, tem-se a fusão com a próxima, resultando num efeito de profusão de cenas interligadas, dando coerência cênica à narrativa. Esses aspectos podem ser melhor observados no espetáculo, conforme o quadro a seguir:

Quadro 3–Níveis narrativos e discursivos do espetáculo “Valei-me!”.

Cenas sequenciais	Categoria Semânticas	Tematizações	Nível discursivo
Família	Materialização (O fato ou fenômeno)	Uma família interage com fotografias (imagens) de materializações de fantasmas.	Fotografias Roupas de época Tons em preto e branco.
Sereno	Anoitecer	O início de tudo. Durante o anoitecer é encenado uma espécie de sinopse do espetáculo.	Desenhos não acabados; desconstrução da coreografia; Bailarinos sem o figurino.
A procissão das almas	Aparição	Mulher curiosa recebe lição de moral	Janelas, lençóis, fantasmas e ladainhas.
Matinta	Metamorfose	Transmutação – lenda de pássaro agourento	Poesia de Fernando Pessoa, mulher com rosto coberto pelo próprio cabelo e homem temeroso.
O homúnculo da Sé	Aparição	Espécie de demônio atrapalha a oração (bem e mal)	Canção Stabat Mater, homem e criatura, movimentos de oração.
A porca do Reduto	Metamorfose	Transmutação de humana em Animal	Ser disforme.
A moça sem Rosto	Aparição	Fantasma seduz homens e os conduz à cova	Ambiente fúnebre, mulher e três homens.

A mulher do Taxi	Aparição	Alma apegada à vida. Aparição no seu aniversário.	Vultos brancos, pneus, relação mulher e homem.
Libera-me	Libertação	Libertação das almas do Purgatório	Imagem de fósforo acendendo, almas cansadas.
Aurora	Amanhecer	Contrição	Ladainha, saída pela frente do palco em direção à porta.

3.3.1 A construção das cenas

Na construção das cenas foram usados vários recursos que resultaram no texto-coreográfico, que se manifesta como texto sincrético resultante das coreografias em cena. Várias linguagens são integradas para que a narrativa fosse convertida em discurso na apresentação do espetáculo, através de vários elementos cênicos, são selecionados pelo *sujeito da enunciação* que faz a escolha de pessoa, espaço, tempo, objetos etc., convertendo a narrativa em discurso, concretizado no texto.

Houve a opção em não apresentar um enredo cronológico e sim de as cenas serem apresentadas misturadas, aleatoriamente, mas dialogando entre si, e desembocando no texto seguinte. Esse processo apresenta um sentido de fruição durante a apresentação, embora cada cena possua o seu próprio fio condutor. Vejamos a seguir como cada cena do espetáculo foi constituída:

a) Família

A cena “família”, a primeira do espetáculo, se baseia na narrativa coletada e inspirada em um núcleo familiar tradicional que se reúne para contar “estórias de fantasmas”. A cena se inspira nessa temática devido ao antigo costume dos paraenses de sentar à porta de casa durante a noite para conversar. Era o ambiente propício para as narrativas fantasmagóricas.

A cena foi construída a partir de depoimentos coletados na União Espírita Paraense (UEP). Lá, na UEP, nos foi narrado que, na década de 20 (Século XX), estranhos fenômenos paranormais incomuns agitaram a capital paraense, provocando espanto e repercussão dentro e fora do Brasil. Na casa da “médium” Ana Prado ocorreram alguns fenômenos, desde efeitos luminosos até a materialização de espíritos. Alguns deles foram registrados através de fotografias

Na figura(abaixo) têm-se as fotos da família de Ana Prado (fig. -A e -B) e o registro da cena que foi criada para o espetáculo (fig. -C). Na fig. -B é nítida a materialização de um espírito feminino atrás da mulher do casal.

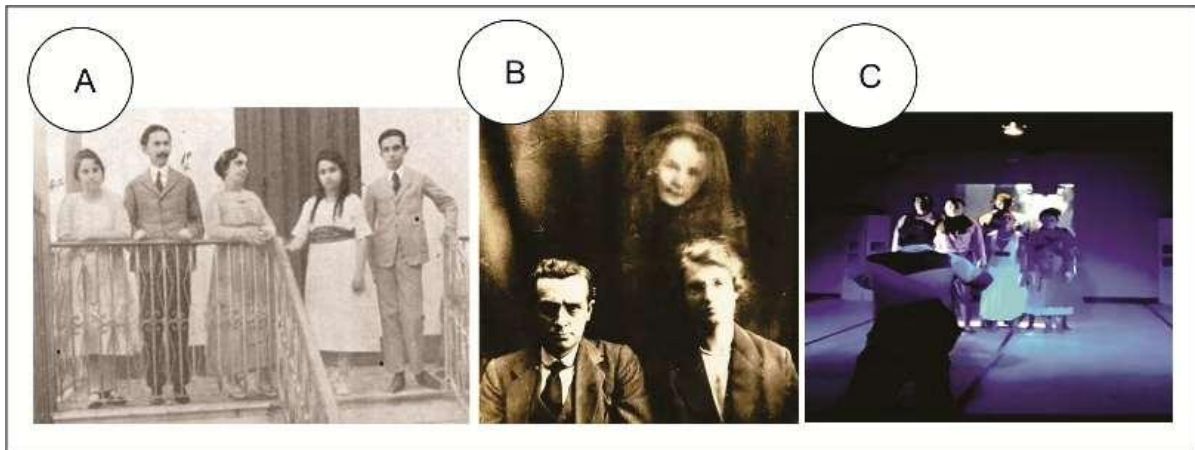


Figura 4–Fotos e cena do espetáculo “Valei-me!”. A foto (A) é da família Prado (acervo da UEP).A foto (B) é o registro do fenômeno de materialização de espíritos (acervo da UEP). A foto (C) é o momento da criação coreográfica da cena correspondente a esse tema (foto: Raimundo Santos).

Na cena, a família Prado foi caracterizada como um grupo tradicional, com vestes de época em tonalidades de cinza (fig4-C), como marcador de tempo que não o atual. A cena se passa em preto-e-branco, onde são projetadas algumas das fotos tiradas na casa de Ana Prado (fig. 4-A e -B).

b) Sereno

Na mitopoética de “Valei-me” a noite é o elemento mais recorrente por se apresentar nas histórias dos narradores paraenses como o espaço da abordagem de aparições de entidades fantasmagóricas que circundam o imaginário do povo amazônida. Afinal, tudo acontece na “boca da noite”, como afirmaram alguns dos entrevistados.

Por essa razão existe a construção da cena “sereno” é retratando o anoitecer e tudo de misterioso que esse período simboliza. Observamos que este ambiente vive na imaginação do caboclo. Existe uma relação de mistério com a noite. O período entre 18 horas de um dia e 6 horas do outro é sempre envolvido de muito mistério.

Para aumentar ainda mais o imaginário popular com a sensação de mistério, tem-se a colaboração da vastidão da floresta colabora, com uma fértil difusão de sons. De alguma forma, ela contribui para o aparecimento desse devaneio, que transborda e percorre essa relação entre o real e o imaginário. O povo entrevistado acredita que, no período noturno, seres estranhos aparecem; o mundo se enche de seres encantados, místicos e poderosos.

Nas narrativas coletadas entre os belenenses, há um elemento comum: a “representação” da noite associada a um momento do fantástico, do sobrenatural. Por esse motivo escolheu-se a noite para se retratar na cena “Serenó”.

A cena funciona como uma sinopse do que vai ocorrer, um breve resumo de todas as narrativas que estão por vir. Um “*trailer*”, na forma como é visto na linguagem do cinema em uma prévia do filme, com elementos desconstruídos, trechos coreográficos incompletos, imagens inacabadas, que, posteriormente, ganham total legibilidade. Esse aspecto é mostrado na figura a seguir.



Figura 5– Fotos e cena do espetáculo “Valei-me!”. A foto (A) é o desenho inacabado de Otoniel Oliveira feito inicialmente para a cena “Procissão das almas” e utilizada na cena “Serenó”. A foto (B) é o desenho já finalizado usado na cena “Procissão das Almas”. A foto (C) é a cena da projeção da foto -A (foto: Raimundo Santos)

Portanto, é no ambiente noturno que aflora na imaginação seres que vivem nas águas, nas matas e até mesmo nos centros urbanos, e que se transfiguram, surgindo ora para assustar, ora para seduzir.

São durante a noite que se observam fantasmas, almas penadas, sons e assobios, *grunhidos*, *gemidos* e até *risadas macabras*. Na noite, o visível e o invisível se juntam no fértil imaginário desses narradores.

Nas fig.5 -A e -B tem-se o processo criativo do desenho, e que é projetado durante a apresentação dessa cena, no espetáculo, conforme aparece na fig. 5-C.

c) Procissão das Almas

Contam os mais antigos moradores que, em torno da Cidade Velha, vivia uma mulher que morava só. Muito curiosa, não tinha muito que fazer e não se dava conta da vida alheia e praguejava devido a sua solidão, manifestando inclusive o desejo de não mais viver.

Ela passava o fim da tarde e parte da noite observando o movimento da vizinhança pela janela. Certo dia, quando já era bem tarde e ela ainda não havia se recolhido, viu passar uma procissão. Todos estavam vestidos com túnicas brancas e com velas nas mãos. Muito curiosa, ela tentou reconhecer alguém, mas não conseguiu. Logo, achou aquilo estranho, mas pôs-se a observar a procissão passar.

A procissão seguia o seu curso quando, de repente, uma das pessoas parou diante da janela e pediu-lhe que guardasse uma vela que era muito grande e ela só poderia vir buscar no dia seguinte. Ao fim da procissão, a mulher da janela guardou a vela para a andarilha e se recolheu.

No outro dia, ao acordar, a mulher foi verificar a vela e no local onde ela guardou, para seu espanto, havia um fêmur humano. Trêmula, a mulher se prostrou a rezar, acreditando que algum mal iria lhe acontecer.

O dia foi longo. Pouco antes da meia-noite alguém bateu na janela. Petrificada de medo, ela foi atender, devolvendo o osso para a mulher de túnica, da noite anterior (fig. ?-A). E, para a sua surpresa, o osso converteu-se em vela novamente.

Foi então que a mulher de túnica lhe disse: “Que isto lhe sirva de lição! A Procissão das Almas não é para ser vista por ninguém que vive. Largue de curiosidade e deixe de rondar a morte”. Em seguida, a mulher sumiu na escuridão da noite.



Figura 6– Fotos e cenas do espetáculo “Valei-me!”.A foto (A) é o desenho de Otoniel Oliveira para a cena “Procissão das Almas”. As fotos (B) e (C) são os registros da cena correspondente (foto: Raimundo Santos).

No espetáculo, essa cena foi concretizada por uma mulher entre o vão de duas janelas, onde uma ladainha é tocada ao fundo. Na cena, tem-se a travessia de sujeitos vestidos com uma túnica branca, como é visto na fig.6. -B. Observa-se ainda na fig.6 -C a bailarina Andréa Torres em interação com a imagem projetada em cena.

d) Matinta

Mati-Taperê, também conhecida como *Matinta*, é uma lenda comum na Amazônia e também em algumas regiões vizinhas. Trata-se da metamorfose de uma mulher que sai à noite mendigando tabaco e, ao mesmo tempo, agourando os mais desavisados. Em sua forma de pássaro, ela é popularmente chamada de rasga-mortalha, uma coruja característica da região que emite sons durante o voo.

Segundo a lenda, por onde ela sobrevoa, provavelmente morreu ou morrerá alguém. Para se livrar do agouro há uma troca, uma negociação. Ela retira o agouro se o caboclo oferecer fumo ou café para ela em sua forma humana, que vai buscar no dia seguinte.

Há relatos que, nas imediações do bairro do Umarizal, na capital paraense, um caboclo caminhava na rua até ouvir o grito da “Matinta”. Ele não se intimidou porque sabia como prendê-la. Ele conhecia uma mandinga que aprendera com o seu avô.

A mandiga consistia em fincar cruzado no chão uma tesoura, uma chave e um terço. E assim ele fez a mandinga. Pela manhã, no local da mandinga, havia uma mulher de uma morada distante se contorcendo no chão, pedindo para que a soltassem. Chamaram a polícia que logo a soltou, pois não havia uma acusação formal contra ela. E como não havia provas de que era ela que virava o bicho, não pode ser levada presa.

Da mesma forma como a história é contada, a narrativa em cena também é retratada, incluindo-se na cena do espetáculo o diálogo com o poema de Fernando Pessoa, denominado “Cruz na porta da tabacaria”.

A cena (Fig.6) é conduzida por uma mulher que nunca mostra o rosto e um homem que demonstra medo o tempo inteiro.



Figura 7– Cena “Matinta”(foto: Raimundo Santos).

A mulher é interpretada pela bailarina Priscilla Nascimento e o homem pelo bailarino Charles Wanzeler. Ambos “representam” o agouro da *Matinta*.



Figura 8– Desenhos de Otoniel Oliveira para a cena “Matinta”.

(fonte: acervo pessoal do autor).

Ao fundo da cena são projetadas imagens em arte sequencial (fig.7). E elas também conduzem a narrativa.

e) Homúnculo da Sé

Conta-se que, por volta de 1930, um cidadão se direcionava para a novena de Nossa Senhora da Piedade, que ocorria na Igreja da Sé, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.

Na ocasião, o cidadão estava atrasado e já pensava em desistir quando de longe avistou as portas da igreja entreabertas. Ao atravessar a rua com o propósito de ainda adentrar a novena, o homem foi atacado por uma forma humanóide e peluda, que o arranhou todo e tentava arrastá-lo para o bueiro (Fig.8-A).

O rapaz conseguiu se desvencilhar da criatura e correu. Tão logo a vizinhança chegou para socorrê-lo, a criatura havia desaparecido misteriosamente em direção ao bueiro.



Figura 8– Cena “Homúnculo da Sé”. A foto (A) é o desenho de Otoniel Oliveira para a cena “Homúnculo da Sé”. A foto (B) é a cena correspondente (foto: Raimundo Santos)

Em “Valei-me!” essa cena se passa em diagonal, onde, de um lado está a criatura, e do outro, o devoto. A cena é cantada ao vivo e os textos coreográficos da criatura não são definidos, uma vez que se estabeleceu entre o intérprete e coreógrafo que a criação se daria em ato (Fig. 8-B).

Na figura 8 tem-se as duas sequências: a desenhada e projetada durante o espetáculo e a interpretação dos bailarinos em cena, em movimentos coreográficos dentro do ato.

f) Porca do Reduto

Em um determinado período de tempo não definido, no bairro do Reduto, em Belém, sempre que a vizinhança se juntava para conversar em grupo, aparecia uma porca que cruzava o caminho das pessoas derrubando canecas, garrafas e jogos de cartas. Enfim, tudo o que compunha a cena festiva do grupo. Ela sempre aparecia de maneira inesperada, saindo de um matagal para outro, cujos grunhidos estridentes atrapalhavam a todos.

Certa vez, a população se armou e esperou a aparição do animal. Após ouvirem os primeiros roncões em direção ao grupo, surraram a porca até a morte. No dia seguinte, o corpo da porca havia desaparecido e, no mesmo lugar, havia o cadáver de uma mulher que morava nas redondezas. Vendo a mulher inerte, a população começou a desconfiar e a afirmar que se tratava da mulher que se metamorfoseava no animal morto na noite anterior.



Figura 9– Cena “A porca do Reduto”(fonte: acervo pessoal do autor. Foto: Raimundo Santos).

Em “A porca do Reduto” a cena se passa em diagonal ao palco, no qual duas mulheres se misturam em um ser amórfico, com movimentações experimentais e sempre realizadas em direções opostas entre elas (Fig. 9).

Na cena, observa-se, ao fundo, a projeção dos desenhos relacionados à história, que reiteram a narrativa construída no palco.

g) A moça sem rosto

Segundo relatos dos moradores do bairro do Guamá, por volta da década de 40, um funcionário da estação de trem localizada próximo de onde hoje é o Terminal Rodoviário de Belém, voltava pra casa sempre pela Avenida José Bonifácio na direção São Braz – Guamá.

Sujeito muito paquerador, certa vez seguia em direção à sua casa quando encontrou com uma mulher, segundo “ele” muito formosa de corpo. Ela caminhava segurando uma sombrinha e usava um véu que lhe cobria o rosto.

Galanteador, o rapaz aproximou-se da dama e começou a puxar conversa. A moça, no entanto, mantinha-se lacônica, respondendo quase sempre com frases curtas e monossilábicas.

Ao longo do trajeto, ele pedia, insistentemente, para ela para retirar o véu, pois gostaria de ver o seu rosto. Mas ela não atendeu ao pedido dizendo que se ele visse seu rosto, jamais iria encontrar o caminho de sua casa novamente. Acreditando tratar-se de uma desculpa esfarrapada para livrar-se dele, o homem prosseguiu com perguntas inconvenientes.

Em um dado momento, como que tomado por um impulso, ele arrancou-lhe o véu, constando para seu espanto que ela não tinha rosto. No lugar dos olhos, da boca e do nariz, não havia nada. Ainda paralisado pelo susto, ele foi atacado por ela, mas conseguiu desvencilhar-se e escapar correndo pela via pública.

Há relatos de versões de que ela seduzia os homens e costumava levá-los até o seu túmulo, fazendo-os adormecerem para que acordassem no dia seguinte sobre sua lápide. Outros relatos, porém, afirmam que alguns dos homens que foram levados até o seu túmulo, jamais foram vistos novamente.

No espetáculo, essa cena se desenvolve pela interação da figura feminina, vivenciada pela bailarina Priscilla Nascimento e de mais três figuras masculinas, pelos bailarinos Diego Jaques, Charles Wanzeler e Kleber DüMerval.



Figura 10– Cena “A moça sem rosto”(Fonte: acervo pessoal do autor. Foto: Raimundo Santos)

A figura 10 mostra um momento da cena em que os três homens estão paralisados, enquanto a bailarina Priscilla Nascimento (à esquerda) faz um *solo* ao som de Sonata ao Luar, de Beethoven. Sua coreografia é composta por movimentações bem sedutoras e convidativas, contudo o seu rosto nunca é revelado pelo véu preto que o encobre.

h) A mulher do táxi

Essa é uma narrativa encontrada em algumas cidades do Brasil, cujos relatos referem-se a diferentes tipologias femininas, ou seja, a uma “mulher-aparição”, a “loura do banheiro”, a “mulher de branco”. No caso de Belém, é a “mulher do táxi”.

Segundo relatos, uma jovem chamada Josefina ganhava, em todos os dias de seu aniversário, um passeio de táxi pelas ruas da cidade. Como no século passado, possuir um carro era um luxo somente possível para as classes mais abastadas, e nem sempre acessível aos outros grupos sociais, e pelo fato da moça gostar muito de automóveis, ela ganhava de seu pai o tal passeio.

Essa história ganha aura de mistério quando um motorista de táxi afirma ter conduzido uma jovem do bairro de Nazaré em direção ao Cemitério Santa Izabel, no bairro do Guamá, na mesma data de nascimento de Josefina. Lá, a moça desceu e solicitou que o motorista cobrasse a corrida de seu pai, no mesmo endereço onde embarcou.

Ao retornar ao endereço, o motorista desce do carro, bate à porta e explica que veio cobrar a corrida. O senhor que atende a porta afirma que estaria havendo algum engano, pois sua única filha já era falecida há algum tempo. Assim que o motorista recebe a notícia ele não acredita porque ela parecia tão real. Em seguida, reconhece a jovem em um “retrato” na parede, para espanto de todos.

Há variações também na forma de como essa história é contada. Ora o trajeto é cemitério-casa, ora casa-cemitério. Em comum nas narrativas, só sabemos que a população afirma que, no túmulo de Josefina, apareceu um broche em formato de carro (táxi). Segundo relatos de familiares, o objeto não existia de fato, nem na foto onde era reconhecida pelos taxistas.

No espetáculo, na narrativa da “Mulher do táxi”, as cenas se desenrolam com um “duo” entre uma moça e um rapaz, vivenciando os personagens. Em volta, há figuras que “representam” estátuas dos túmulos do Cemitério Santa Izabel, com pneus aos seus pés. As cenas se passam entre quatro pneus pintados de branco, conforme é observado na figura 11.



Figura 11–Cena “A mulher do táxi”(fonte: acervo pessoal do autor. Foto: Raimundo Santos)

Ainda na figura 11, tem-se a imagem da cena no momento em que o bailarino Lindemberg Monteiro faz movimentações que remetem ao ato de dirigir um veículo automotor, pisar no acelerador, guiar um volante etc. No chão se encontra a bailarina Leidiana Ribeiro “representando” a “mulher do táxi” com movimentações de sedução. Na foto, ela “puxa o pé” do “motorista”.

i) Libera-me

Essa cena não retrata uma narrativa em específico. É uma apresentação poética, resultado de uma produção coletiva, de como pode ser compreendido o que é ser um fantasma, ou seja, algo que é um “quase ser”, real, mas não material, embora se corporifique substancialmente. O grupo o definiu como sendo “algo que pensa ser o que não é mais”, um *ser* e *não-ser* transitando entre a dimensão da *vida* e a da *morte* (Fig. 12).



Figura 12– Cena “Libera-me”(Fonte: acervo pessoal do autor. Foto: Raimundo Santos)

Nesse processo de ressignificação, a cena apresenta os bailarinos em estado de torpor, olhar perdido e um descontentamento com a situação corrente. Na cena, há o apelo pela libertação. A melancolia e o cansaço são visíveis nos corpos em cena (figura 12). Ao fundo, imagens de fósforos, riscando fogo, figurativizam o ato de acender uma vela, o clamor divino para os *mortos*; ao mesmo tempo em que os olhares para o alto reiteram as súplicas como a pedir suas libertações.

j) Aurora

Como em toda a mitopoética do espetáculo, a narrativa “sereno” se conduz na premissa de que os mistérios são lançados à vista ao anoitecer. Assim, na finalização do espetáculo, buscou-se um comparativo com o amanhecer, um contraponto noite-dia, o momento em que se desperta para a vida real (Fig.13).



Figura 13– Cena “Aurora”(Fonte: acervo pessoal do autor. Foto: Raimundo Santos)

Para que essa cena reiterasse o discurso instituído na narrativa do espetáculo, partiu-se das narrativas coletadas na vizinhança do Cemitério Santa Izabel. Verificou-se de mais importante que existe uma novena nas imediações do cemitério, todas as segundas-feiras pela manhã, em intenção das almas presas no *purgatório*. A novena é em favor dessas almas para que as mesmas se libertem.

Alguns momentos da novena foram gravados e incorporados à cena “Aurora”, cuja sonoridade de vozes serviu de trilha, conduzindo os bailarinos para fora do palco. É o momento da retirada do *corpo* do espaço cênico, de desconstrução dos elementos ao ato (Fig.13), para reiniciar um “novo dia”, após cumprido o ato de *fé* e de *caridade* para com essas almas. Nesse momento é projetada ao fundo a ficha técnica, reiterando o final do espetáculo.

Em “Valei-me!”, houve um acordo muito importante: o espectador tem a valoração de aguardar e vivenciar experiências estéticas. E parte da intenção do enunciador é fazer o enunciatário alcançar esse objetivo. Um exemplo disso diz respeito ao uso de figurinos, que remetessem a um visual de época, com certo aspecto clássico. É um figurino formal, encontrado no dia-a-dia, do tempo que se quis reportar as narrativas.

Ao final da apresentação ocorre o debate com a plateia a respeito do que foi experimentado. A troca se dá com o objetivo de descobertas e possíveis alterações cênicas futuras, um processo contínuo de investigação, e não apenas um momento de tentativa de explicação do espetáculo, a identificação ou não de significados e de codificação de enunciados se dá em razão da interpretação do público. O elenco conseguiu perceber, que, em sua maioria, o público alcançou o entendimento das narrativas apresentadas, pelo menos as mais comuns, as que já faziam parte do repertório imaginário de cada um, entretanto, outras narrativas surgiram em cenas que teoricamente não estariam lá, mas se presentificaram da mesma forma.

Embora “Valei-me!” possua um condutor criador (coreógrafo), o espetáculo se metamorfoseia em um texto autônomo, onde cada um dos sujeitos da enunciação se torna voz ativa no seu processo de corporificação. É um espetáculo que “vive” de maneira documental e metafísica, “vive” na memória de quem entrou em contato com ele, seja em ato, via recursos audiovisuais, ou até mesmo na memória de quem lê a sua pesquisa de construção. Cada uma dessas maneiras presentifica “Valei-me!” e o materializa de maneira peculiar, mas todas são formas legítimas, no que se refere ao seu processo de significação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação de “Valei-me!” não se limita ao seu enunciado coreográfico. Seus discursos vigentes desvelam um arcabouço cultural e artístico que vão além dos espaços geográficos em que se apresentaram como, também, passeia pelo campo epistemológico.

Isso pode ser visto na maneira como os intérpretes criadores foram fundamentais para as descobertas relatadas nesse estudo. Foram investigações que dialogaram em diferentes campos, como a arte, a história em quadrinho, as narrativas populares, a dança. Nota-se, neste trabalho, a influência de distintos campos do conhecimento, como a linguagem bem como a dança propriamente dita.

Nesse processo, a descoberta de sentidos vem em favor do conceito de “corpomídia”, um corpo que se torna meio, veículo na produção de sentido, na enunciação de um discurso. Compreendendo o corpo na dimensão em totalidade do sujeito pensante (*corpo e mente*), e espera-se que a partir da proposta do espetáculo “Valei-me!”, se chegue a um entendimento de que o discurso, ora corporificado em um espetáculo de dança, não pertence ao sujeito de sua criação, e sim, está vigente sobre a voz ativa de um usuário.

É um processo evolutivo de criação e significação do texto materializado na dança. Nesse contexto, a linguagem coreográfica do elenco de “Valei-me!” foi se emoldurando ainda que cada cena do espetáculo possua suas particularidades justificando, assim, o possível empenho da análise de cada parte realizada.

Como primeiro elemento comum entre as cenas de “Valei-me!” pode-se destacar a ideia de “colaboração” na criação, que surge a partir da forma como o conceito de **criação compartilhada**. Estes sentidos se unificam para compor um “todo” de sentido do espetáculo.

Se dá também o diálogo que o elenco de “Valei-me!” busca estabelecer com o caráter híbrido que constitui a obra, Tais características são evidenciadas pelo jogo coreográfico que se relaciona com a cena multi-lingual composta por figurinos, iluminação, cenografia, som e pelo próprio desenvolvimento da coreografia, materializadas na tríade: danças, narrativas e imagem.

Esta estrutura pode ser conferida pelas relações entre as coreografias seja por repetições ou semelhanças, como também pelas suas fragmentações ou rupturas semânticas, mantidas por um fluxo gerador de sentido. Nesse contexto, este corpo, uma vez produtor de sentidos e que entra em diálogo com seu meio ou com a cena, possui sua instância comunicativa quando se movimenta.

A enunciação se dá pelas relações, ou melhor, inter-relações entre o espaço de representação deste corpo, que se movimentam quando dança, e seu meio o qual se constitui por cenário, figurinos, iluminação e som.

Este corpo estabelece uma rede de sentidos e discursos vigentes onde, neste espaço cênico, as relações de sentido se constituem na instância da estética da obra em ato.

Dessa forma, observa-se uma possível mutação permanente da própria leitura sobre a dança analisada, bem como de sua relação entre distintas temporalidades inferidas nesse caso.

Nesse contexto, incide a linguagem coreográfica do espetáculo “Valei-me!”, não somente por suas características estéticas e criativas, mas pelo poder de “ressignificar”, em forma de arte, ou melhor, de espetáculo de dança, a conjuntura narrativa de discursos populares em torno da temática fantasmagórica da cidade de Belém.

Os processos de criação de “Valei-me” envolveram diferentes referências técnicas, poéticas e estéticas que pertenciam a estilos e tradições variadas. Da mesma maneira que sua realização e ressignificação exigiram intensa participação dos bailarinos.

O comparecimento do corpo que dança como corpo preparado, livre, heterogêneo, dedicado e apaixonado pela temática casou com a correspondência entre a obra coreográfica e o projeto de corpo dançante do intérprete que esse tipo de processo de criação proporciona.

Ela referencia de maneira semelhante às relações de vida e dança, em que mostra que o bailarino traz à tona suas experiências e práticas artísticas na qual experimenta em seu corpo a materialização de um enunciado proposto. Tudo converge a um estado de latência de emoções que expõe memórias mais ordinárias e mais íntimas,

conduzidas por um projeto coreográfico do qual fazem parte.

Foi fundamental a criação de um elo de interação que permitiu discutir e ampliar o conceito, antes limitado, dos elementos técnica, expressividade e movimento humano, um discurso muito impregnado nas salas de aulas de dança e em composições coreográficas. Em “Valei-me!”, houve a libertação da preocupação com o quesito técnica, em favor da experimentação de movimentos coreográficos. A movimentação foi baseada nas experiências emocionais do intérprete. Há, nessa construção, a busca pela inovação estética e a aproximação da criação em ato. Muitas das cenas só possuem direcionamento cênico e não expressam um texto-coreográfico definido.

Buscamos levantar questionamentos com o objetivo de ir além da “boa formação técnica e profissional” que discute o entendimento de técnica segundo as questões que já foram abordadas nesse texto.

Neste estudo, o fenômeno é tratado de maneira breve como um fazer humano. A cena em ato é o momento da materialização de sentido e como ação fenomenológica está submetida ao acaso, a manifestação de um **estado de graça** no instante da apresentação do espetáculo.

Na composição coreográfica representar é um fundamento presente no descobrimento dos movimentos na coreografia e, portanto, não se equivale a um meio somente, mas em algo que se baseia num fazer artístico, no movimentar significativo.

Penso que a minha pesquisa nessa área ainda precisa se solidificar, necessita encontrar formas mais precisas, de como se processa o relacionamento do público com os espetáculos, observando quais mediações são preponderantes no ato de atingir um maior número de “usuários” ativos, e qual é a participação desses “usuários” na composição dos hábitos e atitudes dos resultados produzidos.

Assim, novos desafios me são impostos a este eixo teórico. O ato de experimentar novos conceitos me fez ver, de maneira diferente, o caminho de chegar a um produto materializado, a criação de um espetáculo de dança, que, por isso, ainda se apresentam em um contexto de adaptação e me põe em busca mais forma, pelo menos para mim, de se expressar, quebrando paradigmas e abandonando a antiga fórmula de dançar e criar espetáculos e de interagir com o público. Muito embora se tratando de

uma manifestação artística, torna-se muito subjetivo o limiar da produção de sentido, dando ao enunciado vigente, um prisma de olhares, textos e significações diferentes.

E foi pensando na edificação e na execução deste espetáculo, que foram tomados diversos rumos, mas um em especial foi mantido: o de preservar o caráter de pesquisa no processo de criação, deixando com que o espírito inquieto do homem, que quer colaborar, vença os obstáculos impostos por nossa sociedade, principalmente para quem vive exclusivamente da arte, no caso, a dança, mas buscamos novos horizontes para nos manter na produção de manifestações artísticas de nossa terra. Basta buscar e querer a alternativa.

Os sentimentos de contentamento que vemos nos olhos dos que participaram dessa construção nos engrandece o espírito. E, de certa forma, procuramos desenvolver um trabalho que promova a cultura do paraense através do nosso espetáculo. E, ao convertermos em arte contemporânea esses esforços, cremos estar reforçando uma ideia, como forma insubstituível de conhecimento dos nossos valores mais transcendententes.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ACHCAR, Dalal. **Ballet: arte, técnica e expressão**. Rio de Janeiro: Artes Gráficas, 1980.
- ALMEIDA, Marcus Vinícius Machado. **A selvagem dança do corpo**. Campinas: UNICAMP/FEF, 2006.
- BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- BERNARD, M. **Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine**. In PIDOUX (org.) **La danse, art du 20ème siècle?** Lausanne : Payot, 1990, p. 68-76.
- BOGDAN, R e BIKLEN, S. **Investigação Qualitativa em Educação**. Porto Editora: Portugal. 1994.
- BOPP, Raul. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.
- BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BRITO, Waldete. **Gerência Geral de Artes Cênicas e Musicais**. In: CIRCUITO DAS ARTES 2011. Catálogo da 10ª edição da Bolsa de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística. Belém: IAP, 2012.
- BRÜSEKE, F.J. **A técnica e os riscos da modernidade**. Editora da UFSC, Florianópolis, 2001.
- CAMPOS, Geir. **Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, EDUFF, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte de provável**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.
- CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Lisboa: Editorial Presença,

1992. (Coleção Biblioteca do pensamento contemporâneo fundamentos).
- DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
 - ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. São Paulo: Record, 2007, 458 pp. Tradução de Eliana Aguiar.
 - FENSTERSEIFER, P. & GONZÁLEZ, F. **Dicionário Crítico de Educação Física**. Ijuí:Unijuí, 2005.
 - FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2010.
 - _____. **A semiótica discursiva**. In: LARA, Gláucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lúcia; EMEDIATO, Wander (orgs.). **Análises do discurso hoje**, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 121-144.
 - _____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.
 - _____. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1988.
 - _____. **Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva**. DELTA, São Paulo, v. 15, n. 1, 1999.
 - _____. **A dança, pensamento do corpo**. In: NOVAES, Adalto. **O homem máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 370 p.
 - _____. **Um, dois, três: a dança é pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID, 2005.
 - LACAN, Jacques. **O Simbólico, o Imaginário e o Real**. Nomes-do-Pai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
 - LANGENDONCK, Rosana Van. **A Sagração da Primavera Dança & Gênese**. São Paulo: Edição do Autor, 1998.
 - LEDUC, D. **Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine**. 2006. 300 f. Tese (Doutorado). Université du Québec à Montréal.
 - LESAGE, B. **À corps se crée/accord secret; de la construction du corps en danse**. In **Histoires de corps, à propos de la formation du danseur**. Paris: Cité de la musique, 1998, p. 61-83.
 - LISPECTOR, Clarice, **“Estado de Graça”** in **A descoberta do mundo**, Ed. Rocco, 1999.
 - LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Ed: Trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007.

- _____. **Elementos de estética**. 3. ed., rev., e aum. Belém: EDUFPA, 2002.
- _____. **Obras reunidas: cultura amazônica. Uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LÜDKE, Menga e ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORAES, R. **Uma tempestade de luz: a compreensão possibilitada pela análise textual discursiva**. *Ciência & Educação*, v. 9, n. 2, p. 191-211, 2003.
- MULLER, Marcos J. **Merleau-Ponty: acerca da expressão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001
- MUNARI, Bruno. **Da cosa nasce cosa**. Itália. Editora Laterza, 1981
- NIETZSCHE, F. **A Genealogia da moral**. 7. ed. Lisboa: Guimarães, 1997. (Coleção Filosofia & ensaios).
- _____. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- NÓBREGA, T. P. da. **Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e o pensamento complexo**. 1999. 101 f. Tese (Doutorado em Educação), Unimep, Piracicaba, 1999.
- ORLANDI, Eni. P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. São Paulo: Pontes, 2009.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro. Editora: Campus, 1999.
- _____. **Criatividade e processos de criação**. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1993. Disponível em: <http://www.faygaostrower.org.br/livro3.php>. Acesso em: 10/01/2014.
- PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco: (em torno a blanco de octaviopaz)**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
- PÊCHEUX, Michel (1969). **Arqueologia do saber**. 7 ed. São Paulo: Forense Universitária, 2004.
- PÊCHEUX, Michel (1983). **Análise do discurso: três épocas**. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma*

introdução à obra de Michel Pêcheux (trad. de Eni P. Orlandi). Campinas: Unicamp, 1997a.p. 61-151.

- ROUSSEAU, Jean-Jaques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.
- SMOLKA, Ana Luiza B. **Sobre significação e sentido: uma contribuição à propostade Rede de Significações**. IN: ROSSETI-FERREIRA Clotilde; AMORIM Kátia; SILVA Ana Paula; CARVALHO Ana Maria (Orgs). Rede de Significações e o estudo do desenvolvimento humano. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004.
- TATIT, L. **A abordagem do texto**. In FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à lingüística**. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- TROTTA, Mariana de Rosa & HERNANDES, Nilton. **Me conta agora como hei de partir: análise do fragmento Eu Te Amo do espetáculo „De repente, não mais que de repente“ do Balé da Cidade de São Paulo**. In: LOPES, Ivã et alii (orgs). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo, Contexto, 2005.
- VAN DIJK, Teun A. **Semântica do discurso e ideologia**. In: PEDRO, Emília Ribeiro (Org.). **Análise crítica do discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional**. Lisboa: Caminho, 1997, pp. 105-165
- WAGNER, R. **The invention of culture**. Chicago: The Chicago University Press. 1980
- WILLIAMS, R. **The politics of modernism: against the new conformists**. London: Verso, 1989.
- ZUNTHOR, Paul. **A letra e a voz. A literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ENTREVISTAS

NASCIMENTO, Priscilla. [04 de maio, 2011]. Belém – PA. Entrevista concedida a Leidiana Correa Ribeiro.

JAQUES, Diego. Depoimento. [04 de maio, 2011]. Belém – PA. Entrevista concedida a Leidiana Correa Ribeiro.

TORRES, Andréa. [04 de maio, 2011]. Belém – PA. Entrevista concedida aa Leidiana Correa Ribeiro.

_____. [12 de outubro, 2011]. Belém – PA. Entrevista concedida a Leidiana Correa Ribeiro.