



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

MARINA TRINDADE CRUZ

**DESAGUAR EM RAÍZES AÉREAS: o corpo nas experimentações do
processo de criação do espetáculo mARESiA**

BELÉM- PA

2014



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

MARINA TRINDADE CRUZ

**DESAGUAR EM RAÍZES AÉREAS: o corpo nas experimentações do
processo de criação colaborativo do espetáculo mARESiá**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada à
Escola de Teatro e Dança da UFPA, como requisito
final para obtenção do grau de Licenciado em
Dança, orientada pela Prof^a. Msc. Luiza Monteiro e
Souza.

BELÉM- PA

2014

Sistemas de Bibliotecas - UFPA

C957d Cruz, Marina Trindade

Desaguar em raízes aéreas: o corpo nas experimentações do processo de criação colaborativo do espetáculo mARESiA / Marina Trindade Cruz. _ 2014.

81 f. : il.

Monografia de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Dança, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

Orientação: Prof^ª. Msc. Luiza Monteiro e Souza.

1. Espetáculo de dança. 2. Teatro. 3. Processos colaborativos.
I. Cruz, Marina Trindade, II. Título.

CDD: 792.78

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

MARINA TRINDADE CRUZ

**DESAGUAR EM RAÍZES AÉREAS: o corpo nas experimentações do
processo de criação do espetáculo mARESiA**

Esta monografia foi julgada adequada para obtenção do título de “Licenciada em Dança”, e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data: 24/05/2014

Conceito: Excelente

Profª Msc. Luiza Monteiro e Souza

Orientadora- Escola de Teatro e Dança da UFPA/ICA

Profª Dr. Waldete Brito de Freitas

Avaliadora- Escola de Teatro e Dança da UFPA/ICA

Profª Dr. Eleonora Ferreira Leal

Avaliadora- Escola de Teatro e Dança da UFPA/ICA

BELÉM- PA

2014

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

É, senão, às senhoras...

*Donas dos ventres fecundos que me pariram e que me conduzem
às águas que me alimentam com sabedoria, intuição,
sensibilidade e sede para desaguar noutros cantos.*

(em memória de Dona Francisca)

AGRADECIMENTO

Gratidão àqueles que em mim são ligados por sangue, incontáveis e inomináveis, os que conheço e os que desconheço, os que ainda permanecem e os que já se foram, que contribuíram desde a tenra infância para a construção de quem sou hoje, seja no dia-a-dia, nos encontros comemorativos ou por histórias contadas pelos mais antigos, são: avós, mãe, pai, irmãs, tios(as), primos(as) que formam minha família. Em especial ao meu tripé de (des)equilíbrio: Maria, Náira e Mariana.

Sentimento de família esse que encontrei em outros espaços como o NPI (Escola de Aplicação da UFPA), responsável pelos doze anos de minha formação escolar e que me permitiu experiências singulares para meu aprendizado de ser e estar no mundo. Onde tive a primeira experiência responsável por meus olhares para a vida artística profissional, gratidão às mulheres: Céres Cemírames de Carvalhos e Francilena Branco, técnicas e professoras que hoje reconheço como educadoras principais em meu processo de aprendizagem para a vida; a todas as meninas da minha família do NPI e Ginástica Rítmica, passageira e permanente.

Aos que me permitiram e permitem experiências em espaços formais e informais de ensino e criação com as artes da dança, do circo, do teatro e da música. Cia. Experimental de Dança Waldete Brito, onde tive a certeza da dança para minha vida, Instituto Arraial do Pavulagem, onde dei meus primeiros passos nas alturas, Trupe Nós Os Pernaltas, Cia. de Circo Nós Tantos e Circo Etéreo, onde fiz amigos que vem e que vão e que me mostram olhares singulares para as artes do circo e do teatro, Banda Lauvaite Penoso, amigos músicos que me sensibilizam a cada nova criação dessa arte musical que não domino e me intriga os olhos, Grupo Negros de Aruanda de Capoeira Angola, me conduz ao olhar para a ancestralidade negra de nossas raízes, e Cordão Flor de Mururé- Vacas Profanas, que em seu estado embrionário me inspiram e fazem olhar para mim e para elas: mulheres, profanas, deusas, sensíveis, cíclicas donas de ventres fortes e independentes.

À Escola de Teatro e Dança da UFPA, casa, lugar de encontro e de passagem, a todos que acreditam e que constroem essa instituição, principalmente aos que abriram meus olhos para a dança e sua transdisciplinaridade, especialmente a Prof^a Msc Luiza Monteiro, orientadora e parceira do projeto de extensão Cena na 5, com o qual aprendi muito nesses anos. Experiências que compartilhei com pessoas plurais e singulares da minha turma, aos quais também agradeço pela paciência ao escutar meus longos

devaneios, e... minhas mulheres de mito, de força, de corpo, de saias: Anita Malcher, Halana Costa. Aos companheiros do CADAN e CALT importantes na minha formação crítica e reflexiva.

Gratidão aos que fizeram possível a realização do espetáculo “mARESiA” direta ou indiretamente: Edson Santana, Janaína Torres, Dandara Nobre, Armando de Mendonça, Iara Souza, Paula Silva, Luana Peixe, José Sena e Seu Catita (pelo abrigo), Virginia Abasto (que nos estrutura), Paulo Nascimento (nosso olhar atento), Danilo Bracchi (pelas artes da troca), Coletivo Dirigível de Teatro, Pirão Coletivo.

Às minhas comadres de “fogueira profana”: Inaê Nascimento e Victoria Rapsódia pela troca, aprendizados, e pelo tempo dedicado à nossas águas. E gratidão aos nossos companheiros de viagem imersiva ao encantado Marajó: Débora Flor (ariana mais aguada que perpetua nossos olhares) e Rafael Café (amor de outras viagens que foram e que virão).

Por fim e pelo começo de tudo, sentimento de gratidão e respeito aos encantados, caboclos e deuses daqui e de lá que guiam meus pensamentos, principalmente as mães que guiaram nossa sensibilidade para essa criação artística: Oxum, Iemanjá e Nanã.

Escuto um uivo silencioso que pede para que o corpo encontre sua essência sagrada, livre, intuitiva e sábia.

Sussurra no ar, no fogo, na terra e na água para que os pés afundem na lama e sintam, criem, experimentem e dancem, dancem de olhos fechados na beira de um rio ou de um abismo, dancem na alvorada ou na lua cheia, dancem até que os quadris por si só libertem em giros infintos a mulher selvagem que em nossa alma habita!

Marina Trindade

RESUMO

Esta pesquisa desvela as escolhas teóricas e os procedimentos metodológicos do processo de criação colaborativo do espetáculo “mARESiA”, realizado pelo grupo *Projeto Vertigem* que busca sua poética na transversalidade de linguagens artísticas. Com intuito de direcionar-se à compreensão do processo de aprendizagem do intérprete-criador inserido em uma criação colaborativa, que lança mão da experimentação como principal estímulo do movimento criador. Assim, com base na minha prática artística e a partir do conhecimento que encontrei na academia, principalmente sobre a arte na contemporaneidade e as novas tendências para este ensino, proponho refletir: de que forma o processo colaborativo e experimental nas artes da cena podem contribuir para aprendizagem dos intérpretes-criadores? Para tanto, lançarei o olhar sobre dois momentos do processo de criação: as experimentações realizadas na Ilha do Marajó e a análise dos laboratórios de criação que propus posteriormente, experiências realizadas a partir do estudo de mitologias das orixás Nanã, Iemanjá e Oxum, aprofundando o entendimento sobre arquétipos femininos nas mitologias com a concepção da autora Clarissa Pinkola Estés. Estudos sobre experimentação e processos de criação colaborativa na contemporaneidade foram realizados a partir dos autores: Fayga Ostrower (1987), Cecília Salles (2004), Lenora Lobo (2008), Waldete Freitas (2012), Ana Flávia Mendes (2010) e Eleonora Leal (2012). Analisar este processo de criação aponta para reverberações na formação das intérpretes-criadoras envolvidas, discutirei esse tema com base no pensamento do pedagogo e pesquisador espanhol Jorge Larossa Bondía (2002), com algumas concepções do educador Paulo Freire e as pesquisas das artistas da dança e educadoras Isabel Marques (2007) e Marcia Strazzacappa (2006). Esta pesquisa, inserida na linha relacionada ao ensino de poéticas e processos de encenação, apresenta o foco na análise da criação para então refletir sobre o corpo do intérprete-criador, parto do lugar de observadora-participante inspirada na etnopesquisa crítica. Disserto sobre os caminhos para a criação, na observação do corpo plural construído através de suas experiências, constatando que todo processo de criação tem potencial para ser uma experiência transformadora, que possibilite ao intérprete-criador refletir sobre a construção de sua autonomia e liberdade.

Palavras-chave: processo de criação colaborativo; experimentação; aprendizagem; intérprete-criador.

ABSTRACT

This research reveals the theoretical choices and methodological procedures of the collaborative creation of the show "mARESiA" process performed by the group Projeto Vertigem which seeks in his poetic transversal artistic languages. With aim of strive towards understanding the learning of the performer-creator entered into a collaborative creation, which makes use of experimentation as a main stimulus of creative movement process. So, based on my artistic practice and from the knowledge found in academia, especially about art in contemporary and new trends for this teaching, I propose to reflect: how collaborative and experimental process in the performing arts can contribute to learning of the performers-creators? For this, will cast the look on two moments of the creation process: the experimentations conducted on the Island of Marajó and analysis of breeding labs I proposed later experiments from the study of mythologies of orishas Nanã, Yemanjá and Oshun, deepening the understanding about female in the mythologies with the conception of the author Clarissa Pinkola Estés archetypes. Studies on experimentation and processes of collaborative creation nowadays were made from the authors: Fayga Ostrower (1987), Cecilia Salles (2004), Lenora Lobo (2008), Waldete Freitas (2012), Ana Flavia Mendes (2010) and Eleonora Leal (2012). Analyze this process of creation points to reverberations in the formation of interpreters-creators engaged, will discuss this subject based on the thought of the Spanish researcher and pedagogue Jorge Larossa Bondia (2002), with some conceptions of the educator Paulo Freire and research the dance artists and educators Isabel Marques (2007) and Marcia Strazzacappa (2006). This research is embedded in line teaching and processes of poetic of staging focuses on the analysis of the creation to reflect on the body of the performer-creator, from the place of observer-participant inspired by the critical etnopesquisa. I write about the ways to create, on observing the plural body constructed through their experiences, finding that every creation process has the potential to be a transformative experience that enables the performer-creators reflect on the construction of their autonomy and freedom.

Keywords: collaborative creation process; experimentation; learning; performer-creator.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cena do espetáculo “Te Vira! Tu não és de Circo?”.....	21
Figura 2 - Cena do espetáculo “Te Vira! Tu não és de Circo?”	21
Figura 3 - Apresentação da cena mARESiA na UERJ.....	24
Figura 4 - Representação da Orixá Nanã.....	27
Figura 5 - Representação da Orixá Iemanjá.....	27
Figura 6 - Representação da Orixá Oxum.....	28
Figura 7 - Oficina de percussão.....	31
Figura 8 - Quadro do Cronograma do projeto.....	37
Figura 9 - <i>Risóphora</i>	38
Figura 10 - Sensibilização no ambiente do mangue.....	41
Figura 11 - Experimentação no mangue.....	42
Figura 12 - Improvisação após entrar no mangue.....	43
Figura 13 - Improvisação após entrar no mangue.....	43
Figura 14 - Experimentação com tecido no mangue.....	45
Figura 15 - Experimentação na praia da Barra Velha.....	46
Figura 16 - Experimentação na praia da Barra Velha.....	46
Figura 17 - Quadro de imagens das experimentações.....	48
Figura 18 - Experimentação com jogo da capoeira angola (26 de outubro de 2013)....	55
Figura 19 - Experimentação para a cena “Raízes” (26 de outubro de 2013).....	56
Figura 20 - Experimentação para a cena “Raízes” (26 de outubro de 2013).....	56
Figura 21- Experimentação para a cena “Encantar” (26 de outubro de 2013).....	57
Figura 22 - Ensaio da cena “Rebentos de maré” (24 de novembro de 2013)	58
Figura 23 - Ensaio da cena “Dança de marés” (24 de novembro de 2013)	59
Figura 24 - Experimentação para a cena “Oxum brinca” (26 de outubro de 2013).....	59
Figura 25 - Anotações do ensaio aberto.....	62
Figura 26 - Desenho feito na imersão na Ilha do Marajó.....	61
Figura 27- Última cena do espetáculo.....	64
Figura 28- Colagem de Victoria Sampaio.....	67
Figura 29- Ilustração de Victoria Sampaio.....	68
Figura 30 - Ilustração de Victoria Sampaio.....	68
Figura 31- Ilustração de Inaê Nascimento.....	68
Figura 32- Desaguar do corpo em raízes aéreas.....	73

SUMÁRIO

FERTILIZAR - AS CONFLUÊNCIAS	13
1 FECUNDAR - A INSTABILIDADE DAS ÁGUAS	20
1.1 PROJETO VERTIGEM: AS ESTÉTICAS NA CONTEMPORANEIDADE	20
1.2 MAREZIA: O ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE ARQUÉTIPO FEMININO E ÁGUA.....	25
1.3 PRÁXIS: PROCESSO DE CRIAÇÃO COLABORATIVO E EXPERIMENTAL.....	31
2 GERMINAR - O DESAGUAR DO CORPO	37
2.1 IMERSÕES: MERGULHO NOS AMBIENTES ESTUARINOS DA ILHA DO MARAJÓ	38
2.2 CAMINHOS: CRIAÇÃO E INTÉRPRETES-CRIADORAS EM PROCESSO.....	49
2.3 EXPERIÊNCIA: SABER INACABADO.....	63
PARIR-RAÍZES AÉREAS.....	72
REFERÊNCIAS.....	74
ANEXOS.....	76

FERTILIZAR - AS CONFLUÊNCIAS

Efêmero, fugaz e transitório: estamos em constante transformação pelo meio em que vivemos, desde o nascimento ou até mesmo antes disso, estamos envoltos por confluências de acontecimentos e ideias cada vez mais dinâmicos. Com isso, é preciso repensar este corpo que é influenciado por esse meio fértil, como ele se relaciona e apreende conhecimento, para entender a contemporaneidade e como ele está inserido nesse infinito processo de construção em sociedade.

Confluências, aqui, são os fluidos encontros pelos quais passamos ao longo de nossa trajetória. Somos memória, somos ancestralidade, somos o inconsciente coletivo. Assim que nos apropriarmos disso, o solo se tornará fértil. No decorrer dessa trajetória que constrói cada um de nós, as confluências são sentidas através do corpo que traz suas vivências. Com isso, enquanto educadores pela dança, além de propor novas experiências devemos escutar as histórias que estes corpos têm a nos contar.

Aprendendo a escutar, início contando minha trajetória com a dança no ambiente educacional, nas chamadas “festas comemorativas”. Cursei todas as etapas obrigatórias da educação básica na Escola de Aplicação da UFPa, quando tive oportunidade de participar de várias montagens coreográficas que ressaltavam nossa cultura tradicional de um país colonizado e diverso em seus sincretismos.

Nessa mesma instituição pude participar das aulas de Ginástica Rítmica¹ (GR), no Clube Aberto de Ginástica e Dança (CAGIDAN), que ofertava aulas de dança moderna², balé³ e a GR. Esta se tornou protagonista do meu processo de aprendizagem pelo movimento, pois fui atleta durante dez anos e entre muitas competições, o que poderia ser uma experiência doutrinadora e cartesiana de um esporte amador de rendimento, se tornou um processo libertador das possibilidades do meu corpo.

Penso nas pedagogias aplicadas e me vem à memória o estímulo para a liberdade criativa nas primeiras aulas, em que a professora Céres Cémirames de Carvalho Macias⁴ pedia que criássemos uma apresentação com o que havíamos aprendido no decorrer da semana e ela

¹ Esporte desportivo que teve origem na Ginástica Moderna, no fim do séc. XIX, inspirada nos estudiosos da dança educativa moderna.

² Técnica de dança expressionista difundida na Europa no começo do século XX, tendo como precursores Laban, Martha Graham, Kurt Joss, Mary Wigman, Doris Humphrey, José Limon, Taylor e Cunningham; e no Brasil foram principalmente Maria Duschenes e René Gumiel.

³ Técnica de dança clássica originada na Itália, a partir dos balés da corte das monarquias, mas difundida e aprimorada principalmente na França de Luís XIV e na Rússia Imperial do séc. XIX.

⁴ Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UEPa. Atualmente é professora da Escola de Aplicação e da UFPa, atuando principalmente nos seguintes temas: educação básica, formação de professores, currículo, corpo e ginástica rítmica.

convidava os pais que estavam fora da sala de dança para assistir. Assim, perdi o medo e a timidez de estar em cena e pude aprender a articular criativamente aquilo que estava aprendendo. Com os anos, passei a escolher o tema, as músicas e até mesmo a coreografar o que apresentaria na competição. O mais relevante para a minha construção artística foram os festivais de dança e ginástica no fim do ano, em que montávamos coreografias sem nos preocupar com a rigidez e competitividade do esporte. Envolvida nesse universo, o interesse pela arte foi algo inevitável. Já na adolescência, participei de aulas de dança contemporânea⁵ e continuei a fazer balé, que já praticava enquanto atleta.

A sede pelas artes me fez partir em busca desse lugar plural, entre poesias, pinturas e dança; e, assim, mergulhei no mundo das artes circenses, com as quais atuo no momento e cujo contato inicial se deu por meio do projeto do Instituto Arraial do Pavulagem⁶, que ministrava oficinas de pernas-de-pau. Nesse percurso entraram em minha formação inúmeras práticas corporais como a capoeira angola, o teatro, as danças regionais paraenses e a dança contemporânea.

Na Escola de Teatro e Dança da UFPA⁷ no curso de Licenciatura em Dança, no qual ingressei em 2011, as confluências se tornaram cada vez mais férteis, o encontro de minhas memórias com o conhecimento científico passou a tornar fluidos os pensamentos que invadiam meu aprendizado. As reflexões iniciais se deram a partir da concepção da dança enquanto uma área de conhecimento e linguagem artística que tem como matéria prima principal o corpo, por isso necessita repensar sua práxis para este ser humano contemporâneo.

Atualmente, para o ensino-aprendizagem da dança existem algumas vertentes metodológicas como as de: Klauss Vianna⁸, Laban/Bartenieff⁹, Contato Improvisação¹⁰; que apontam a necessidade de pensar o corpo a partir de suas múltiplas inteligências, pois

⁵ Dança pós-moderna que tem suas estéticas e poéticas baseadas na pluralidade, permite a individualidade do corpo que dança, enquanto fonte para criação entende-o como interprete-criador, ou seja, é protagonista de seu processo de ensino-aprendizagem em dança e intervém nos processos criativos. Possui como método de pesquisa e criação: a improvisação, conscientização corporal e transversalidade de linguagens artísticas.

⁶ Instituto sem fins lucrativos, criado pela banda Arraial do Pavulagem, que realiza todos os anos os cortejos: Arrastão do Peixe-Boi (fevereiro), Arrastão do Pavulagem (junho) e Arrastão do Círio (outubro); para realizá-los promove várias oficinas de canto, percussão e técnicas circenses.

⁷ Instituição da Universidade Federal do Pará que possui os cursos de ensino básico, técnico e superior nas áreas de dança, teatro, figurino e cenografia.

⁸ “Desde a década de 1950, os pesquisadores brasileiros Angel e Klauss Vianna dedicaram-se a um trabalho de observação e pesquisa das estruturas do corpo e do movimento humano, posteriormente sistematizado pelo filho Rainer Vianna com a colaboração da nora Neide Neves, o que resultou na Técnica Klauss Vianna, reconhecida como uma técnica de dança e educação somática.” (MILLER, 2004, pg. 102).

⁹ Sistema que se baseia nos estudos do alemão Rudolf Laban sobre as categorias de análise do movimento, atrelado aos estudos do corpo de Irmgard Bartenieff.

¹⁰ Criado e desenvolvido na década de 70, inicialmente nos Estados Unidos e se expandiu para Europa e outros países, no Brasil a partir da década de 90. Prima pelo indeterminismo na dança, pelo acaso e improvisação a partir da consciência sinestésica do intérprete com o princípio do contato entre corpos.

absorvemos informações e as comunicamos ao mundo por meio de todos os nossos sentidos. Deste modo, é preciso pensar o ser humano em uma concepção somática, ou seja, em que os aspectos psicológico, social, espiritual, histórico, fisiológico e biológico estão integrados. A práxis da dança a partir desses recursos prima pela pesquisa individual, improvisação, criatividade, autoconhecimento do corpo e de suas inúmeras possibilidades, em detrimento de práticas que buscam a virtuosidade do bailarino de forma mecânica e repetitiva.

O eixo norteador do curso de formação em dança é o estudo do corpo com ênfase na pedagogia da dança. Para o desenvolvimento dessa práxis em sua totalidade, a prática docente durante o curso é algo imprescindível. Apesar de, no período do curso, não ter tido experiências docentes efetivas em sala de aula de escolas de dança, ensino formal ou informal, em 2013 ministrei módulos de oficinas de técnicas circenses na Fundação Curro Velho¹¹, neste mesmo período estava cursando a disciplina de Didática na graduação. Mesmo não sendo aulas de dança pude iniciar, nesse contexto, algumas reflexões sobre o fazer do professor de dança em busca de desenvolver um processo ensino-aprendizagem transformador.

Tive a oportunidade de refletir sobre esses aspectos em outros momentos de minha formação, como por exemplo, durante o II Encontro Paraense de Contato Improvisação¹², quando os diálogos sobre a multissensorialidade e multiplicidade na dança foram latentes e permeadas pela discussão de pessoas de diferentes áreas artísticas: do circo, da dança, da música e do teatro; enriquecendo o debate. Ainda em 2013, participei da organização do II Seminário de Pesquisa em Artes Circenses¹³, cujo tema central foi a pedagogia de ensino para as artes circenses. Também discutimos sobre o fazer docente, abandonando práticas tradicionais de treinamento e caminhando em direção ao hibridismo de linguagens artísticas e ao protagonismo do sujeito em seu processo de aprendizagem e criação artística.

Tendo isso em vista, me interessei por desenvolver uma pesquisa centrada naquilo que está mais presente, mais latente em minha pele: o grupo do qual faço parte, que ainda está em seu segundo trabalho artístico. Desde 2012 participo do grupo *Projeto Vertigem* que

¹¹ Instituição de direito público do Governo do Estado do Pará, criada em 1990. É vinculada à Secretaria Especial de Promoção Social, promovendo ações voltadas às crianças e adolescentes, com objetivo de desenvolver a capacidade de expressão e representação através de processo socioeducativo, tendo como instrumento a arte do ofício, na perspectiva de valores éticos e estéticos.

¹² Evento coordenado pela Prof^a Msc. Mayrla Andrade Ferreira realizado pelo Projeto de Extensão VÉRTICE: arte, ensino e sociedade; Instituto de Ciências das Artes (ICA), Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA).

¹³ Evento organizado pela produtora Vida de Circo, coordenado pela Prof^a Msc Virginia Abasto pelo Programa de Pós-Graduação em Arte do ICA. Durante o evento são apresentadas comunicações orais, apresentações artísticas e oficinas com foco na pesquisa, criação e difusão das artes circenses. Nas duas últimas edições (2012 e 2013) contou com o apoio da UFPA, ETDUFPA e da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE).

busca, por meio de experimentações, a criação em artes circenses estabelecendo diálogos com outras linguagens artísticas. Neste ano, criamos o espetáculo “Te vira! Tu não és de circo?” contemplado com o Prêmio Funarte/Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo-2011¹⁴, no qual trazíamos para a cena a linguagem circense. No entanto, sua estética não estava pautada no risco enquanto espetáculo, apesar de estar involuntariamente presente. Foi um espetáculo híbrido que ora parecia dança, ora teatro, em que o público poderia até sentir um frio na barriga pela altura em que o trapézio estava, mas isso ficava em segundo plano.

O interesse pelo hibridismo de linguagens artísticas é uma recorrência da contemporaneidade que se constrói em meio a tantas informações e necessita dialogar, não mais categorizar e criar dicotomias. Foi na experiência deste espetáculo que percebemos o quanto deveríamos trazer outras linguagens artísticas para o nosso processo, não só de criação, mas de aprendizagem, partindo em busca de compreender e aprimorar o corpo contemporâneo. Com isso, as reflexões sobre a liberdade criativa, memórias plurais das práticas corporais e concepção somática do ser, que perpassam por minha trajetória no curso de Licenciatura em Dança, reverberam no fazer artístico de pesquisadora e professora.

O grupo *Projeto Vertigem* foi contemplado com a Bolsa de Pesquisa/Criação e Experimentação do Instituto de Artes do Pará- 2013¹⁵ com o projeto intitulado “mARESiA” que foi pensado e escrito por mim e Inaê Nascimento¹⁶. Este projeto previa a criação colaborativa de um experimento cênico a partir do estudo do arquétipo¹⁷ feminino em relação com os aspectos biológicos da água.

Para este processo de criação nos deixamos atravessar pela dança, música e mitologia de matriz africana, a capoeira angola, a dança contemporânea, o teatro e, obviamente, as artes circenses. Propusemos um processo colaborativo, eu, Inaê Nascimento e Victoria Rapsodia¹⁸, partindo de embasamentos teóricos tanto para o entendimento do arquétipo feminino, quanto para os aspectos biológicos da água; fizemos oficinas de dança, teatro e percussão. Aos

¹⁴Edital de financiamento de criações, circulações e pesquisa em artes circenses da Fundação Nacional em Artes.

¹⁵Financiamento por meio de bolsas para pesquisas artísticas de criação, divulgação e intermediação cultural de diversas linguagens artísticas, concedida pelo Instituto de Artes do Pará, fundação de direito público de administração indireta do Governo do Estado do Pará (www.iap.pa.gov.br).

¹⁶ Integrante do *Projeto Vertigem*. Desde 2009 participa de oficinas e espetáculos circenses, é escritora de contos e poesias, formada em Oceanografia-UFPA com mestrado em Ecologia pelo Programa de Pós-graduação de Biologia Ambiental da UFPA, integrante do laboratório de Oceanografia Física da UFPA sua pesquisa é voltada para a hidrodinâmica das planícies de maré do estuário amazônico, desenvolve pesquisas em Soure e Salvaterra (Ilha do Marajó).

¹⁷ Imagens do inconsciente coletivo da psique humana, sobre a qual discorro na primeira seção dessa dissertação a partir dos estudos de Carl Jung.

¹⁸ Integrante do *Projeto Vertigem*; Graduanda do curso de Artes Visuais da UFPA, bolsista PIBIC- CNPQ do grupo de pesquisa “Artes e imagens do Corpo”; estudou percussão na Escola de música da UFPA e musicalização no Conservatório Carlos Gomes.

poucos construímos os caminhos para nossa práxis e a partir disso direcionei algumas dinâmicas de experimentações.

Portanto, nesta pesquisa dissertarei sobre o processo colaborativo de criação do espetáculo “mARESiA”, do qual fui intérprete-criadora e assumi o papel de direcionar nossas experimentações. Partindo dos estudos sobre colaboração e experimentação enquanto caminho metodológico para processos de criação, refletirei sobre as escolhas teórico-práticas para a criação do espetáculo e analisarei a partir de dados coletados e bibliografia especializada o processo de criação enquanto experiência de aprendizagem para o intérprete-criador na contemporaneidade.

Para tanto, lançarei o olhar sobre dois momentos do processo de criação: experimentações realizadas na Ilha do Marajó e análise dos laboratórios de criação que propus posteriormente, a partir desta pesquisa de campo. Esses momentos foram estimulados por estudos teóricos sobre as mitologias africanas dos orixás¹⁹: Nanã, Iemanjá e Oxum; arquétipos femininos a partir da concepção da autora Clarissa Pinkola Estés²⁰ no livro “Mulheres que Correm com os Lobos”, e os aspectos biológicos da água com base em conceitos científicos.

Os estudos sobre experimentação e processos de criação colaborativa na contemporaneidade foram realizados a partir dos autores: Fayga Ostrower (1987), Cecília Salles (2004), Lenora Lobo (2008), Waldete Freitas (2012), Ana Flávia Mendes (2010) e Eleonora Leal (2012). Analiso nosso processo de criação à luz da hipótese de que este pode ser uma experiência de aprendizagem para o intérprete-criador, pois o leva a refletir sobre a necessidade de partir de suas vivências, quebrando com a hierarquização e aliando a isso a experimentação enquanto recurso que possibilita a pesquisa individual, autonomia criativa, pluralidade, autoconhecimento das possibilidades do corpo e a construção de um intérprete-criador que reflete sobre a sua prática social artística.

Analisar este processo de criação em arte me permite refletir sobre o mesmo, apontando as reverberações dos resultados na nossa construção enquanto artistas, pois considero que toda experiência tem potencial para ser um processo de aprendizagem. Nesta perspectiva, discutirei o tema com base no pensamento do pedagogo e pesquisador espanhol Jorge Larossa Bondía (2002) - com o qual me identifiquei ao buscar referências bibliográficas sobre o ensino relacionado à experiência - alguns artigos que abordam ideias do educador

¹⁹ Divindades de cultos afro-brasileiros.

²⁰ Psicanalista juguiana, poeta, escritora, artista e contadora de histórias. Possui doutorado em psicologia etnoclínica, que é o estudo da psicologia clínica aliada à etnologia, com ênfase no estudo de grupos e, em especial, de tribos. Pós-doutorado em psicologia analítica, que a qualifica para trabalhar como analista juguiana.

Paulo Freire²¹ e as pesquisas das artistas da dança e educadoras Isabel Marques (2007) e Marcia Strazzacappa (2006).

Assim, com base na minha prática artística e a partir do conhecimento que encontrei na academia, principalmente sobre a arte na contemporaneidade e as novas tendências para este ensino, proponho refletir: de que forma o processo colaborativo e experimental nas artes da cena podem contribuir para aprendizagem dos intérpretes-criadores?

Para discutir este tema optei pela linha de pesquisa relacionada ao ensino de poéticas e processos de encenação²², que apresenta o foco na análise da criação para então refletir sobre o corpo do intérprete-criador inserido nesse processo, partindo do lugar de observadora-participante inspirada na etnopesquisa crítica²³, para dar os primeiros passos no mundo a ser descoberto da pesquisa.

Organizo e analiso os dados documentais de vídeo, diários de bordo²⁴ e entrevista aberta, para expor os caminhos metodológicos escolhidos para este processo de criação pautado principalmente na experimentação e colaboração. Disserto sobre estes caminhos por meio dos estudos desses recursos para a criação, observação do cotidiano de nossa prática, reflexão sobre a própria criação da obra artística e do corpo plural construído através de suas experiências.

As pesquisas acadêmica e artística se confluem na escrita desse trabalho e isso possibilita que este possa ser um lugar fértil para a construção de um conhecimento transdisciplinar. Os próprios títulos das seções percorrem o mesmo caminho fluido que o processo de criação seguiu em direção ao seu nascimento. Apresento então a filha: “DESAGUAR EM RAÍZES AÉREAS: o corpo nas experimentações do processo de criação do espetáculo mARESiA”. Encontro no corpo que desagua do intérprete-criador um lugar fértil para investigar como as experimentações na instabilidade das poéticas contemporâneas buscam pousos em raízes aéreas (metáfora referente às novas concepções de ensino-criação em dança), possibilitando um aprendizado plural e transformador.

²¹ Educador, pedagogo e filósofo brasileiro conhecido internacionalmente, grande difusor do pensamento da pedagogia crítica.

²² Estudos sobre tendências contemporâneas das artes do espetáculo, imaginário e criação, composição, formação e recepção. (ETDUFPA, 2011, pg. 22)

²³ “A etnopesquisa crítica direciona seu interesse para compreender as ordens socioculturais em organização, constituída por sujeitos intersubjetivamente edificados e edificantes, preocupando-se com os processos que constituem o ser humano em sociedade e em cultura” (SILVA, Maria Reginalda Soares da; CABRAL, Carmen Lúcia de Oliveira, 2010, p.2)

²⁴ Termo comum entre os artistas da cena, usado para designar o caderno de registros do processo criativo ou rotina de aulas, onde se registram: desenhos, poesias, colagens, escritos e demais produtos de pesquisas do intérprete-criador ao longo do processo.

Após fertilizar as ideias, começo então com FECUNDAR- INSTABILIDADE DAS ÁGUAS, seção em que apresento as fecundas e instáveis escolhas estéticas do grupo, a temática do espetáculo, e descrevo os caminhos metodológicos para nosso processo de criação, reconhecendo e refletindo o cunho experimental e colaborativo do mesmo. Caminho para GERMINAR- O DESAGUAR DO CORPO, no qual descrevo e reflito sobre as etapas do processo de criação do espetáculo a partir do intérprete-criador e dos estudos sobre pluralidade e autonomia criativa no processo de criação, refletindo sobre o corpo do artista que desagua em busca de experiências e aprendizagens para construção de sua(s) poética(s) contemporânea(s). E, para concluir, o parto, PARIR- RAÍZES AÉREAS, no qual reflito sobre o processo de criação enquanto experiência de aprendizagem para os intérpretes-criadores a partir da poética contemporânea do ensino e criação pela dança.

1 FECUNDAR- A INSTABILIDADE DAS ÁGUAS

Pois na física do universo o equilíbrio jamais é estático, tem muito mais haver com o caos e a pluralidade do que com a estabilidade. Aliás, a estabilidade é a ausência, o nada, sem energia, sem vida. A estabilidade não é criativa (Inaê Nascimento).

Fecundas as confluências que assim como são férteis, também se desfazem na liquidez do tempo da contemporaneidade. O dinamismo em que as pessoas e suas práxis se aproximam e se afastam desdobram-se em infinitos e sinuosos caminhos, nos quais os fazedores de arte percorrem a instabilidade dessas águas.

Percorro esses caminhos para discorrer especificamente sobre os princípios de criação do grupo *Projeto Vertigem*, a partir da compreensão de sua inserção na estética contemporânea das artes, a fim de focalizar os devaneios que nos levaram à criação do espetáculo “mARESiA”, pois estes influenciaram nas reflexões e experiências das intérpretes-criadoras, bem como nos procedimentos escolhidos para a criação, que perpassaram pela dinâmica constante entre teoria e prática de forma colaborativa. Para tanto exponho as abordagens teóricas do tema do espetáculo, as escolhas práticas e trago reflexões sobre o processo de criação colaborativo e experimental na contemporaneidade.

1.1 PROJETO VERTIGEM: AS ESTÉTICAS NA CONTEMPORANEIDADE

Os instáveis encontros entre linguagens artísticas que o grupo *Projeto Vertigem* busca desde a pesquisa anterior que se intitulou “Te Vira! Tu não és de Circo?”, resultaram em um espetáculo híbrido, cuja obra em cena levou o público a se perguntar se era realmente circo. Mas, desde o princípio nosso objetivo não era ser categorizado, e sim transitar pelas artes. Para este resultado tivemos os olhares dos artistas Charles Monteiro²⁵ (ator e circense), Danilo Bracchi²⁶ (coreógrafo e intérprete-criador) e Paulo Ricardo Nascimento²⁷ (bonequeiro e ator) em uma montagem que trazia as premissas de uma criação coletiva.

Este espetáculo teve como temática o cotidiano da cidade e a ideia principal de que para vivermos neste caos urbano todos temos que ser um pouco circenses, não por acaso as

²⁵ Graduado no Curso de Educação Física da Universidade Estadual do Pará e Formado no Curso de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA. É artista circense, trabalha principalmente com oficinas e eventos; professor na Academia Companhia Atlética-Sede Belém; também integra com seu palhaço Pig Pow, o grupo “Cênicos & Cínicos”.

²⁶ Ator, diretor, bailarino e coreógrafo, possui Graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia. É fundador da Companhia de Investigação Cênica e Técnico em Gestão Cultural na Fundação Curro Velho

²⁷ Graduado no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará; é ator, diretor, bonequeiro e fundador do grupo In Bust- Teatro com Bonecos que possui uma intensa produção de espetáculos de teatro de animação desde 1996, sendo referência desta prática cênica na cidade de Belém.

cenas surgiam de narrativas do nosso dia-a-dia. A arte circense era a linguagem artística que predominava, no entanto nos propusemos a trazer tanto o teatro quanto a dança para a cena, buscando um diálogo transversal, de forma que as linguagens transpusessem as fronteiras das sobreposições e de fato o artista na cena dançasse e interpretasse jogando malabares, em cima das pernas de pau (fig.1), fazendo acrobacias ou no trapézio (fig.2).

Figuras 1 e 2 - Cenas do espetáculo “Te Vira! Tu não és de Circo?”



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

A ânsia por hibridismos entre as artes é uma recorrência da pós-modernidade, caracterizado como a adaptação e diversificação que ocorre nas especificidades de culturas distintas ao se encontrarem, considerando as linguagens artísticas enquanto culturas. A eficácia de meios tecnológicos para comunicação, principalmente no ocidente, possibilita o acesso às diferentes culturas e estéticas em que as artes vêm se apresentando, e a construção cultural do indivíduo na pós-modernidade é influenciada por esse movimento dinâmico e plural:

O pós-moderno privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural. A fragmentação, a indeterminação e a desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno (HARVEY *apud* MENDES, 2010, p. 114).

A pós-modernidade com seu teor plural, incita a vontade de liberdade no indivíduo que busca, na sua prática em sociedade, principalmente desconstruir paradigmas do sistema

instaurado, que com suas dicotomias, verdades absolutas e cartesianas já não consegue lidar com o dinamismo cultural vigente. Ao termos o conhecimento das nuances de diversas culturas, suas ideologias, tradições, religiões, políticas e estéticas torna-se necessário reconhecer a diversidade cultural, contrapondo-a ao pensamento “totalizante”, seja entre sociedades ou em uma mesma, inclusive ocorrendo apropriação de características de outras culturas, possibilitando hibridismos.

Desse modo, o fácil acesso ao conhecimento de movimentos artísticos, possibilita de forma fragmentada e temporalmente não linear a apropriação de especificidades estéticas diferenciadas, ressignificando-as em hibridismos artísticos. Considerando-se a estética enquanto formas e conteúdos desenvolvidos em certa cultura, construídos em constantes processos de interdependência, como ressalta Salles: “Se o conteúdo determina a forma, esta, por sua vez, representa o conteúdo. O conteúdo manifesta-se através da forma, pois a forma é aquilo que constitui o conteúdo” (2004, p.76).

É importante considerar que a arte é resultante das relações sociais, desde os primórdios da pré-história: a poesia, a música, o desenho, a dança são formas estéticas que o homem encontrou para explicar, representar e comunicar sua realidade.

Para definir mais corretamente a arte, faz-se mister renunciar a nela reconhecer apenas uma forma de prazer e considerá-la antes como uma das condições essenciais da vida humana. Sob tal aspecto a arte se apresentará a nós, de imediato, como um meio de comunicação entre os homens. (TOLSTÓI *apud* SALLES, 2004, p. 45).

Nesse sentido, o indivíduo em cada tempo e espaço do momento histórico-social em que está inserido busca por meio da criação artística construir maneiras de comunicar reflexões que se tornam representações da vivência em sociedade. Tratando-se da pós-modernidade, esses resultados estéticos assumem características pertinentes às questões sociais vigentes, como:

A pluralidade de significados, discursos, processos e produtos; a invenção como reestruturação; a referência ao passado; a presença da paródia e da ironia; a não negação de correntes artísticas anteriores; as mudanças nas configurações de espaço; a velocidade de criação artística e tecnológica de informação; a fragmentação, multiplicação e descontinuidade da imagem; a interdisciplinaridade entre as artes além das artes; o processo artístico visível no produto; a rejeição da narrativa linear; a abolição entre as fronteiras da vida e arte; a abolição entre as fronteiras da cultura erudita e cultura popular; a nova estrutura de pensamento, senso e comportamento artístico e uma ampla liberdade de criação (SILVA *apud* MENDES, 2010, p. 115)

No que diz respeito às artes da cena essas características contemplam a produção artística de alguns grupos na atualidade. Em decorrência da diversidade de estéticas dos

processos e resultados artísticos, é difícil categorizá-los e isso se torna desnecessário, tendo em vista que a contemporaneidade possibilita a construção de estéticas e poéticas próprias e plurais. A multiplicidade no fazer artístico pós-moderno, de acordo com o pensamento de Mendes (2010), é a característica mais latente, e diz respeito ao coabitar de várias formas e ideias de lidar tanto para com o movimento, no exemplo por ela apontado, da dança, quanto para a cena em si.

Trata-se, portanto, de um novo pensamento estético onde podem ser construídas várias poéticas, considerando-se que “a poética está diretamente relacionada a personalidade e, por conseguinte, com a subjetividade de seu criador” (MENDES, 2010, p. 143). A liberdade em que nos encontramos atualmente nos permite reinventar o mundo que vivemos e representá-lo artisticamente a partir de nossa subjetividade independente de estar ou não inseridos em uma estética ou poética específica já existente.

Essas reflexões são necessárias ao reconhecer o grupo *Projeto Vertigem*, inserido neste meio contemporâneo de hibridismos e construções de poéticas próprias. O grupo, atualmente formado por Marina Trindade, Inaê Nascimento, Victoria Sampaio e Débora Flor²⁸, desde 2012 propõe-se a experimentar as técnicas circenses em interface com outras linguagens artísticas, de forma que até mesmo a categorização enquanto grupo de circo torna-se questionável para nós.

As inquietações que dão origem ao segundo trabalho do grupo intitulado “mARESiA”, surgem em diálogos sobre nossas construções enquanto artistas inseridas no contexto cultural amazônico. A identidade cultural²⁹ dos que, como nós, vivem ao longo do Rio Amazonas, seus afluentes, furos, canais e igarapés, é construída cotidianamente da relação com essas águas, muitos de nós possuímos a ancestralidade familiar ligada a alguma das ilhas que estão no entorno da metrópole de Belém.

Temos em nossas memórias de infância banhos em igarapés e praias, além de histórias de encantados relacionados à água, contadas por nossos avós, algumas pessoas todos os dias atravessam de barco para trabalhar e estudar na cidade, estamos rodeados de rios e portos. Apesar de, nos centros urbanos, termos “virado as costas” as nossas margens, ainda assim temos nossa memória inundada.

Nesse contexto, o interesse pelos mitos de nossa região, relacionados à água nos levou ao ser feminino: a Iara, a Cobra-Grande, as Amazonas, a Mãe D’Água e as Icamiabas.

²⁸Graduada em Comunicação com habilitação em Multimídia pelo Instituto de Estudos Superiores da Amazônia, integrante do grupo *Projeto Vertigem* no qual, até então, atua com registros audiovisuais.

²⁹ Para Hall (2003), identidade cultural são aspectos da identidade que surgem do nosso pertencimento a culturas étnicas, linguísticas, religiosas e nacionais.

São indígenas guerreiras, sereias encantadas e ribeirinhas, representações presentes em lendas da região norte, temas que se tornaram frequentes em nossos diálogos.

Nesse fervilhar de ideias, em 2012, eu e Inaê Nascimento inscrevemos uma apresentação artística (fig.3) para o Encontro Nacional de Estudantes de Artes³⁰, e convidamos Dandara Nobre³¹ e Victoria Sampaio para desenvolverem a trilha musical. Trouxemos temas emergentes, principalmente as histórias de criação do universo que fazem relação com a água e nossas memórias da infância.

Figura 3 - Apresentação da cena mARESiA (UERJ)



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*

Esta apresentação aconteceu no Bosque da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Nessa experiência fomos para a cena pela primeira vez fazendo um jogo com as linguagens artísticas. Mesmo com pouco conhecimento técnico, em alguns momentos contamos histórias da nossa infância relacionadas à água, recitamos poesias e dançamos com o tecido aéreo circense³² utilizando-o enquanto elemento cênico. Trazíamos as habilidades técnicas do circo no tecido construindo uma relação entre o movimento e o significado deste para a cena. Desse modo, o virtuosismo estava na maneira poética como isso aparecia na cena, e não no quão perigoso era o exercício que estava sendo feito.

³⁰ Evento anual de cunho acadêmico organizado por alunos das universidades brasileiras dos cursos de graduação e técnico de música, dança, teatro, circo, dramaturgia, artes visuais, design e cinema.

³¹ Graduanda do Curso de Ciências Sociais da UFPA estudou percussão na Escola de música da UFPA e musicalização no Conservatório Carlos Gomes.

³² Aparelho circense aéreo caracterizado como um tecido de malha (elanca grossa, light ou ligante), com pelo menos 16 metros, dobrado ao meio, o qual é pendurado no teto.

Nesse contexto começamos a nos estruturar enquanto grupo de experimentações e pesquisas colaborativas trazendo como principal foco as técnicas circenses, no entanto deixando-se atravessar por outras linguagens artísticas que já trazíamos para o processo de criação. Com isso a multiplicidade se tornou característica importante na construção de nossa estética contemporânea.

Aos poucos amadurecemos nossos anseios por essa temática e no ano seguinte, 2013, submetemos um projeto também intitulado “mARESiA” para o edital da Bolsa de Pesquisa/Criação e Experimentação do Instituto de Artes do Pará, o qual foi aprovado. Em maio iniciamos nossas pesquisas, tendo como norte a seguinte temática: as recorrências do arquétipo feminino nos aspectos biológicos e culturais dos estuários.

1.2 MARESiA- O ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE ARQUÉTIPO FEMININO E ÁGUA

Iniciamos nossa pesquisa em busca de reconhecer os aspectos biológicos e culturais dos ambientes que nos cercam relacionando-os com os estudos do arquétipo feminino. Assim, seguimos em direção ao estuário, que é um ambiente de transição, de encontro do rio com o mar, junto aos manguezais são as regiões mais férteis e produtivas do planeta, consideradas verdadeiros berçários para muitas espécies animais.

A maior ilha flúvio-estuarina do mundo fica no Pará, a Ilha do Marajó, lugar que escolhemos para nossas experimentações. Nesse lugar fértil provocamos outros encontros, dos estudos dos aspectos biológicos da água com os dos arquétipos femininos dos orixás Nanã, Iemanjá e Oxum; escolhidas principalmente por serem representações maternas relacionadas com os ambientes aquáticos.

Na crença religiosa afro-brasileira, os orixás em vida terrena se relacionaram e de suas mitologias provém ensinamentos e conhecimentos ancestrais, muitas informações são contraditórias ou contadas de diferentes maneiras, em decorrência das regiões africanas das quais migraram os negros escravizados para o Brasil. Em nossa pesquisa o foco se deu nas diferentes formas como essas *mães* se apresentam e suas características arquetípicas.

Arquétipos, segundo estudos do psicanalista Carl Jung são formas/imagens da personalidade do indivíduo, herdadas hereditariamente, que surgem do *inconsciente coletivo* da psique³³ humana. Estão presentes em todos os lugares e tempos da história. Para melhor compreensão

³³ *sf.* A mente; o espírito; a alma; o psiquismo (XIMENES, 2000, p. 712).

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos* (JUNG, 2000, p. 53).

Com isso, essas formas arquetípicas surgem do inconsciente coletivo do ser humano, explicadas e exemplificadas principalmente por meio dos *instintos* que também são considerados impessoais e hereditários, de caráter mobilizador das ações do indivíduo, independente de estados de consciência ou da conscientização, segundo Jung: “[...] Por isso eles são analogias rigorosas dos arquétipos, tão rigorosas que há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos” (2000, p. 54).

A partir desses estudos consideramos as entidades, encantados (as) e deuses (as) representados nos mitos enquanto formas arquetípicas que surgem nas culturas em diferentes tempos e espaços da história, e não por acaso muitas características se assemelham, pois são substratos do inconsciente coletivo que passam a existir de forma consciente por meio das ações instintivas do indivíduo.

O mito nas diferentes culturas possui a função primária de explicar acontecimentos da humanidade, de suas relações sociais e com a natureza. Na cultura africana as

histórias de orixás (chamadas de *itan* nas casas nagô), nessa medida, servem não apenas para revelar atributos e predileções das divindades, suas relações entre si ou com os seres humanos, mas, sobretudo para construir as imagens arquetípicas que compõem o imaginário do povo-de-santo (LIMA, 2012, p. 83).

A partir dessas histórias podemos ressaltar algumas características arquetípicas dos três orixás femininos já citados que escolhemos para nossa pesquisa práxis do processo de criação do espetáculo “mARESiA”.

Nanã, anciã, é senhora dos primórdios e da ambiguidade, esposa de Oxalá (criador do universo e da vida), seus domínios, suas representações da natureza, são: a lama, os manguezais, os abismos, a água parada, os poços. Ela é senhora das águas turvas; é aquela que fornece a matéria prima, o barro, para modelar o homem, que com o sopro de Oxalá ganhou a vida, até que esta senhora peça de volta o que lhe pertence, sendo também responsável pela efemeridade, à morte. Sua saudação é Salubá!

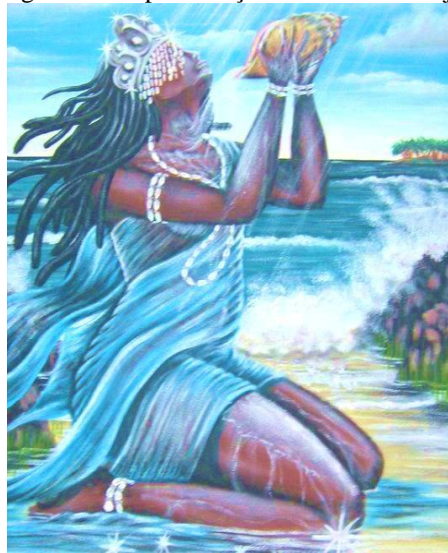
Figura 4 – Representação do Orixá Nanã



Fonte: <http://ileaxeifaorixa.com.br/>

Iemanjá, matrona, é a senhora de todas as águas, mas culturalmente é mais conhecida por sua relação com as águas salgadas, útero da criação, é a mãe de todos os filhos do *aiê* (terra) e tem os seios fartos responsáveis pelo leite que sacia a fome; também esposa de Oxalá ao lado de Nanã, é padroeira dos marinheiros, sincretizada com Nossa Senhora de Nazaré. Sua saudação é Odoya!

Figura 5 – Representação do Orixá Iemanjá



Fonte: <http://lacosespirituais.wordpress.com/>

Oxum, mulher jovem e guerreira, responsável pela beleza, sedução, feitiço e fertilidade, também no sentido da riqueza e prosperidade, é dona do ouro. Seus domínios são as lagoas, igarapés, cachoeiras de água doce e potável, suas energias estão presentes no

encontro das águas, onde o rio desemboca no oceano. Sincretizada com Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Bom Parto, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora de Aparecida, dentre outras. Sua Saudação é Ora iêiê ô!

Figura 6 – Representação do Orixá Oxum



Fonte: <http://www.yorubana.com.br/>

A Ilha do Marajó, mais precisamente Soure (Praia do Pesqueiro e Barra Velha), foi escolhida para as experimentações não só por sua proximidade com nossas vivências, mas principalmente por possuir muitos desses domínios da natureza que a energia desses orixás representa: o mangue, a praia de água salobra e os canais.

A pesquisa de campo e, posteriormente, o processo de criação foram inspirados nos estudos sobre o arquétipo da *mulher selvagem* que está presente no livro “Mulheres que Correm com Lobos” da psicanalista junguiana³⁴ Clarissa Estés Pinkola. A autora busca exemplificações da natureza instintiva da psique feminina por meio de histórias de diversos lugares por onde ela viajou. Faz uma analogia entre o instinto e o selvagem, a partir da ideia de que nas atuais concepções de civilização da sociedade muitas atitudes instintivas são consideradas animais, não condizentes com a racionalidade humana. No entanto, questões latentes como o dito instinto materno ou sexto sentido feminino são frequentes, ela traz a reflexão sobre a existência dessa natureza selvagem feminina e seus arquétipos nos mitos, e a necessidade do resgate dessas características.

³⁴ Adjetivo dado a psicanalistas, pesquisadores e difusores da teoria de Carl Jung.

Os mitos e as explicações são organizados com reflexões sobre casos clínicos. Em certo momento do livro a autora caracteriza resumidamente o arquétipo da *mulher selvagem* trazendo esses aspectos:

E então, o que é a Mulher Selvagem? Do ponto de vista da psicologia arquetípica, bem como pela tradição das contadoras de histórias, ela é alma feminina. No entanto, ela é mais do que isso. Ela é a origem do feminino. Ela é tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto do oculto — ela é a base. [...]

Ela é a força da vida-morte-vida; é a incubadora. É a intuição, a vidência, é a que escuta com atenção e tem o coração leal. Ela estimula os humanos a continuarem a ser multilíngües: fluentes no linguajar dos sonhos, da paixão, da poesia. Ela sussurra em sonhos noturnos; ela deixa em seu rastro no terreno da alma da mulher um pêlo grosseiro e pegadas lamacentas. Esses sinais enchem as mulheres de vontade de encontrá-la, libertá-la e amá-la.

Ela é idéias, sentimentos, impulsos e recordações. Ela ficou perdida e esquecida por muito, muito tempo. Ela é a fonte, a luz, a noite, a treva e o amanhecer. [...]

Ela é quem se enfurece diante da injustiça. Ela é a que gira como uma roda enorme. É a criadora dos ciclos. É à procura dela que saímos de casa. É à procura dela que voltamos para casa. Ela é a raiz estrumada de todas as mulheres. Ela é tudo que nos mantém vivas quando achamos que chegamos ao fim. Ela é a geradora de acordos e ideias pequenas e incipientes. Ela é a mente que nos concebe; nós somos os seus Pensamentos (ESTÉS, 1999, p.15).

O arquétipo da *mulher selvagem* nos guiou nos estudos, possibilitando uma reflexão mais profunda sobre essas representações arquetípicas das mitologias e a importância em caráter universal das mesmas. O livro foi apresentado ao grupo no princípio da pesquisa por Inaê, que é oceanógrafa e nos trouxe muitas reflexões sobre os aspectos biológicos da água, e também é nossa “contadora oficial de histórias”.

Como recorte da pesquisa, nos detivemos em três mitos escritos pela autora, escolhidos por Inaê, que relacionamos com cada orixá presente em nossa pesquisa, nos permitimos fazer essas analogias porque no livro, a autora discorre reflexivamente sobre os arquétipos femininos presentes em cada uma das histórias contadas por ela, possibilitando associações com os arquétipos das orixás, tendo em vista o caráter universal dos arquétipos nos mitos e reconhecendo as particularidades das culturas.

Relacionamos ao arquétipo de Nanã, anciã responsável pela matéria prima da vida e pela morte a história de “La loba”, escutada pela autora na sua migração pelo deserto dos Estados Unidos de antigos lavradores espanhóis, é a história de uma velha que recolhe ossos de vários animais em extinção, principalmente de lobos, mora em uma caverna na qual faz ressuscitar os animais, assim que consegue encontrar a ossada completa, entoando um canto de sua escolha, quando se trata de um lobo canta tão forte que ao conseguir respirar o animal

sai correndo e seja “por atravessar um rio respingando água, [...] pela incidência de um raio de sol ou de luar sobre seu flanco, o lobo de repente é transformado numa mulher que ri e corre livre na direção do horizonte” (ESTÉS, 1999, p. 24).

“Vasalisa”, que relacionamos com um dos contos de Oxum, por esta ser a história de uma jovem menina, muito bonita, que desde criança possui sensibilidade intuitiva através de conversas com uma boneca que sua mãe lhe deu antes de morrer. Em certo momento necessita aguçar esses sentidos para ir buscar fogo com uma bruxa na floresta, a qual ela chama carinhosamente de vovó, apesar de sua aparência hostil. Nessa experiência ela aprende muito com essa senhora, assim como Oxum em um conto aprendeu sobre os segredos da feitiçaria com Nanã.

“Mulher Esqueleto” e “Pele de Foca, Pele da Alma” são histórias que na ocasião da pesquisa relacionamos com os mitos de Iemanjá, ambas passam pelo ambiente aquático marinho, na representação de mulheres que vivem nas profundezas do mar, possuem relação forte com a música. A Mulher Esqueleto, antiga história do povo *inuit*³⁵, não possuía natureza marinha, mas passa a viver no fundo do mar depois de ser afogada pelo pai. No entanto, ela encontra o amor em um pescador que com sua lágrima lhe traz a vida de volta. A mulher-foca do segundo conto faz parte do ambiente marinho e passa a viver em terra ao se casar com o homem e ter um filho, no entanto com tempo descobre que o mar lhe chama, assim ela vai e deixa para seu filho o dom da música.

Por meio das exemplificações da autora compreendemos as imagens que compõem o arquétipo da *mulher selvagem* encontrando semelhanças entre esses contos e as características arquetípicas das orixás africanas. Estas que possibilitam refletir a formação do ser feminino, principalmente o materno, partindo para a discussão do entendimento de ciclos e da natureza em geral da mulher. Esses estudos foram realizados em trabalhos de mesa³⁶: encontros mensais que fazíamos para conversar sobre as leituras, constituindo a primeira etapa da pesquisa nos meses de maio e junho.

Então, a partir de todo esse arcabouço teórico que reverberava em nosso corpo em cada conversa sobre esses temas, partimos em direção a práxis, primeiramente nos permitindo experiências que estavam intrinsecamente relacionadas à pesquisa sobre o arquétipo feminino da *mulher selvagem* e das orixás, ao nos depararmos em busca de reencontrar em nós,

³⁵ Referente à esquimó: *adj* e (*sm*) (Indivíduo) dos esquimós, povo da Groelândia, da Sibéria e do norte da América. (XIMENES, p. 380, 2000)

³⁶ Nomenclatura da linguagem teatral que nos apropriamos; usual entre os artistas do teatro para se referir a encontros de leituras de textos dramáticos da cena ou para pesquisas em geral.

habilidades como: o canto, a dança, a encenação, a contação de histórias, por meio das oficinas.

1.3 PRÁXIS- PROCESSO DE CRIAÇÃO COLABORATIVO E EXPERIMENTAL

Para enriquecer a pesquisa sobre os arquétipos dos orixás, nos propusemos a mergulhar nesse universo por meio da observação das festas em terreiros, experiência que todas nós já trazíamos, e oficinas de percussão dos ritmos africanos. Sendo assim, tínhamos no cronograma do projeto a realização de uma oficina ministrada por Edson Santana³⁷ sacerdote do Terreiro de Candomblé Angola “Casa Rundembo - Axé Di Jaciluango” (bairro da Pedreira/Belém-PA).

A oficina aconteceu durante cinco dias. No primeiro dia, de forma mais geral, aprendemos algumas noções de ritmo e ele nos contou mitos que ressaltavam os arquétipos das orixás que queríamos pesquisar. Cada dia subsequente foi direcionado para o arquétipo de uma orixá, apontando as características da vestimenta, da dança e do toque para cada uma delas. No último dia fizemos uma improvisação com tudo que havíamos aprendido dos toques e da dança (fig.7).

Figura 7 - Oficina de percussão



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Dandara Nobre

³⁷ Artista e Arte-Educador da Percussão Popular Brasileira, pela Fundação Carlos Gomes/PA, e Sacerdote “Tata Kutala Tauandirá Kwa N’Zambi” do Terreiro de Candomblé Angola “Casa Rundembo-Axé Di Jaciluango” (bairro da Pedreira/Belém-PA), com amplo conhecimento do patrimônio cultural imaterial afro-brasileiro – popular e sagrado. Atua como professor pela Escola de Música da UFPA, como também, à convite de diversas instituições e projetos artísticos-culturais, com destaque para a Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Victoria Sampaio que até então estaria no projeto apenas como percussionista, já possuía o conhecimento dos ritmos que nos foram ensinados, por ter iniciado sua trajetória na percussão com o próprio Edson Santana, para ela foi principalmente um aprimoramento para o processo de criação.

Ainda na busca de compreender esse contexto da gestualidade negra que herdamos de nossos ancestrais, participamos do Grupo Negros de Aruanda³⁸ de capoeira angola, principalmente por essa prática ser considerada a “capoeira mãe”, a matriz de todas as vertentes de capoeira, que é uma arte marcial, trazida por africanos, que foram escravizados no Brasil. Eu e Inaê Nascimento já fazíamos parte do grupo, propomos trazê-la para o processo por perceber que esta prática de origem africana possuía tanto a dança, quanto a percussão e o jogo, até mesmo teatral, podendo contribuir com o nosso aprimoramento técnico e pesquisa.

Resolvemos, também, experimentar outras estéticas responsáveis pela formação de nossa corporeidade amazônica, participando dos ensaios do Grupo Cruzeirinho³⁹ de danças folclóricas paraenses, que possui sua sede em Soure na Ilha do Marajó, entretanto não foi possível realizar essa visita. A intenção era a pesquisa da gestualidade e da música, então como essas danças estão mais próximas do nosso contexto, buscamos trocar entre nós os conhecimentos sobre elas, principalmente o Lundu⁴⁰ e o Carimbó⁴¹.

Para nosso aprimoramento técnico incluímos no projeto aulas de teatro realizadas pelo ator e bonequeiro Paulo Ricardo Nascimento, cujo enfoque principal eram os trabalhos de vocalização, texto e dicção, utilizando o princípio do jogo teatral. Participamos de oficinas de dança contemporânea com Cia. De Investigação Cênica⁴², que trazia a dança a partir do improviso; diferentemente das oficinas de teatro, estas não foram realizadas especificamente para o nosso grupo e tiveram uma carga horária menor decorrente da nossa disponibilidade.

Trouxemos estas pluralidades de práticas para o anseio da nossa pesquisa práxis para entremear também com a técnica circense do tecido aéreo, para o desenvolvimento de um espetáculo de caráter híbrido. Tendo em vista que o artista ao se lançar em processos

³⁸ Grupo de capoeira angola do Mestre Carlinhos, que possui sua sede no Complexo da Cidade Nova VI, mas desenvolve atividades no hall da reitoria da UFPA e na Escola Santa Maria de Belém. (www.facebook.com/CapoeiraAngolaNegrosDeAruanda)

³⁹ Grupo de Tradições Marajoaras que desenvolve trabalhos sociais em Soure, e possui grupos infanto-juvenil e adulto de danças folclóricas paraenses. (www.facebook.com/grupocruzeirinhooficial).

⁴⁰ Ritmo e dança folclórica do estado do Pará, de matriz africana com influências indígenas.

⁴¹ Nome dado à dança e música folclórica do estado do Pará, o tambor que possui o mesmo nome é de origem africana e as influências da dança e dos demais instrumentos são de origem indígena e europeia.

⁴² Companhia de dança contemporânea da cidade de Belém, que tem como diretor o ator-bailarino Danilo Bracchi, desenvolve atividades de espetáculo, oficinas e intercâmbio a cinco anos. (www.facebook.com/ciadeinvestigacaocenica)

colaborativos em busca dessa estética contemporânea necessita estar preparado para contribuir com a criação.

Então, a partir da realização e participação nas oficinas acima citadas, fizemos uma pesquisa de campo na Ilha do Marajó, para realizar experimentações a partir das pesquisas práxis, posteriormente, estas proporcionaram desdobramentos nos laboratórios para a criação do espetáculo. O enfoque dessa pesquisa se dá principalmente nesses dois momentos do processo de criação colaborativo do espetáculo “mARESiA”, que será desenvolvido na próxima seção.

Enquanto caminho fecundo e instável para nosso processo de criação, decidimos partir em direção à colaboração de forma que também optamos por não ter um diretor, mas uma dinâmica de coautoria entre as intérpretes-criadoras, nessa primeira fase de pesquisa e criação. No entanto, assumindo a necessidade de um olhar sobre a cena, organizamos alguns ensaios abertos durante o processo.

O processo colaborativo já havia sido metodologia para a criação em outros trabalhos, como na apresentação artística que havíamos criado para o ENEARTE, e o próprio espetáculo “Te vira! Tu não és de circo?”, do qual eu e Inaê participamos, o que nos possibilitou certa autonomia na criação, pois eram os intérpretes quem propunham as movimentações ou a cena nascia de um jogo que os diretores conduziam. Com isso, reafirmamos a necessidade de trabalhar esta pesquisa desta forma, pois essas experiências possibilitaram um diálogo horizontal que contribuiu para a pluralidade estética dessas criações.

Percebemos que as artes da cena, por sua natureza, possuem o cunho coletivo, pois no processo de criação estão envolvidos além dos intérpretes-criadores, técnicos de iluminação, cenografia, figurinista, diretor, ensaiador, coreógrafo, dentre outros que contribuem para constituição da obra. No entanto, esta concepção de processo colaborativo do qual estamos falando consiste na responsabilidade autoral que todos têm sobre a obra.

A concepção de colaboração e cooperação, parte do princípio do espírito de comunidade. É interessante perceber que em outras culturas, como as indígenas, isso é uma característica organizacional construída tradicionalmente, onde cada um tem seu papel social importante para o funcionamento da comunidade. Em nossa sociedade capitalista e ocidental, a exigência pela especialização no trabalho e ascensão social atrelado ao saber científico-acadêmico gerou a exacerbação do individualismo, todos trabalham isoladamente por seus propósitos. Isso é evidente em nossa construção social, mas o pensamento de coletividade, também retorna às atuais formas de produção e trabalho.

Com a modernidade e a revolução nas indústrias, se modificaram as formas de trabalho. Este passou a ser fragmentado e coletivo, houve a divisão e terceirização da produção industrial, dessa maneira exigindo maior especialidade dos trabalhadores para desenvolver etapas específicas de um processo de produção, de forma que o trabalho de todos, coletivamente, estava atrelado ao mesmo objetivo. A maneira coletiva de produção que sempre existiu em comunidades subexistentes, indígenas, rurais, e nas formas de trabalho familiar, entrou nas indústrias e em outras formas de trabalho capitalistas, no entanto a diferenciação hierárquica ainda existe.

As artes também passaram por essas transformações. Na Europa, os movimentos artísticos de vanguarda⁴³, possibilitaram a integração entre artistas de diferentes linguagens que resultaram em grandes parcerias de trabalho. Mas as parcerias de trabalho, as trocas de documentos dos processos de criação entre artistas já existia nas artes visuais, na literatura e nas artes da cena como narra Salles (2004) ao se deparar com diversas correspondências nos arquivos dos artistas estudados por ela. A produção coletiva se caracteriza não só por compartilhar o processo de criação e pedir opiniões, mas por um ato contínuo de refletir e produzir em coletividade.

Processos de criação colaborativos abrem caminhos para os intérpretes-criadores, tornando-se, assim, coautores da obra, e a criação fica sujeita às transformações diárias que estes vivenciam. Como já foi dito neste texto, nos tempos contemporâneos que vivemos, estamos sujeitos constantemente a novas informações, experiências e vivências, esse contexto reflete-se na construção dos saberes do indivíduo e como ele irá socializá-los, inclusive em processos criativos.

A diluição de fronteiras entre linguagens artísticas gerou um hibridismo que resulta do reconhecimento da individualidade, conhecimento e experiências de cada intérprete, por meio da horizontalidade entre os envolvidos nos processos de criação. “Não se busca mais um tipo de virtuosismo abstrato, ou um movimento técnico, mas certa qualidade e autenticidade que emana da experiência e realidade dos intérpretes” (GREBLER *apud* LEAL, 2012, p. 48). Nesse momento nascem os intérpretes-criadores, os quais passam a ser coautores das obras, na dança especificamente:

⁴³ Movimentos artísticos que iniciou na Europa e nos Estados Unidos no fim dos anos 60 caracterizavam-se pela transversalidade de linguagens artísticas, entre estes: *art pop*, *hapennig* e *performance art*.

O bailarino continua a beber em várias fontes, porém as fronteiras entre as artes se tornam mais rarefeitas, permitindo que este não só mergulhasse na prática e estudos de outras técnicas corporais como também de outras áreas da arte, tais como música, teatro, artes visuais. O processo de hierarquização se desloca da vertical para a horizontal, onde os coreógrafos passam a dialogar com o bailarino e a dar voz para sua criação (FERREIRA, 2012, p. 5-6).

Concebe-se então que essas são características fundamentais para uma prática condizente com o pensamento contemporâneo construído desde então. Assim, em busca de mergulhar nos estudos, pesquisas e possibilitar a horizontalização do nosso processo de criação, a colaboração se deu principalmente entre as três intérpretes-criadoras do espetáculo. Juntas, eu, Inaê Nascimento e Victoria Sampaio, assumimos importantes papéis no decorrer da criação, de acordo com nossas experiências individuais. Sabíamos que, para a colaboração acontecer deve existir um sentimento de pertencimento à criação, ao tema, aos indutores, de forma que todos estejam envolvidos e motivados com o processo.

Enquanto motivação extrínseca da criação, estímulo externo a nós, tínhamos a bolsa de financiamento do Instituto de Artes do Pará e um prazo de sete meses (Maio a Novembro de 2013) para mostrar o resultado da pesquisa, mesmo que em andamento. Com relação às motivações intrínsecas, estímulo interno a nós, estava nosso interesse pela temática que abordávamos. Essas características influenciam na forma como o criador vai lidar com o processo de criação da obra, pois os motivadores são essenciais para a escolha dos caminhos ao longo do processo de criação. Esta se dá em uma rotina caótica em busca da organização de ideias, planos e possibilidades que são selecionados, testados e combinados. “O objeto artístico é constituído desse anseio por uma forma de organização” (SALLES, 2009, p. 36).

Podemos dizer então que a criação se efetiva a partir da ordenação das ações espontâneas, geradas pela intuição, que são estruturadas em procedimentos, para sua exteriorização simbólica, artística. Segundo Ostrower, os procedimentos para a ordenação são influenciados pela criatividade do indivíduo que está atrelada às capacidades de selecionar, relacionar e integrar o que é percebido externamente e internamente para transformar em busca de sentidos que expressem com mais eficácia o que se pretende comunicar (1987, p.69).

A criatividade do indivíduo é intuitivamente acionada em processos de criação pelo viés da sensibilidade, enquanto ser cultural que está no mundo e se relaciona com o mesmo, possui percepções ao longo de sua trajetória que influenciam no seu conhecimento, na sua formação enquanto ser consciente, pensante e criador. Considero aqui ato intuitivo aquele que ao indivíduo: “Permite que, instantaneamente, visualize e internalize a ocorrência de fenômenos, julgue e compreenda algo a seu respeito. Permite-lhe agir espontaneamente.”

(OSTROWER, 1987, p.56). Então, para o ato criador, existe uma dinâmica que parte desse ser sensível, cultural e consciente por meio de ações espontâneas.

Ressalto a complexidade das criações colaborativas observando que o ato criador se vincula aos aspectos culturais, sociais, cognitivos e históricos do ser humano, em um diálogo constante entre o interno e o externo, em que todos assumem a coautoria da obra. Com isso a criação acontece sujeita a esses aspectos dinâmicos e que são estruturados em busca de um resultado, no entanto existe a necessidade de integração dos objetivos entre os indivíduos envolvidos com relação à obra. Pois, mesmo a colaboração permitindo que a individualidade de cada artista esteja presente no processo as contribuições serão mais coerentes se o objetivo de todos for o mesmo. Dessa maneira, no desenvolver do processo serão constantes os diálogos. Com relação a isso, Leal afirma que:

O processo coletivo de criação é visto nas artes da cena (circo, teatro e dança), no cinema e na música, isto é, nos processos artísticos constituídos por equipes que discutem ideias, trocam sensibilidades, enfatizam a interação em dinâmica densa e complexa pelas seleções, restrições e consensos das escolhas pertinentes para construir a obra (2012, p. 33).

Para o artista interferir com qualidade em um processo coletivo, além de compartilhar do mesmo objetivo, deve ter conhecimento sobre a temática e práticas que serão abordadas, contudo o envolvimento, e até mesmo a paixão por esses aspectos são de extrema necessidade para que a busca por novos olhares e possibilidades seja algo espontâneo, motivador e fértil para a criação.

O artista deve ter autonomia para interferir no processo, que pode ser estimulada pelo interesse para com a criação e pelos caminhos que são escolhidos na perspectiva de um processo prazeroso e instigante dentro dos desafios que possui. Para isso, caminhamos em direção à experimentação enquanto procedimento primário para que nossa prática colaborativa trouxesse à tona nossas memórias corporais. Lançamos mão de improvisações, tendo em vista que “os artistas criadores que priorizam a improvisação em seus processos, em geral, têm a seu favor, uma larga experiência e vivência de lidar com o inesperado, o descontínuo, erro e o acaso.” (FREITAS, 2012, s/p). Então, na busca por novas possibilidades de movimento e dinâmicas para conhecermos umas as outras, de forma que a cada dia ressignificamos nosso fazer para aos poucos encontrar nossa criação artística.

2 GERMINAR- O DESAGUAR DO CORPO

*De todos os enganos, acredito naqueles que me geram
Enganos se desfazem em sopro de coragem, verso de flor e canto de mãe.
Porque as águas contam o tempo.
E no suor desaguado o corpo, vai o desencanto em sal.
Salgo inteiro o corpo e evapora da pele, sem dor, meu canto.
Somos mar, sejamos!
(Marina Trindade)*

Até aqui os pensamentos fluem por caminhos já conhecidos, entre os temas indutores para a criação do espetáculo “mARESiA” e o lugar onde este processo se insere, enquanto experimental e colaborativo em um cenário contemporâneo das artes da cena.

A fertilidade e fecundidade presentes nessa pesquisa práxis fizeram nossos corpos desaguarem em experiências singulares que nos levaram a reflexões importantes para nosso processo de aprendizagem enquanto artistas e mulheres. Narro esses caminhos pedagógicos percorridos nas experimentações realizadas e trago reflexões que germinaram ao longo do processo sobre a experiência e aprendizagem do intérprete-criador, estas que se mostraram intrinsecamente associadas com os temas por nós pesquisados, contudo resultante, principalmente, de um processo criativo contemporâneo por meio da colaboração e da experimentação. Na subseção 1.3 relatei algumas práticas que escolhemos para vivenciar em nosso processo criativo, com objetivos para pesquisas e aprimoramento técnico das intérpretes-criadoras, abaixo exponho o cronograma do projeto para melhor compreensão do processo como um todo.

Figura 8 - Quadro do Cronograma do projeto

PERÍODO	ATIVIDADE
Maio e Junho	Trabalhos de mesa, Oficinas de teatro, Treinamento técnico circense e Aulas de capoeira.
Julho	Treinamento técnico circense, Oficinas de teatro e Aulas de capoeira.
Agosto	Oficina de percussão, Oficinas de teatro, Visita técnica ao Marajó, Treinamento técnico circense e Aulas de capoeira.
Setembro	Imersão na Ilha do Marajó, Treinamento técnico circense, Oficinas de teatro e Laboratórios para criação.
Outubro e Novembro	Workshop de dança contemporânea, Laboratórios para criação e Ensaio aberto.
Dezembro	Apresentação

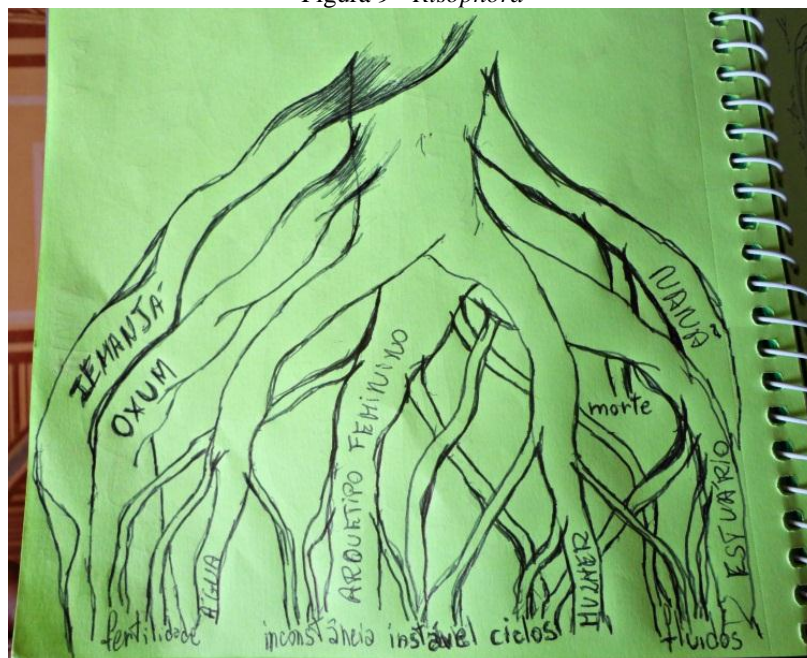
Para esta análise realizo um recorte de dois momentos específicos desse processo: o primeiro, no qual nossos corpos desaguaram nas imersões realizadas na Ilha do Marajó e, o

segundo, nas experimentações em laboratórios para a criação, ambos ocorreram nos meses de setembro, outubro e novembro como mostra o quadro acima. Estes aconteceram a partir dos estudos temáticos expostos na subseção 1.2. Para melhor compreensão, ao longo desse texto, retomarei de forma sucinta e exemplificativa algumas abordagens teóricas para a criação ao descrever as dinâmicas que partiram das mesmas.

2.1 IMERSÕES- MERGULHO NOS AMBIENTES ESTUARINOS DA ILHA DO MARAJÓ

Soure, na Ilha do Marajó, foi o lugar de encontro entre as práticas corporais e as abordagens teóricas das quais germinaram os primeiros galhos que enraizaram a nossa pesquisa. É importante ressaltar que fizemos uma viagem anterior nos dias 16 e 17 de agosto de 2013 para escolher as locações para as experimentações, lugares para pendurar o tecido aéreo e para dormir. Nesta ocasião tivemos uma conversa sobre os temas norteadores da pesquisa e a partir destes criamos um rizoma que representa uma *risóphora*⁴⁴(fig. 9), como Inaê chamou. Este se tornou uma forma de interpretar e correlacionar os estudos da água ao arquétipo feminino que posteriormente aparece em nossas relações com os ambientes da Ilha do Marajó.

Figura 9 - *Risóphora*



Fonte: Diário de bordo de Inaê Nascimento

Apesar da tentativa de estruturar uma conexão entre as palavras-chave de nossa pesquisa, ao longo do processo isso deixou de ser necessário, não por perder importância, mas

⁴⁴ Raiz típica das áreas de manguezais.

por compreender um movimento constante e alinear entre esses aspectos. Cabe apenas dizer que estão presentes nesse desenho as características biológicas da água e do ambiente estuarino: inconstância, ciclos, fluídos, fertilidade, instável; e a relação que fizemos destes com aspectos dos arquétipos femininos das orixás Nanã, Iemanjá e Oxum: ensinar, fecundar, morrer, parir, germinar, aprender, cuidar. Essa estruturação norteou o nosso olhar sobre a imersão na Ilha do Marajó.

Nossa imersão ocorreu de 05 a 08 de setembro de 2013, com objetivo de mergulhar nos ambientes estuarinos para realizar experimentações que contribuíssem para o processo de criação. Naquele momento estávamos envoltas por experiências oriundas das oficinas de teatro e de percussão, principalmente vivências de improvisação, então foram estes caminhos que escolhemos para continuar a conduzir nossa prática.

A improvisação, enquanto um caminho para conduzir dinâmicas, traz à tona a memória de códigos pré-existentes no corpo do intérprete-criador. Nessa perspectiva a improvisação pode ter o objetivo do desenvolvimento do autoconhecimento, pesquisa de movimentos para a criação, e para a cena quando a improvisação se dá no momento do espetáculo. Nessa etapa da pesquisa a finalidade era principalmente a interação com os ambientes, deixando este afetar nossa movimentação e que de uma forma ou de outra despertasse nossa memória de práticas corporais.

Essa escolha se deu principalmente por reconhecermos a improvisação enquanto um caminho fértil no sentido de permitir germinar em nossos corpos: as ideias, os movimentos e ideias em movimento, mergulhados na pesquisa dos orixás e arquétipos femininos. Isso porque a improvisação seja com acordos prévios ou não⁴⁵, enquanto procedimento para a pesquisa e criação, permite que o artista acione a memória do corpo e traga à tona de forma livre e espontânea, vontades de interagir e criar, e o desafia a lidar, por meio da intuição, com os acasos e riscos que dela emergem. Como afirma Freitas em sua tese de doutorado acerca da improvisação enquanto método para criação:

A improvisação, além de ser um importante recurso de criação é, sobretudo, um sistema de ideias que rompe com as regras convencionais de concepção e encenação. Além disso, ela aponta novas tendências ideológicas e estéticas de explorar e reorganizar de modo pessoal as informações simbólicas inerentes ao corpo, as quais se convertem em material para a cena. Para

⁴⁵ A forma sem acordos prévios são improvisações cujos encadeamentos de ações e conexões compositivas ocorrem sem acordos prévios, os acordos acontecem no momento da apresentação para o público. A com acordos prévios abrange as improvisações que contam com acordos prévios em suas elaborações, seja em seu processo como em sua apresentação, faz-se uma divisão em duas classes: 2.1 improvisação em processos de criação – como experimentações anteriores à apresentação pública; 2.2 improvisação com roteiros – possui regras prévias, relativas a condições e possibilidades de ocorrência da improvisação” (GUERRERO, 2008).

muitos artistas da dança, do teatro, da música, das artes plásticas e da literatura, ela se torna indispensável para produzir múltiplos devaneios cênicos, é um tipo de criação que exige um profícuo diálogo interno e de muita sensibilidade para escutar a demanda emergente do interior e exterior do corpo (FREITAS, 2012, p. 63).

O processo de criação, envolto em experiências com a improvisação e colaboração estimulam o ser que cria: sensível, cultural e consciente (OSTROWER, 1987), que se desenvolve enquanto sujeito da experiência, em que os acontecimentos não apenas passam por ele, mais que isso, acontecem no seu corpo. Afirmando isso ao refletir sobre o que pontua o pedagogo Larossa quando diz: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (2002, p. 21).

Além do que acontece em nós, acredito ser interessante considerar que é o que acontece em nosso corpo, porque somos o nosso corpo, pode parecer redundante, mas estas discussões sobre corpo são escorregadias em suas terminações. Não aprofundarei essa discussão, mas cabe pontuar aqui que considero para esta pesquisa o corpo em sua totalidade, contrapondo-me a dicotomia entre corpo e mente. Somos o nosso corpo na concepção somática, em diálogo mútuo entre o cultural, biológico, fisiológico, psicológico e espiritual.

Ressalto isso, pois durante nossa pesquisa surgiram muitas reflexões acerca do corpo do artista. Então, considero que é no “corpo que somos”, e não que nos pertence, que as experiências acontecem absorvidas por seus sentidos (visão, olfato, tato, paladar, audição) para então serem percebidas, compreendidas e subjetivadas pelas múltiplas inteligências⁴⁶ do sujeito.

Deste modo, para o mergulho de nossos corpos nas experiências na Ilha do Marajó propus que Inaê escolhesse um conto do livro “Mulheres que Correm com os Lobos” para cada orixá que pesquisamos, a partir de analogias, como ela já vinha fazendo nas correlações em nossos trabalhos de mesa, assim ela sugeriu: “La Loba” relacionada com Nanã, “Vasalisa” com Oxum, “Mulher Esqueleto” e “Pele de Foca, pele da alma” que ela relacionou com Iemanjá⁴⁷.

A partir disso, propus um caminho para seguirmos: a) Ler o conto que se relacionava com o ambiente no qual a experimentação iria acontecer e conversar sobre as características arquetípicas femininas a ele atribuídas; b) Ao chegar ao lugar da experimentação propus

⁴⁶ Conceito do psicólogo Howard Gardner discutido na Teoria das Inteligências Múltiplas reafirmado pelo educador e pesquisador brasileiro Celso Antunes. São estas: inteligência linguística, lógico-matemática, espacial, sonora ou musical, sinestésico-corporal, naturalista, intrapessoal e interpessoal, existencial; presentes em todos os seres humanos em maior ou menor grau de desenvolvimento de acordo com suas experiências vividas.

⁴⁷ Ver subseção 1.2, página 25-26, para compreender a analogia feita entre os contos e o estudo do arquétipo feminino das orixás.

realizar um aquecimento, além de relembrarmos palavras-chave dos arquétipos femininos estudados, para então fazer a experimentação no ambiente, que a priori consistia em uma interação entre nós e o ambiente, estritamente improvisada; c) Ao fim fazíamos uma roda de conversa para ressaltar imagens, ideias, experiências e principalmente texturas, formas, cheiros, sons e movimentos que surgiram.

Sendo assim, iniciamos por Nanã, a anciã, senhora dos primórdios. No dia 06 de setembro de 2013 entramos no mangue que fica na praia do Pesqueiro, pois os domínios dessa orixá são os pântanos, a água parada, os poços e os manguezais. O indutor da experimentação era o conto “La Loba”, que versa sobre uma velha que recolhe ossos de animais para lhes devolver a vida através do canto, este que associamos com a orixá Nanã, porque enxergamos uma analogia com a responsabilidade sobre os ciclos da vida e da morte. Assim este ambiente nos remetia aos seguintes aspectos arquetípicos: morte, fecundar, ensinar e germinar, que são características que podemos interpretar nesse conto e em outros já estudados.

Figura 10 - Sensibilização no ambiente do mangue



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

Trouxemos estas reflexões para o corpo através da lama, iniciei um momento de sensibilização, solicitando atenção para o ritmo de nossas respirações, mantínhamos os olhos fechados, ressaltai o contato dos pés com o solo e aos poucos intensificamos a respiração para alterar o estado do corpo⁴⁸. Depois, mobilizamos a coluna vertebral para frente, flexionando os joelhos, nos curvamos até chegar à posição de cócoras, colocando as mãos em contato com o solo e com isso pudemos sentir a textura e temperatura da lama naquele ambiente. Ainda de olhos fechados enfatizei os sentidos do corpo (audição, olfato, visão e tato), solicitei a atenção

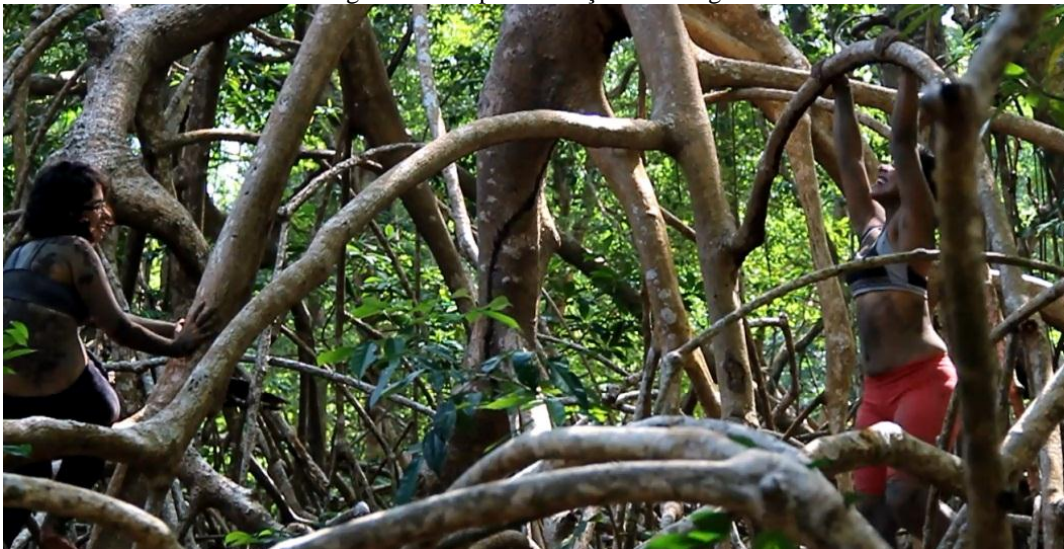
⁴⁸ Termo muito utilizado na dança e no teatro, referente a como o corpo cênico está no momento.

para todos os cheiros, formas, texturas, sons, que pudessem ser sentidos no ambiente do mangue. Depois de cada indutor tínhamos um tempo meditativo para absorver e pensar nesses aspectos.

Então, entramos no mangue com o objetivo de interagir com o ambiente, sentir tudo o que chegava por nossos sentidos. Assim foi, em certo silêncio, certo medo pelo desconhecido, e curiosidade imensa logo estávamos subindo pelas enormes raízes. Ao reconhecer alguns perigos e possibilidades nesse espaço incentivei a pesquisa de possíveis interações com as raízes, passando por cima ou por baixo, podíamos nos sentar, nos pendurar, escorregar e pular delas, o que virou um jogo.

O risco presente no ato de improvisar e no ambiente, naturalmente perigoso, instigava o cuidado, o olhar entre nós, a curiosidade e a superação dos limites. Victoria, assim como eu, nunca tinha entrado no mangue, demorou a se permitir interagir sem medo, principalmente de altura, no entanto, logo buscou subir nas rígidas estruturas que se enraízam naquele lugar. Inaê estava à vontade em um ambiente conhecido por ela, e nós duas, por nossa consciência corporal circense, não tínhamos medo de exceder os limites acima do chão.

Figura 11 - Experimentação no mangue



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

Ao fim dessa experimentação realizamos uma improvisação utilizando alguns instrumentos de percussão, trazendo à memória aquilo que foi sentido no ambiente. Para isso, buscamos um espaço na beira da praia onde ainda existem algumas raízes, enquanto Victoria tocava os instrumentos perto das raízes, eu e Inaê vínhamos de longe. Não nos comunicávamos verbalmente. Nessa improvisação trouxemos algumas imagens importantes, nossos movimentos trouxeram a estrutura das raízes para o corpo, e variavam entre o

encolher-se e o expandir-se. Dessa forma, ali mesmo, conversamos sobre o que tinha sido feito na improvisação e repetimos outro momento acrescentando reflexões, criando um roteiro aberto para aquilo que seria improvisado.

Figuras 12 e 13 - Improvisações após entrar no mangue



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

Então, começamos novamente ao longe, interagimos com as raízes que encontramos no caminho e depois nossos corpos se tornavam essas raízes enquanto a Victoria tocava, e a interação se dava principalmente no sentido de buscar formas de raízes com o corpo e ocupar espaços no corpo do outro para se tornar o que Inaê chamou de “semente”:

1ª Experiência: A velha e o mangue [...] Foi uma espécie de contato improvisação com movimentos pulsantes, ora encolhido, feito semente, ora expandindo como as raízes aéreas. Se um expande o outro encolhe para dar espaço e vice-versa. Pra mim aqui aparece o ciclo e a fertilidade. A morte e a germinação. O ensinar e o aprender, no “encaixar” do- no corpo do outro. (Diário de bordo, 2013)

Nesse segundo momento pedimos para que Victoria continuasse improvisando a música a partir dos toques de Nanã (congo e barravento⁴⁹) aprendidos nas oficinas de percussão, mas que não fosse algo constante, fosse algo que crescesse, para chegarmos a um estado de corpo alterado em decorrência da música, assim foi... Morremos.

Nessa ocasião, criamos algo que posteriormente poderia se tornar uma cena, mas não havia o intuito de que todas as experimentações resultassem em uma criação, por isso resolvemos que não nos limitaríamos a isso e daríamos o enfoque maior à experiência, sem pensar em estruturação de roteiro ou cena nesta etapa do projeto. No entanto, a partir dessa reflexão, passamos a observar com mais atenção os momentos das experimentações que mais nos instigavam, ressaltando-os nas conversas ao fim do dia e anotando.

Nessa mesma noite em que conversamos sobre a experimentação no mangue lemos os contos “Mulher Esqueleto” e “Pele de Foca, Pele da Alma” que relacionamos com as características do arquétipo de Iemanjá que para nós são os seguintes: parir, fecundar, ensinar e cuidar; pois estas histórias possuem uma forte influência das características maternas⁵⁰. Pela manhã, do dia 07 de setembro de 2013, fomos para a praia no momento em que ela estava cheia e iria começar a vazar.

Não iniciamos com aquecimento, mas, conversamos sobre interagir livremente com o espaço pensando nas características do arquétipo da Iemanjá, a matrona. Foi uma experimentação mais livre, com foco na observação sinestésica, uma experiência singular em um espaço já vivenciado por nós, mas o olhar apurado nos permitiu outras observações que foram guardadas para a condução das dinâmicas de criação posteriores. Sobre esta experiência conversamos e ressaltamos as sensações causadas pelo constante estado de desequilíbrio no qual as ondas na maré alta nos deixavam, a força, e a expansão que aquele ambiente representa, além das ambiguidades, a água que chega fraca na beira da praia é a mesma água que tem força pra derrubar qualquer um de nós, além do vento intenso que seu som que variava assim como as ondas quebrando na beira.

Neste mesmo dia, após o almoço, voltamos ao mangue, com o tecido aéreo (vermelho). Pois, em acordo, achamos necessário aproveitar aquelas estruturas das raízes para investigar movimentações com o tecido circense. Foi complicado pendurar o tecido, acabamos demorando um pouco e dependíamos da maré estar baixa e da luz do sol para poder ficar naquele espaço. Com isso, logo após terminar de colocar o tecido definimos apenas que,

⁴⁹ Toques (ritmo) de origem africana executados para o orixá Nanã nos cultos religiosos.

⁵⁰ Ver subseção 1.2, página 29-30, para compreender a analogia feita entre os contos e o estudo do arquétipo feminino das Orixás.

Victoria tocava os instrumentos de efeito e eu e Inaê, caminhando de longe, iniciariamos a pesquisa e interação com o ambiente, como no dia anterior.

Assim fizemos a experimentação por mais ou menos 40 minutos, mesmo com pouco tempo foi produtivo. Com o tecido aéreo, as raízes e os instrumentos de percussão, pudemos vivenciar diferentes possibilidades de movimento que o tecido aliado às raízes nos proporcionava. Com isso criamos formas inusitadas de utilização do tecido, que se tornou outra raiz, nos dando suporte para movimentações. Nesse dia também experimentamos atravessar nossas próprias fronteiras artísticas, em certo momento toquei alguns instrumentos, assim como Inaê. A partir dessa experimentação ficamos instigadas a pensar como poderíamos buscar outras formas de utilizar o tecido aéreo, inclusive realizando movimentações inesperadas, sem o suporte das raízes, reflexão que direcionou algumas dinâmicas posteriores.

Figura 14- Experimentação com tecido no mangue



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

No dia seguinte fomos para a praia da Barra Velha, com intenção de fazer uma experimentação no ambiente da praia com tecido aéreo vermelho, uma forma de criar interfaces entre as vivências da praia e do mangue, com foco principal na orixá Oxum, a jovem, da qual ressaltamos as características arquetípicas do fecundar, parir, cuidar e aprender; por meio da interpretação do conto da “Vasalisa” que relata a história de uma

criança que precisa enfrentar seus medos e escutar seus instintos para conseguir realizar uma tarefa dada por sua madrastra⁵¹.

A maré estava secando, penduramos o tecido em uma árvore na beira da praia, cada uma de nós fez um alongamento individual e depois iniciei uma interação com exercícios de peso e contrapeso, caminhamos para reconhecer o ambiente até começar de fato a improvisação, a partir de todas as reflexões relacionadas a Oxum.

Nesse dia exploramos mais a interação entre nós e o ambiente, os instrumentos não ficaram em um só lugar, com isso Victoria em seu deslocamento pôde interagir conosco, o que na conversa do dia anterior consideramos necessário para contribuir com nossa a vivência, pois a queríamos em cena como intérprete-criadora e não apenas como percussionista, o que se tornou um grande desafio para a artista. Essa experimentação nos direcionou principalmente para a utilização do espaço que com frequência se configurava em uma triangulação, aspecto que posteriormente enfatizamos na criação.

Figuras 15 e 16 - Experimentação na praia da Barra Velha



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

Nesse mesmo dia, realizamos outras duas vivências que não estavam planejadas. A primeira, em que entramos na água de um canal que se formou quando a praia estava seca e experimentamos interagir com aquele ambiente, aguçando os sentidos, deitadas dentro da água. E a segunda, ao caminarmos procurando outro lugar para pendurar o tecido aéreo, que não encontramos, resolvemos fazer outra experimentação mesmo sem o tecido, estávamos entranhadas pelos símbolos de Oxum e Iemanjá, em decorrência do ambiente, nesse espaço interagimos mais com os sons que podiam ser explorados a partir dele. Todas iniciaram dentro da água, eu e Inaê ressignificamos em movimentos, o desequilíbrio que havíamos

⁵¹ Ver subseção 1.2, página 29 - 30, para compreender a analogia feita entre os contos e o estudo do arquétipo feminino das Orixás.

experimentado aproveitando um barranco de areia, brincamos com o tempo, com a água, com as formas, foi um jogo constante.

O interessante dessas experimentações é o fato de não as termos planejado, o acaso e a tensão criativa nos instigou a realizá-las. E em suas pequenas nuances pudemos perceber ainda mais o desenvolvimento da conexão entre nós no momento das improvisações. O corpo já entranhado pelas experiências anteriores seja dentro da água, no mangue, com ou sem o tecido aéreo, nos trouxe movimentações que reafirmavam no corpo imagens específicas que depois foram revisitadas para a criação.

Muito do que foi planejado inicialmente se adaptou as nossas limitações de tempo e espaço, no entanto não diminuiu a fertilidade de possibilidades que estes ambientes nos permitiam, como relata Inaê:

[...] Outra coisa é tu tá na praia e essa praia te... te instigar, exatamente, tipo tu tá andando e de repente tu percebes que o teu andar faz um barulho diferente, que tu tá, sei lá, tu tem que entrar no mangue e as raízes fazem tu te movimentares de um jeito que é muito diferente do jeito normal de se movimentar, são coisas assim, tipo a influência do ambiente sobre o nosso corpo, essa noção, esse espaço que é diferente né, como eu vou me mexer aqui? Como eu vou dançar aqui? Que é quando a gente pega e separa os instrumentos que é pra Victoria também se mexer nesse ambiente, pra não ficar só a gente (Entrevista concedida, 5/04/2014).

A imersão não foi só pra nos mostrar caminhos para a criação, mas principalmente, para nos conhecermos, percebermos nossos anseios e limitações. Duas coisas foram ressaltadas, a dificuldade de se permitir ao risco da improvisação e o pouco apuramento técnico para algumas ideias que imaginávamos experimentar, principalmente pela falta de experiências anteriores, tanto da Inaê quanto da Victoria, com outras práticas corporais da cena e com o método da improvisação em si, apesar disso, ao ver os vídeos das experimentações, avalio que conseguimos criar um bom material para ser explorado posteriormente.

Na entrevista aberta que fiz para essa pesquisa, ao conversar sobre este momento e as improvisações no processo de forma geral, concluímos que, apesar disso, a improvisação enquanto método para criação possibilita maior liberdade, e esta é condizente com a nossa prática e pensamento estético. Victória conclui ao dizer: “E eu gostei da jam session (improvisação), achei bem legal, acho até que a gente podia reproduzir isso outras vezes [...] é porque eu acho que é uma base muito boa pra ti criar” (Entrevista concedida, 5/04/2014).

Dessa forma, a experiência de cada um sobressai em momentos conduzidos pelo acaso, a criatividade é estimulada ao se relacionar com o espaço, com as pessoas e consigo

mesmo, escutar os *insights* que surgem no momento do “aqui e agora” e permitir que isso se exteriorize espontaneamente por meio do movimento. Percebendo como isso se desdobra ao entrar em contato com a subjetividade do outro, ganhos de um processo colaborativo e experimental.

As experimentações nos ambientes escolhidos propositalmente por suas relações com os nossos estudos temáticos, possibilitaram surgir de forma simbólica significações no corpo, o jogo lúdico que a improvisação permite libertou nuances da criatividade de cada um e interesse pela pesquisa. Além de reflexões sobre o corpo do intérprete-criador e as potencialidades necessárias para a criação.

A partir desses jogos entre nós, surgiu o que durante o processo chamamos de “imagens”: momentos aos quais podíamos subjetivamente dar significados e sentidos que remetessem ao nosso tema indutor. Logo que voltamos de viagem fizemos um encontro com objetivo de trocar as sensações das experimentações que realizamos na Ilha do Marajó, relacioná-las com as características dos arquétipos que pontuamos em nossa pesquisa, as que são associadas ao ambiente: inconstância, ciclos, fluídos, fertilidade e instabilidade; e associadas com os orixás: ensinar, fecundar, morrer, parir, germinar, aprender, cuidar. Assim, como as descritas no quadro abaixo, cada uma anotou em seu diário de bordo alguns momentos (imagens) específicos das experimentações e as correlações com as características dos arquétipos femininos, que uni para depois pensar nas dinâmicas de criação.

Resumidamente, estão listados abaixo alguns momentos e características das experimentações que nos encaminharam para começar o processo de criação, partimos então para o desaguar do corpo na criação do espetáculo “mARESiA” que aos poucos foi se revelando, ainda mais claramente, um processo rico de encontro com nossas ancestralidades femininas conduzido pelos estudos da *mulher selvagem* (não é o foco desta pesquisa, mas é importante ressaltar) e um desafio para nossos corpos no que diz respeito a sua construção estética.

Figura 17 - Quadro de Imagens das experimentações

IMAGENS DAS EXPERIMENTAÇÕES NA ILHA DO MARAJÓ	CARACTERÍSTICAS ARQUETÍPICAS
Raízes com o corpo buscando uma pulsação	Germinar-inconstância-fluidez-ciclos-cuidar
Andar por cima e por baixo das raízes	Inconstância-fluidez-aprender
O som conduzindo o tempo das movimentações ou contrário	Inconstância-morrer
Sentir o constante estado de desequilíbrio quando estamos dentro da água	Instável
Perceber como a água pode inundar em	Instável-ciclos-fluidos-fertilidade

diferentes formas e tempos	
A inconstância dos sons que se repetem constantemente e que dependendo do posicionamento do corpo em relação ao ambiente o som se modifica	Fluidez-inconstância
A liberdade de movimentação que o tecido permite ao estar amarrado às raízes	Fertilidade
Os sons feitos a partir do ambiente e do nosso corpo	Ensinar- fertilidade
O tecido aéreo amarrado em nossa cintura, entrelaçado entre nós três.	Ensinar- cuidar
O olhar entre nós nas movimentações	Ensinar-cuidar
O banho que a Victoria deu na Marina	Cuidar
Movimentos na água com as mãos	Cuidar-germinar
Imagem de triângulos criados nas experimentações	Ciclos
Constante estado de brincadeira	Parir

2.2 CAMINHOS – CRIAÇÃO E INTÉRPRETES-CRIADORAS EM PROCESSO

Ao chegar das experimentações na Ilha do Marajó, nosso primeiro passo foi em direção a nós mesmas, pois os caminhos pelos quais guiamos nosso processo de criação revelou outros sentidos para a palavra “processo” em nossa prática. Reflito isso ao ler na tese de Eleonora Leal um trecho que diz:

A palavra processo, no dicionário (HOUAISS, 2004), tem o sentido de realização contínua e prolongada de alguma atividade (quanto ao aprendizado) ou de método, procedimento (quanto à criação). Um processo, em qualquer campo, implica um conjunto ordenado de passos no tempo, para se chegar a um objetivo (LEAL, 2012, p. 30).

Percebemos a necessidade de desaguar o corpo em ambos os processos de aprendizado e de criação. Dispus-me a direcionar as experimentações iniciais. Para ordenação destes caminhos, propus para Inaê e Victoria que antes de mergulhar no objetivo da criação, realizássemos dinâmicas para encontrar nossas potencialidades, dificuldades e possibilidades criativas. Estas aconteceram no mês de Setembro. Os encontros aconteciam segundas, quartas e sextas à noite com duração de duas horas (19h às 21h). Nesses mesmos dias eu e Inaê treinávamos das 17h às 19h, dando enfoque ao preparo físico para as técnicas circenses. Até este mês as oficinas de teatro continuaram aos sábados.

Para estas atividades e posteriormente para as criações, durante os meses de Setembro e Outubro, utilizamos uma das salas do Casarão do Boneco⁵², um espaço estreito e comprido, que impossibilitava alguns movimentos, como saltos, porque seu piso de tábua

⁵² Casarão antigo, tombado pelo patrimônio histórico pertencente ao Grupo In Bust- Teatro com Bonecos. Localizado na Avenida 16 de Novembro, nº 815.

corrida estava cedendo, bem como os exercícios do tecido aéreo com muita altura ou impacto, isso influenciou de certa forma em algumas dinâmicas e no resultado estético da cena.

Mantivemos os procedimentos das dinâmicas anteriores que se dividiam pedagogicamente em aquecimento e/ou alongamento, laboratório de improvisação, criação e conversa para avaliação. Para tanto, me baseei nas experiências durante o curso de graduação, principalmente nos estudos e proposições dos planos de aula que fizemos em algumas disciplinas, foram elas: Técnicas e Escolas de Dança I, II e III; Didática da dança; Composição Coreográfica e Improvisação da Dança. Nessas ocasiões tivemos a oportunidade de direcionar dinâmicas em sala de aula a partir dos conteúdos das disciplinas ministradas, discutindo a estruturação dos planos de aula.

Além disso, fui influenciada por memórias de minhas vivências em outros processos educacionais já relatados na introdução dessa pesquisa, dentre eles, ressalto o Encontro de Contato e Improvisação, e principalmente, as oficinas que participei com professor Fernando Neder⁵³; além do V Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA de 2012, no qual tive contato com a técnica Klauss Vianna e o Teatro do Movimento⁵⁴, por meio de palestras e oficinas.

Tendo em vista que estava inserida no processo de criação, estabeleci a seguinte rotina: em princípio esboçava em meu diário de bordo um plano de aula com tema indutor das dinâmicas, objetivo geral, e algumas possibilidades de exercícios e dinâmicas que pudessem despertar os temas, como na figura abaixo. Ao fim, depois que conversávamos, escrevia o meu relato das experiências daquele dia, e a partir disso pensava no que poderia ser o tema indutor do próximo encontro.

As reflexões centrais se davam acerca do corpo em cena, suas possibilidades e limitações com relação às linguagens cênicas: dança e teatro. Essas dinâmicas foram as premissas de um caminho para construção do corpo cênico, para conectar nossos olhares e encontrar procedimentos de criação para utilizar posteriormente. Para tanto, foram realizados seis encontros no período de 13 a 26 de setembro que tiveram os seguintes temas indutores: “O que nos move?”, “O que é estar em cena?”, “O sentido de estar em cena”, “A consciência ao estar em cena”, “Como estou em cena?” e “Possibilidades do corpo”.

⁵³ Licenciado em Artes Cênicas pela UNIRIO, Pós-graduado em “Terapia através do Movimento” na Faculdade Angel Vianna, foi precursor do contato improvisação no Brasil e desde a década de 90 concentra suas pesquisas nessa área. É diretor do Espaço Corpo Seguro no Rio de Janeiro, referência em Contato Improvisação e Música Orgânica.

⁵⁴ Método para intérpretes-criadores baseado nos estudos de Laban, outras técnicas teatrais e de consciência corporal. Desenvolvido pela artista e pesquisadora Lenora Lobo, cuja experiência perpassa pelo balé, dança moderna, teatro, técnicas de consciência corporal, principalmente a de Klauss Vianna, dentre outros.

Portanto, nossos aquecimentos e/ou alongamentos em princípio eram direcionados por mim. Como um momento inicial, trouxe para experimentarmos exercícios que despertam a consciência corporal através de sensibilizações ao seu próprio corpo, ao espaço e a relação com o outro. Para começar, comumente deixávamos um tempo, no começo de cada dia, para atender às necessidades de nosso corpo vindo do cansaço do dia-a-dia, fazíamos espreguiçamentos no chão, alongamentos da coluna vertebral e de outros seguimentos do corpo.

Resumidamente, os exercícios que propus para nossos aquecimentos foram: mobilização da coluna vertebral em movimentos ondulatórios e transposição destes para outros seguimentos do corpo com foco nas articulações (pescoço, cintura escapular, joelhos, tornozelos e punhos); apoios de contato com o solo com diferentes partes do corpo (acionando musculaturas); constante utilização de níveis alto, médio e baixo⁵⁵, mudança de eixos do corpo trabalhando a sustentação do corpo em contato com o outro (mãos dadas); respiração diafragmática; automassagem para ativar circulação e consciência corporal por meio da indicação de órgãos e ossos; vocalização de vogais e palavras; pranchas e abdominais.

Muitos desses exercícios eram mais que repetição, eram investigações de possibilidades de movimentações individuais que geravam o autoconhecimento das limitações do corpo com relação à resistência, flexibilidade, força, equilíbrio e criatividade. Foram oportunidades para encontrarmos novas possibilidades, e, para mim, o desafio de relacionar estas atividades com os temas indutores, pois buscava correlacionar desde nosso aquecimento.

Quando nossos temas eram voltados para a consciência individual de estar em cena associava metaforicamente às investigações das estruturas e fluídos internos do corpo (sangue, ar e água). Quando se tratava da relação com o espaço buscava nos conectar umas as outras desde o princípio e possibilitar as experimentações de utilização do espaço cênico.

As dinâmicas propriamente ditas também partiam de uma conexão com o aquecimento em si, o que divido aqui para análise, no entanto ambos se conectavam. Como recursos utilizei jogos de improvisação que resultavam em criações, seja de uma partitura corporal⁵⁶ individual ou conjunta. Exemplifico abaixo com algumas dessas dinâmicas:

13 de setembro de 2013: quem era tocado “derretia” ou “desaguava”, passando pelos níveis até chegar ao chão e no papel que estava no meio da sala escrevia uma palavra que tivesse relacionada com a nossa pesquisa, quem permanecia caminhando era responsável por criar a “trilha sonora”

⁵⁵ Relacionado ao posicionamento do corpo em relação ao solo, variando entre: baixo (o corpo como um todo em contato com solo), médio (entre o alto e o baixo) e alto (o corpo na posição vertical, em pé).

⁵⁶ Nomenclatura comum entre os artistas da dança que designa a união de vários movimentos isolados formando uma frase, análogo a escrita ao unir as letras para formar palavras e frases.

para a pessoa que estava “derretendo” se movimentar, fazendo sons percussivos diversos com a boca, com as mãos ou com outras partes do corpo. Depois cada uma escolheu uma das palavras que tinha escrito e criou uma partitura corporal a partir dela, e aleatoriamente, sem saber a palavra que cada uma tinha escolhido, colocamos em uma ordem, o que criou uma partitura maior.

18 de setembro de 2013: Ao olhar uma para a outra, observamos todas as suas características físicas tínhamos que atribuir uma característica do arquétipo feminino para aquela pessoa, repetimos isso até que cada uma tivesse pelo menos três palavras. Posteriormente solicitei diferentes formas de caminhar, trabalhando tempo (acelerado e desacelerado) e níveis (alto, médio e baixo), depois cada uma de nós escolheu três pontos da sala e continuamos caminhando e marcando esses três pontos. Relembrando as três palavras que atribuímos às pessoas que observamos, falamos as palavras em diferentes entonações. Depois cada uma investigou diferentes formas de caminhar para os três pontos, caracterizando cada caminho de acordo com as palavras.

Alternadamente cada uma de nós fez o primeiro caminho, depois o segundo e o terceiro. Gradativamente, íamos repetindo esses caminhos, até que nós três estivéssemos tendo que ocupar e administrar o mesmo espaço; experimentamos tempos acelerado e desacelerado livremente buscando a melhor forma de representar os arquétipos.

20 de setembro de 2013: Cada uma pensou em uma palavra relacionada a nossa pesquisa e caminhando pela sala fizemos movimentos para cada vogal desta palavra, aos poucos podíamos compreender a palavra de cada uma. As palavras eram sangue, dor e sangue, por coincidência.

Iniciamos uma improvisação, com os movimentos que surgiam começamos a dialogar, nos apropriar do movimento da outra pessoa, criando partituras individuais e jogando com o tempo, forma e níveis em que o movimento era feito (Diário de bordo, Marina, 2013).

Algumas das improvisações realizadas são comuns, no entanto busquei transpor os sentidos de investigações para a consciência corporal e dar sentidos metafóricos voltados a nossa pesquisa. Como, por exemplo, o exercício em que cada uma formava uma estrutura com partes do corpo em contato com o solo, para depois fazer um deslocamento pelo chão e formar outra estrutura, este que chamamos de enraizar-desaguar-enraizar. Reconheço como uma estratégia lúdica que pode ser transposta e modificada para diferentes processos, resignificando, inclusive, os exercícios rotineiros.

Acionamos dispositivos da criatividade diante de temas relacionados a nossa pesquisa, conhecemos algumas possibilidades do corpo, nos conectando umas com as outras e experimentando maneiras de criar. É importante lembrar que tanto Victoria quanto Inaê não haviam participado de processos de criação da forma como estruturamos, com imersão, pesquisa, e a colaboração para a construção da cena, e especialmente para Victoria a primeira experiência de participar de atividades cênicas. Por isso optei por iniciar com essas dinâmicas para que quando fôssemos mergulhar de fato no processo conseguíssemos responder aos nossos próprios anseios.

Diariamente quando conversávamos surgiam inquietações sobre a segurança, consciência, concentração e prontidão que devíamos ter para estar em cena, à relação com o outro quando se está improvisando e a dificuldade de se entregar ao risco, à liberdade para recriar os jogos, e sobre os recursos (textos, músicas, palavras, objetos) que poderíamos utilizar como estímulos para a criação do espetáculo. Muitas dessas inquietações vinham desde as experimentações na Ilha do Marajó e não encontraram respostas apenas nessas dinâmicas, mas se tornaram cada vez mais latentes, o que avalio ter sido essencial para o posterior desaguar de nossos corpos no processo de criação em si.

Para mim o grande desafio foi direcionar e estar ao mesmo tempo nas dinâmicas, no entanto conversávamos sobre isso e aos poucos tanto Inaê quanto Victoria já interferiam nos jogos e fazíamos acordos e consensos ao longo das experimentações. Nesse processo, eu tinha que encontrar formas de criarmos em colaboração, para mim era mais rápido iniciar uma improvisação, no entanto não poderia deixar minha ansiedade afogar nossas ideias e até mesmo me levar para o lugar comum, o óbvio, dado o caráter colaborativo do processo.

Reconheço então, que nós tivemos o objetivo de desacelerar e permitir que o tempo nos fizesse “escutar o que nosso corpo queria dizer”. Praticar o que caracteriza um sujeito da experiência, definido “[...] não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (BONDÍA, 2002, p. 24). Virtudes essenciais principalmente porque cada criação, com novos sujeitos ou não, independente dos procedimentos, sempre será algo novo. Com isso, não só nosso processo de criação estava sendo gerado, mas também as premissas de um corpo intérprete-criador que vinha sendo despertado desde as dinâmicas na Ilha do Marajó. Partimos para a criação.

Nossos ensaios continuaram às segundas, quartas, sextas e sábado; eu e Inaê permanecíamos durante a semana com duas horas de treinamento técnico circense, de 17h às 19h, e depois ensaio de 19h às 21h. Nos sábados, de 15h às 18h, fazíamos uma hora de trabalho técnico circense, do qual a nós três participávamos e tinha o ensaio em si.

Permaneceram os procedimentos de aquecimento e/ou alongamento, sensibilização ao tema⁵⁷, laboratório de improvisação e conversa. Não me deterei na descrição minuciosa de todas as dinâmicas até seu resultado inacabado, opto por construir um roteiro com cenas do espetáculo, mostrando os indutores de “imagem” das dinâmicas da Ilha do Marajó que serviram como indutores para criação das cenas, descrevendo as principais experimentações

⁵⁷ Consistia em uma rápida conversa sobre nossos motes de criação para aquele dia.

das quais elas surgiram e refletindo sobre a experiência do intérprete-criador inserido nesse processo.

Roteiro⁵⁸ de cenas do espetáculo mARESiA:

- Entrada- Elas chegam
- Cena 1- Raízes
- Cena 2- Encantar a vida
- Cena 3- Rebentos da maré
- Cena 4- Acordar das sereias
- Cena 5- Dança de marés
- Cena 6- Oxum brinca
- Cena 7- Era e não era uma vez...
- Cena 8- Senhoras jovens meninas em feto

As experimentações na Ilha do Marajó eram sempre iniciadas por uma busca, um cortejo, a organização de um espaço, assim como as festas nos terreiros, os circos quando chegam às cidades do interior, dentre outras inúmeras procissões aos nossos ancestrais presentes em nossa cultura. Então, em murmúrios com a trilha sonora de um efeito de água (instrumento percussivo), “*Elas chegam*”, uma a uma entram em cena.

Essa cena não é coreografada, definimos acordos que nos dizem o tempo de intervalo para cada uma de nós entrar, a partir daí devemos manter sempre um tempo desacelerado, os pés arrastados no chão e movimentos circulares para se deslocar no espaço, sem nos olhar, até que ao primeiro contato visual entre nós se transforme em um jogo com ressignificações dos movimentos de capoeira angola.

Para esta cena nos detivemos principalmente em experimentar o jogo da capoeira (fig. 18). Trouxemos este jogo para o nosso aquecimento, buscando criar diferentes dinâmicas. Uma das grandes dificuldades se tornou realizar os movimentos de capoeira angola sem perder o deslocamento circular da cena, pois no jogo com três pessoas tudo se diferenciava e a atenção deve ser redobrada com a utilização do espaço e coordenação dos movimentos. Esta cena finaliza, depois de passarmos pelos níveis alto, médio e baixo no momento em que Victoria deita e nós deitamos sobre ela.

⁵⁸ Cada uma construiu seu roteiro, tanto a divisão das cenas quanto a nomenclatura delas são definições feitas por mim durante o processo.

Figura 18 - Experimentação com jogo da capoeira angola (26 de outubro de 2013)



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

Um encontro de células em um constante ciclo vida-morte-vida, as repetidas respirações que no emaranhado de cabelos se confunde com um ato sexual, na cena, “*Raízes*”, inspirados nos ciclos da anciã, Nanã. Essa foi a primeira cena que trabalhamos, como dinâmica indutora tivemos o jogo de apoios do corpo em contato com o solo e a ocupação de espaço no corpo do outro; como o indutor de “imagem” a experiência que tivemos na Ilha do Marajó em que os corpos viravam raízes. O jogo era formar estrutura, “desaguar em semente” e formar estrutura.

Experimentamos esta cena com as pontas do tecido amarradas em nossa cintura, no entanto dificultava muito a passagem da posição de uma pra outra. A princípio seria um jogo improvisado, não havia marcações e deveríamos sempre buscar diversas formas com o corpo, fazendo o jogo de ocupar os espaços vazios do corpo do outro quando este estivesse em uma forma. Sentimos a necessidade de dar mais fluidez para a movimentação, então Inaê propôs marcarmos a respiração conjuntamente, criando uma pulsação entre nós, entre pausas e movimento. Fizemos dessa forma e experimentando o tempo acelerado e o desacelerado, começando bem lento e aos poucos aumentando até haver uma “explosão”.

Figura 19 e 20 - Experimentações para a cena “Raízes” (26 de outubro de 2013)



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

“*Encantar a vida*”, esta que inicialmente era apenas uma transição se tornou cena. Victoria representava a morte e nós tínhamos que encontrar formas de lhe dar a vida. Investigamos diferentes maneiras de levantá-la encaminhando-a para o tecido, “modelamos” o corpo dela, como Nanã modelou a lama para dar vida aos seres vivos. Queríamos colocar uma música nessa cena como no conto de “La Loba” que recolhe ossos e canta para devolver a vida a eles. Então a Inaê escreveu uma poesia (abaixo) que pedimos para o Armando de Mendonça⁵⁹ musicar e colocamos na cena. Com isso mudamos a proposta: ao passar o cinto feito de conchas do mar (elemento cênico) sobre o corpo da Victoria, cantávamos e aos poucos ela ia despertando o corpo e se levantando.

O alimento que fecunda
vem da terra que te come
O alimento que fecunda
vem na água que te banha
A alma pausa
O corpo cresce
O corpo mingua
A alma voa
O canto soa
Inaê Nascimento
(04.11.2013)

⁵⁹ Músico e ator faz parte do Coletivo Dirigível de Teatro e Palhaços Trovadores. É bacharel em Música pela Universidade do Estado do Pará.

Figura 21 - Experimentação para a cena “Encantar” (26 de outubro de 2013)



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

A partir de dinâmicas em que trabalhamos o desequilíbrio do corpo, baseado nas experimentações feitas dentro da água na Ilha do Marajó, em que tínhamos que ficar em constante estado de desequilíbrio, construiu-se a cena que denomino de “*Rebentos da maré*”. Fizemos pesquisas individuais com intuito de investigar como desequilibrar o próprio corpo, depois tivemos a ideia de amarrar o tecido na cintura da Victoria e as pontas na minha cintura e da Inaê, criando a imagem do triângulo que tanto permeou as imersões na Ilha do Marajó, bem como o tecido amarrado na cintura. Com isso investigamos formas em que ao inclinar o corpo criássemos uma tensão e sustentação entre nossos corpos, a partir disso criamos várias poses.

Aos poucos fomos buscando outras dinâmicas para a cena e expondo nossos corpos a um risco maior. Além de fazer poses, experimentamos desequilíbrios, quedas e recuperações, repetidas vezes, acelerando, até que a nossa movimentação reverberasse na presença de Victoria no centro. Inaê traduziu esta cena da seguinte maneira: buscávamos o equilíbrio dentro da água, brigando com ela, até entrarmos em sintonia com o seu movimento, Victoria propôs que usássemos o banzeiro⁶⁰ para criar a paisagem sonora dessa cena.

⁶⁰ Instrumento musical percussivo que produz o som de ondas quebrando na praia.

Figura 22 - Ensaio da cena “Rebentos de maré” (24 de novembro de 2013)



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

Na cena seguinte, o encontro com a sexualidade feminina, que intitulo “*Acordar das sereias*”, esta surge inicialmente a partir de uma investigação de movimentos com os quadris, que tem por objetivo fazer sons com os cintos feitos de conchas do mar, que antes estavam no rosto (ver figura 22), amarrados em nossas cinturas. Esta é uma das cenas que permanecesse inacabada. Principalmente porque o objetivo é criar uma paisagem sonora com os sons que saem dos cintos, como uma espécie de música, para isso individualmente construímos pequenos caminhos e movimentos que emitem sons específicos, a partir da pesquisa de cada uma.

“*Dança de Marés*”, passou por várias experimentações em que Victoria tocava diferentes ritmos como: lundu, carimbó, cabula⁶¹ e ijexá⁶²; para eu e Inaê dançarmos. Aos poucos fomos buscando desdobramentos dos passos específicos dessas danças e acabamos escolhendo para esta cena apenas os ritmos da cabula e carimbó, que se assemelham. Cada uma trazia um tecido como uma saia amarrado na cintura, então propus que usássemos soltos nas mãos para investigar formas representativas da água ao dançar. Por último, depois de termos feitos essa cena com um roteiro prévio, resolvemos romper com isso e inclusive Victoria entrou no jogo, dançando e tocando com a gente.

⁶¹ Toque (ritmo) de origem africana executado para o orixá Iemanjá nos cultos religiosos.

⁶² Toque (ritmo) de origem africana executados para o orixá Oxum nos cultos religiosos.

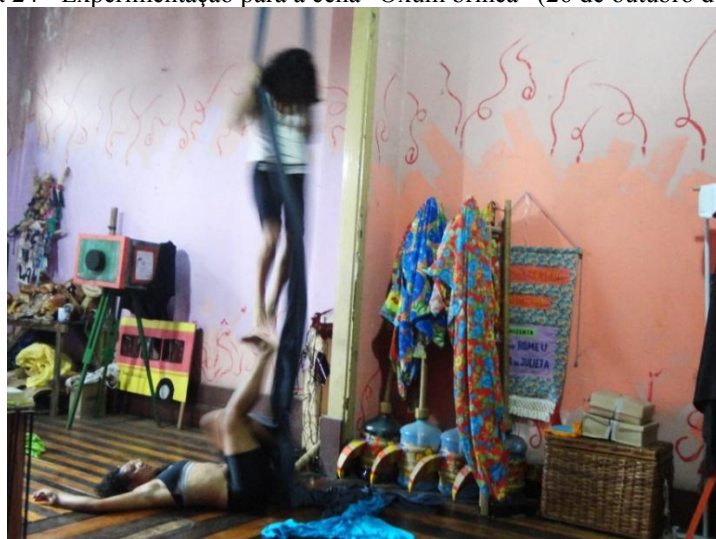
Figura 23 - Ensaio da cena “Dança de marés” (24 de novembro de 2013)



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

As experimentações que se desdobraram na cena “*Oxum brinca*” surgiram do treinamento técnico circense em que eu e Inaê pesquisávamos como criar uma analogia com as estruturas que as raízes nos davam, pois ao pendurar o tecido no manguê tínhamos muitas raízes em volta e podíamos jogar com isso. Não queríamos elementos cênicos, então com a Inaê no tecido aéreo tentei servir de base de apoio para os seus movimentos, com o tempo percebemos que não daria muito certo, no entanto, a ideia de ajudar/cuidar se manteve como mostra a figura abaixo. A sequência de movimentações no tecido aéreo também foi surgindo de maneira intuitiva com experimentações, apenas o último movimento foi pensando anteriormente para esta cena, pois era uma memória da cena que apresentamos no Rio de Janeiro e que quisemos manter.

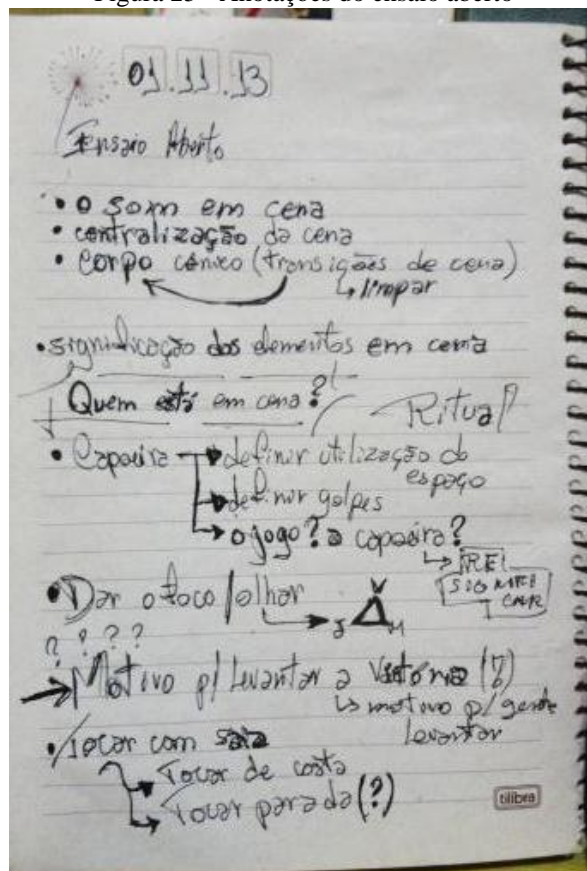
Figura 24 - Experimentação para a cena “*Oxum brinca*” (26 de outubro de 2013)



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Rafael Café

Quando o processo de criação estava nesse momento, fim do mês de outubro, fizemos um ensaio aberto em que chamamos Edson Santana e Paulo R. Nascimento para fazerem considerações e contribuir com a nossa pesquisa. Foi de suma importância, pois em diferentes pontos de vista, os olhares sobre os corpos de um trabalho em estado embrionário, revelaram a necessidade de maior conexão entre nós, principalmente olhares, a definição de sentidos e significados para alguns momentos das cenas, e a “presença de cena” que ainda precisava e ainda precisa ser trabalhada (anotações fig. 25).

Figura 25 - Anotações do ensaio aberto



Fonte: Diário de Bordo Marina Trindade

No mês de novembro conseguimos ter acesso à estrutura de ferro montada no anfiteatro do Casarão do boneco para pendurar o tecido aéreo. A utilização do espaço cênico mudou completamente, tínhamos mais altura para trabalhar no tecido aéreo, um espaço circular e o tecido novo que era mais longo, modificando as experimentações.

Em vista das nossas referências imersas em contos e mitos, tínhamos o anseio por trazer para o espetáculo uma contação de história. Conjuntamente pensamos que poderia contar os nove meses de gestação da mulher, ideia que resultou no poema/história escrito por Inaê:

Era e não era uma vez, um punhado de água cristalina brotando desajeitado em meio a rochas da idade do mundo. Seus primeiros passos sobre esse leito íngreme e ancestral parecem perigosos, mas é o que lhe dará intensidade e direção. Por onde passa traz um pouco do lugar consigo e um pouco de si fica no caminho. O quanto de histórias ele vem carregando?! A chuva e os afluentes o encorpam. À medida que o leito fica mais jovem, mas velho fica o rio. Lento, barrento, sinuoso, difuso, caudaloso... É assim que o rio se encontra com o mar! Antes de desaguar de vez a última lição, aprender o ir e vir lunar das marés, a naturalidade dos ciclos, a sabedoria da morte. Nasci do encontro de muitas histórias como o estuário em que me banho, cresci no maior encontro de águas do mundo, em minhas veias corre sangue salobro, eu poderia ser o próprio estuário (Diário de bordo de Inaê Nascimento, 2013).

A partir dessa história começamos a pensar nessa cena, a mais racionalizada, talvez por termos como indutor principal um texto. Dividimos a história em nove partes e entre nós, testamos diferentes maneiras de vocalizar, fizemos exercícios misturando as frases. Em outro momento percebemos que podíamos fazer uso dos objetos cênicos, no caso os tecidos com qual dançamos na cena anterior. Com estes, formamos uma saia amarrada na cintura da Inaê que estava no tecido aéreo para fazer projeções de fotografias antigas das nossas famílias, esta ideia havia surgido na viagem para a Ilha do Marajó (figura abaixo).

Figura 26 - Desenho feito na imersão na Ilha do Marajó



Fonte: Diário de Bordo Inaê Nascimento

Trabalhamos os deslocamentos entre as ações da cena e a projeção de voz que interferia na relação palavra-movimento-sentido essencial para o entendimento do público. Esta é outra das cenas que ainda permanece em constante estado de pesquisa. Em “*Era e não era uma vez...*” desvendamos para o público nossos ancestrais, nossas memórias, nossas origens.

Então, “*Senhora jovem menina em feto*” começa com a retomada de movimentações no tecido aéreo que fizemos na praia da Barra Velha, um momento no qual deixamos o vento da praia levar o tecido e o seguimos com o corpo, mas, neste caso, o tecido se tornou o próprio vento. Em seguida, eu subo no tecido aéreo, criando uma sequência a partir da imagem de “feto” e retomando a ideia de encolher e expandir. Da mesma forma Inaê realiza uma sequência simultânea, como um espelho do que eu estou fazendo, mas no chão, enquanto Victoria toca o toque para Nanã. Assim como a cena anterior, esta surgiu a partir de uma sequência de *insights*, em uma chuva de ideias fomos construindo-a, até o momento em que nós três voltamos a ser feto no tecido aéreo (fig. 27).

Figura 27 - Última cena do espetáculo



Fonte: acervo do grupo *Projeto Vertigem*
Foto: Débora Flor

Muitas transições de cenas ao longo do processo exigiram maior atenção de nossa parte, por solicitar consistência de sentidos e significados, e essas muitas vezes resultavam em outras cenas. Paulo R. Nascimento contribuiu e contribui nesse sentido, pois antes da segunda temporada acompanhou os ensaios e entreviu em diferentes momentos, apontando essa fragilidade de nossa pesquisa e mais ainda deflagrando a necessidade de um corpo cênico mais presente, me fazendo refletir sobre a criação e o intérprete-criador em processo.

De forma geral, as cenas partiram de diferentes experimentações que permeavam entre a pesquisa de possibilidades do corpo na relação com o outro e com espaço, utilização de elementos cênicos (tecidos, tecido aéreo, alguidar, cintos e instrumentos) como indutores da criação, texto, imagens e fotografias. O resultado cênico apresentado dias 6 e 7 de dezembro de 2013 na programação do Circuito das Artes do Instituto de Artes do Pará foi um embrião de um processo que ainda se mostra dessa forma. Antes da segunda temporada, dias 16 e 17 de maio de 2014 fizemos alguns ensaios voltados a experimentar outras possibilidades para as cenas, o que nos fez refletir principalmente sobre o estado inacabado de nosso espetáculo que assim permanece.

2.3 EXPERIÊNCIA - SABER INACABADO

Com a intenção de desvelar pequenos momentos que considero importantes para compreender a influência da criação sobre o intérprete-criador e vice-versa, descrevi os momentos principais do processo de criação do espetáculo. A complexidade do movimento criador me colocou em um solo fértil e instável, ao buscar descrever um processo não linear e caótico de criação colaborativa, o que me possibilitou refletir sobre as particularidades dos processos dialéticos constantes de transformação da obra e de seus criadores.

Ao decidirmos mergulhar na colaboração, a dimensão de transformações de afeto não nos era palpável, a partir deste entendemos que os diálogos devem ser constantes e os valores de altruísmo necessários, relacionados à compreensão, respeito e cumplicidade. Pois, “uma ética de religação que exige manter a abertura ao outro, salvaguardar o sentimento de identidade comum, consolidar e tonificar a compreensão do outro” (MORIN apud LEAL, 2012, p. 56). Ou seja, reconhecer as potencialidades de cada um é de extrema importância para o andamento do processo, pois aos poucos cada uma de nós foi descobrindo as suas maneiras de intervir de acordo com o desenvolvimento da identificação com a construção da obra.

De maneira geral, avaliamos juntas que: Inaê nos trouxe bases teóricas sobre as temáticas do espetáculo, e os estímulos que possibilitaram a ela a produção de alguns textos

que entraram em nosso processo criativo. Assim como Victoria contribuiu com o seu conhecimento musical dos ritmos africanos. E eu, pude trazer para o processo meu conhecimento de procedimentos de criação e experimentação.

Mais que isso, a colaboração se fez presente no dia-a-dia do processo: na busca de referências teóricas, nas leituras, na cobrança de horários e disciplina, na compra de materiais, na decisão de dias de ensaios. Até, obviamente, na criação: nos textos, nas poesias e projeções; nos *insights*, nas seleções, nas ordenações e elaborações das cenas; tanto que existem algumas ideias em que não houve registro de um autor e não sabemos quem trouxe para o processo, assumindo a criação coletiva e a horizontalidade, em detrimento de hierarquizações.

Com isso, ao olhar para o processo, percebo que estamos em uma constante de ideias, em um fluxo que conecta nossos devaneios. Devaneios trazidos para o corpo e que impulsionaram a vontade e a apropriação dessa pesquisa, o que foi de suma importância para entregar-se ao novo. Foram os primeiros passos no caminho do desaguar do corpo para um intérprete-criador que cria em colaboração, definido por apresentar:

(...) domínio do método, entrega aos novos canais perceptivos dos sentidos, respeito, confiança, compartilhamento dos diálogos, identificação com o processo e o método, abertura aos experimentos e uma nova condução da experiência estética do que acontece no momento, pois os criadores não podem parar para ver o que fizeram. Eles atuam através do registro da memória do corpo, das sensações agradáveis que obtiveram, além de uma troca das percepções da emoção, dos afetos, do ritmo, da visão interna e externa das sensações reais que estão acontecendo (LEAL, 2012, p. 49).

Essa conexão e escuta entre os intérpretes-criadores foi estimulada, principalmente, pelas dinâmicas cotidianas de improvisações e experimentações. Nesse processo de criação colaborativo e experimental íamos despertando gradativamente habilidades, em um constante aprendizado com as experiências individuais e compartilhadas. Não haveria outra forma de conduzir um processo colaborativo que prima pela horizontalidade das funções na criação, senão pela improvisação. Pois, para dar vazão às intervenções sobre o processo é preciso que o corpo esteja livre pra criar, e para isso ele precisa ser estimulado, seja por meio de metáforas ou por outras estratégias pedagógicas, é preciso imaginação.

Com isso, permanece o interesse pela prática da improvisação como método de criação, pois se constatou que esta contribui para o aprimoramento do corpo cênico por meio dos laboratórios que “são ricos procedimentos para despertar a autonomia da criação, a consciência e o estado de prontidão para lidar com situações cênicas inesperadas, como o

acaso” (FREITAS, 2012, s/p). Virtudes que considero essenciais para o intérprete-criador e coautor que pretende desenvolver sua arte de forma híbrida e colaborativa.

Mais do que um corpo plural, em técnicas, o intérprete-criador deve possuir habilidades para saber lidar com as diferentes nuances da criação artística, é preciso ser entranhado por diversos sentidos que são despertados por suas experiências, é preciso ter conscientização das possibilidades do seu corpo para poder desafiá-lo. Considerando que o aprofundamento da consciência sobre o seu corpo, enquanto processo de conscientização, não quer dizer que toda tomada de consciência se alonga obrigatoriamente em conscientização (FREIRE *apud* PITANO, 2009, p.89), para isso a experiência pela qual este corpo passa deve ser transformadora de forma que modifique em potência o olhar para si.

A pluralidade deve estar atrelada às formas do olhar para si e para o que está em sua volta, em constante diálogo, aberto às transformações por meio das experiências que a improvisação e experimentação permitem. Para isso aprendemos nesse processo um pouco que

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, [...] sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Durante todo o nosso processo de criação o sujeito da experiência esteve presente, inacabado, em constante estado de construção, era necessário desacelerar para termos a sapiência de controlar a ansiedade por produtos prontos e aos poucos se apaixonar pela pesquisa, para então fazer desta, uma experiência transformadora, e como nós, inacabada. Reconhecer o estado inacabado, em processo, do artista e de sua obra, influencia diretamente a construção da autonomia do intérprete-criador, o que corroboro com a leitura freiriana de que

a consciência do inacabamento em Freire é dimensão indispensável ao processo de construção da autonomia. Isso porque tal dimensão permite ao humano inserir-se num processo de “fazer e refazer” a história. Processo, este, desafiador, capaz de provocar no sujeito a necessária “tomada de atitude” diante do mundo em que ele se insere. E isto só é possível na dimensão da autonomia que torna o sujeito capaz de, sabendo-se incompleto, inacabado, agir (PITANO; GHIGGI, 2009. p.92).

Como já foi dito ao longo dessa seção, nos encontramos em processo, nós e nossa obra, em constante criação. A escolha pelo híbrido nos fez mergulhar em diversas práticas que

nos possibilitaram vivenciar as oficinas de teatro, percussão, dança contemporânea, a capoeira e a dança dos orixás; proporcionando-nos um amadurecimento artístico, que considero passos importantes em direção à autonomia. Percebo isso de forma objetiva, observando nosso aquecimento, que ao longo do processo de criação foi se estruturando em um ritual: a sensibilização, mobilização das articulações, abdominais e exercícios de flexibilidade, técnicas vocais e movimentos de capoeira que comumente passamos a fazer cantando a música do espetáculo, depois Victoria fazia um aquecimento no atabaque⁶³, e eu e Inaê no tecido aéreo. Estes exercícios se estruturam de forma espontânea ao longo dos ensaios, até que em certo momento não precisei mais conduzir. A partir da minha observação e de alguns relatos como este abaixo de Inaê, observei o amadurecimento da consciência corporal e a maior autonomia de ambas:

(...) percebo que eu já não dependo mais tanto de ficar perguntando as coisas pra me aquecer, me alongar, por exemplo, eu sei que tem muitas coisas que eu preciso entender, mas eu percebo que já tenho uma consciência do meu corpo pra sentir ele, que não tinha antes, que vem do processo como um todo. (Entrevista concedida, 5/04/2014).

Foi um processo de criação plural e comprometido com a pesquisa, ao perceber mudanças em nós mesmos, não temos a dimensão do quanto criar está estritamente relacionado ao nosso processo de aprendizagem. Atentamos aos pequenos detalhes como o de Victoria ao relatar⁶⁴ que as oficinas de teatro e o processo como um todo possibilitaram o desenvolvimento, também, da sua consciência corporal, a atenção para a postura em cena, e reconhecemos a sua dificuldade por nunca ter feito atividade física. Inaê nos relata⁶⁵ sobre a experiência de cantar e como as aulas de teatro e a própria vontade de estar em cena ultrapassaram qualquer timidez ou ausência de técnica apurada.

São indícios de um autoconhecimento que aos poucos vai se desenvolvendo em decorrência da pluralidade do processo, da nossa escolha pelo hibridismo e por uma estética contemporânea que nos fez trazer de forma crítica e poética, práticas e temas emergentes em nosso contexto. O tema de nossa criação nos possibilitou refletir sobre nós, enquanto artistas e mulheres inseridas nessa contemporaneidade, o que fez emergir questões sobre o feminino e a ancestralidade, da nossa relação com o ambiente e com as culturas tradicionais. Sobre isso Victoria relata:

⁶³ Instrumento percussivo de matriz africana, com o couro de animal esticado em tacos de madeira de lei em forma circular.

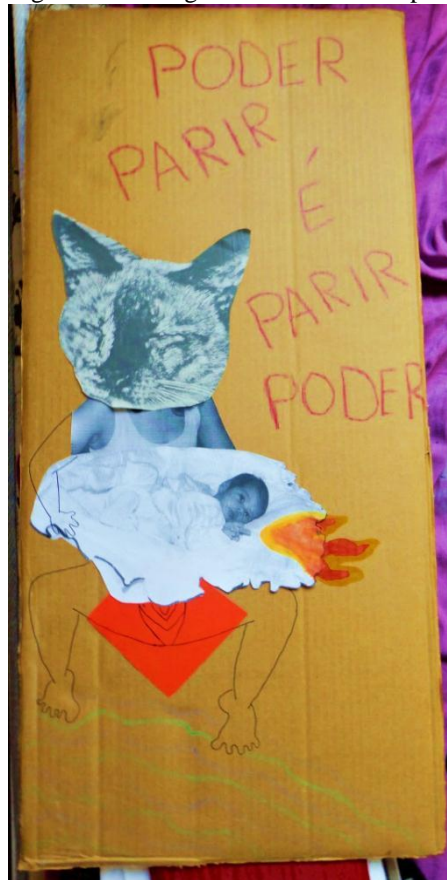
⁶⁴ Entrevista página 76, anexo A

⁶⁵ Entrevista página 76, anexo A

O processo me amadureceu muito nesse sentido da mulher [...] e no papo da ancestralidade, digo que eu amadureci muito de ver: o quanto dos teus ancestrais tem em ti, o quanto da tua mãe, das tuas tias, que são as pessoas que eu convivo muito [...] não por essa instituição da família, mas pra tua identidade mesmo, pra ti construir alguma coisa dentro de ti, algum sentido pra algo e tal. Também percebi com o processo a universalidade das cenas dos mitos, tipo, no “Mulheres que Correm com os Lobos” né, tem bastante coisa que o Edson conta e tal, e como isso é uma necessidade de todo mundo, de explicar. Acrescentou minha visão do feminismo, assim, de como o feminismo esta presente em tu afirmar as coisas que tu queres afirmar, não numa regra de comportamentos padrão de uma mulher, pra ela ser libertária. [...] Sabe eu fiquei pensando muito sobre isso de como ter um filho pode ser muito feminista (Entrevista concedida, 5/04/2014).

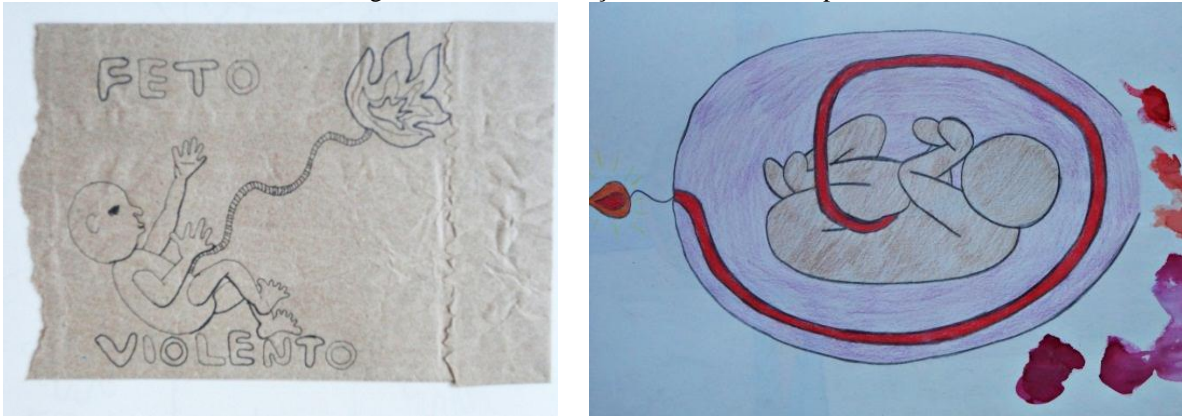
Nos documentos do seu diário há uma colagem e uma sequência de ilustrações relacionada a estas reflexões sobre a identidade feminina e o feminismo (figuras abaixo), principalmente às nossas discussões sobre o poder e a simbologia envolta sobre a maternidade, tendo em vista que as orixás pesquisadas foram escolhidas essencialmente por serem mães d'águas.

Figura 28 - Colagem de Victoria Sampaio



Fonte: Diário de bordo Victoria Sampaio

Figuras 29 e 30- Ilustrações de Victoria Sampaio



Fonte: Diário de bordo Victoria Sampaio

Da mesma forma Inaê também tinha em seu diário desenhos com reflexões acerca dessa temática, abaixo uma ilustração mostrando três triângulos, para ela presentes no “corpo feminino”, os quais denominou: intuição (cabeça), emoção (coração) e instinto (ventre).

Figura 31- Ilustração de Inaê Nascimento



Fonte: Diário de bordo Inaê Nascimento

Essa percepção das artistas sobre o tema me faz refletir como a escolha do mesmo pode interferir no processo de construção da identidade do intérprete-criador ou mesmo do educando em um ambiente educacional formal. Os processos de criação nas artes, ao longo das experiências de vida do indivíduo, seja profissionalmente ou na formação escolar, devem

ter um cunho transformador no sentido de permitir reflexões mais amplas e transdisciplinares. Arelado a isso se deve trazer para o processo, práticas que possibilitem novas experiências, e despertem as particularidades das corporeidades de cada um.

É comum em nossa avaliação sobre o processo de criação do espetáculo, caracterizá-lo como algo difícil, apontando algumas limitações e aspectos do projeto inicial que não foram alcançados. No entanto, o entusiasmo com o resultado e a fertilidade de nossa pesquisa aponta para a vontade de continuar a construir um grupo com caráter de experimentação e pesquisa em busca da transversalidade de linguagens artísticas, reconhecendo o constante processo de construção de nossas criações e de nós mesmos. Foi uma experiência transformadora para nós enquanto intérpretes-criadoras e considero que

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional (BONDÍA, 2002, p.26)

É essa paixão de que fala Larossa (2002), a qual Leal também se refere em sua tese sobre a criação: “É nessa junção de domínio do saber e da paixão que o artista trabalha a materialização de algo, cuja estruturação vem de forma inusitada e diferenciada, porém de modo coerente, com reconhecimento e significado novo” (2012, p. 27). Paixão é aspecto essencial para o processo colaborativo, produz em nós a vontade de mergulhar cada vez mais na pesquisa, independente das dificuldades, em busca de outras vivências, de outros desafios, nos apropriar de fato do processo de criação da nossa obra artística. Como Inaê relata entusiasmada: “Eu acreditava muito no mARESiA (...) apesar de ser nosso, era meu, isso talvez também esteja relacionado com essa autonomia, eu posso interferir, eu posso negociar” (Entrevista concedida, 05/04/2014). Acreditar e se apropriar do processo reverberou na liberdade para intervir e, conseqüentemente, permitiu maior autonomia, e isso se deu em decorrência dos procedimentos que utilizamos. Elas refletem:

Victoria: Em questão de autonomia, acho que agente melhorou no sentido de ter iniciativa e liberdade. (...) Foi um processo que teve muita liberdade eu nunca me senti obrigada a fazer algo, era uma decisão horizontal. (Entrevista concedida, 05/04/2014)

Inaê: Eu acho que em todos os momentos que eu não tive liberdade ou autonomia foram mais por limitações pessoais. (...) Eu já percebo que algumas coisas necessitam dessa proatividade e de dizer o que pensa, o que pretende, se dispor ao diálogo (...) eu acho que o processo me fez reconhecer

muito essas coisas e de alguma forma procurar se esforçar pra quebrar essas limitações. (Entrevista concedida, 05/04/2014)

A autonomia constrói-se aos poucos, ao passo que, ao apropriar-se do processo de criação, as intérpretes-criadoras vão encontrando liberdades que preenchem o espaço antes habitado pela dependência e, com isso, reconhecem responsabilidades a serem assumidas, inerentes ao processo de independência. Então, encontram-se aqui a liberdade e a responsabilidade em um processo colaborativo; a divisão de responsabilidades para com o processo de criação permitiu o desenvolver gradativo da liberdade e passou a solicitar maior autonomia. Ao pensar essa construção da autonomia em colaboração corroboro com a ideia de que

Isto só ocorre quando as pessoas forem capazes de ações autônomas, isto é, com consciência crítica e criadora. Freire fala de proposta organizada, competente, diretiva, mas solidária, em que o processo de construção do conhecimento e de luta por vida melhor é realizado em comunhão com o outro, através do diálogo, em que os sujeitos envolvidos são autônomos, mas em permanente relação uns com os outros (PITANO; GHIGGI, 2009. p.92).

Desaguar nossos corpos na contramão da centralização de poder e do repasse de técnicas codificadas no processo de criação requer ir ao encontro com o outro, com suas potencialidades, memória e criatividade, fazendo germinar pouco a pouco, o saber da experiência de um sujeito livre e autônomo. Saber inacabado e experienciado na construção gradativa do processo de criação, o que possibilita fazer escolhas que dão sentidos as nossas experiências, como bem ressalta Larrosa:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. (2002, p.27)

Seria este, então, o saber inacabado do nosso processo de criação colaborativo, que no cotidiano de nossas experiências, nos movia na direção do conhecimento uma das outras, de nós mesmos e da temática de nossa pesquisa, buscando sentidos para a criação de nossa obra. As experiências do processo de criação colaborativo para o espetáculo mARESiA me leva ao encontro da aprendizagem a partir do cotidiano da vivência, de forma livre, o que instiga o intérprete-criador a tomada de autonomia e apropriação do seu fazer.

Interessa-me perceber que a partir desse primeiro movimento criador do grupo *Projeto Vertigem* ficaram resquícios de vontades que refletem a necessidade de buscar cada vez mais sentidos para o fazer artístico. E, principalmente, o encontro e a busca por caminhos para nossa prática contemporânea, enquanto criação e aprendizagem. Refletimos a

necessidade de mergulhar em diferentes linguagens artísticas em busca da pluralidade de nossa formação e do encontro de outras formas de ver e fazer a arte, outros caminhos, outros métodos, outras experiências para alimentar nosso corpo.

São os procedimentos contemporâneos de improvisação e experimentação para uma práxis libertadora das artes e da dança, que desvelam processos com estas características, acionando o desenvolvimento das potencialidades do intérprete-criador que, na proporção em que se encontra passionalmente e pacientemente cada vez mais perto de sua obra, estará também mais perto de se tornar um sujeito criativo, autônomo, crítico e livre; ambos em processo, inacabados.

PARIR- RAÍZES AÉREAS

Uma senhora de peitos de fora me disse que a calma pode trazer respostas. Mas calma não significa perder a ansiedade característica do tempo que vivo. É só respirar e viver. Depois eu penso sobre o resto. Feito isso ela sorriu suavemente, virou e submergiu no rio, e eu fiquei lá tentando envelhecer um pouco (Victoria Sampaio).

Raízes aéreas são rígidas em sua fixidez no solo fértil, se movimentam em um tempo mais que paciente e com sapiência buscam o encontro salobre para se desenvolver. Desta mesma forma, nosso processo criativo se desvelou, pouco a pouco, através da espontaneidade e da intuição que caracterizam a criação. Os significados para o resultado estético de nossas experimentações apareciam gradativamente e estavam sempre na iminência de novos sentidos, por nosso constante estado de transformação. Transformação do corpo que é estimulado por temáticas que enraízam a criação, para encontrar nos procedimentos (aéreos) um lugar de possibilidades.

O olhar descritivo e analítico sobre o processo de criação desse espetáculo, que no seu decorrer mostrou-me o foco de minha pesquisa, permitiu refletir sobre a prática da colaboração e da experimentação com o enfoque nos procedimentos que escolhemos e na aprendizagem das intérpretes-criadoras. Encontro no estudo das poéticas atuais de ensinar-criar a dança procedimentos que corroboram com o pensamento contemporâneo não só sobre a criação em artes, mas sobre o corpo do intérprete-criador.

Ao me perguntar de que forma processos com essas características contribuem para a aprendizagem do intérprete-criador, reflito que a apropriação da criação e a tensão quase que passional possibilitam uma entrega deste para com a sua obra, mas para que isso aconteça, as experiências que este processo proporciona devem ter cunho libertador e instigar a autonomia dos mesmos. Nessa pesquisa, promovi o encontro entre aprendizagem e processos de criação e me deparei com semelhanças que desvelaram que, na criação do espetáculo, estes dois aspectos andam juntos e se afetam em um diálogo constante. Apuro meu olhar para a compreensão e construção do artista-docente que

*(...) é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca *explícita* a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também *explicitamente* educacionais (MARQUES, 2007, p.112).*

E esse olhar sobre o processo de criação, encontrou, na intenção de buscar resultantes desse diálogo entre criadoras e o processo de sua obra, premissas de reflexões acerca da

consciência corporal, autonomia, liberdade e construção de uma poética. Deparo-me com artistas e mulheres inacabadas e passíveis de aprendizados. Em uma troca fluída de saberes de experiência entre nós, buscamos o caminho para uma poética contemporânea de fazer e criar nas artes da cena, e eu particularmente de ensinar.

A partir desse olhar, considero que esses procedimentos (aéreos) que utilizamos são eficazes em diferentes experiências educacionais, poderão enraizar características que fundamentam o aprendizado: a liberdade e a autonomia. Desaguam para um corpo plural e polissêmico que dá e busca permanentemente sentido às suas experiências.

O parto, aqui, é de reflexões sobre um processo de criação, com o olhar voltado para esse corpo que é gerado, no entanto eles se multiplicam e nascem muito outros, em ideias, em processo, inacabados, reflexões sobre o ensinar e criar em dança ou em outras artes da cena, atrelado a essa prática libertadora. Assim, todos os encontros podem ser férteis e fecundos passíveis de gerar novos aprendizados para artistas ou não, pois a sensibilidade e criatividade são sementes que abrigam todos os corpos, esperando água para germinar um ser crítico, autônomo e livre.

Figura 32- Desaguar do corpo em raízes aéreas



Fonte: Diário de pesquisa Marina Trindade

REFERÊNCIAS

- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres Que Correm Com Os Lobos – Mitos e Histórias Do Arquétipo Da Mulher Selvagem**. Tradução de Waldéa Barcellos. Coleção Arco Do Tempo. Editora Rocco. Rio de Janeiro, 1994.
- ETDUFPA. **Projeto Político Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança**, Escola de teatro e Dança da UFPA, 2011.
- FERREIRA, Alexandre. **Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e coautor**. Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, Julho/2012. Disponível em: <http://portalanda.org.br/index.php/anais> Último acesso em: 28 de maio de 2014.
- FREITAS, Waldete Brito Silva de. **A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O seguinte é Isso**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador. UFBA, 2012.
- GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de Improvisação em Dança**. In: Memória ABRACE- Anais do V Congresso, 2008. Disponível em: <http://portalabrace.org/> Último acesso em: 29 de março de 2014.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Guacira Louro e Thomaz Tadeu. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.
- BONDÍA, Jorge Larossa. **Notas sobre experiência e o saber de experiência**. In: Revista Brasileira de Educação, n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27501903> Acesso em: 20 de março de 2014.
- LEAL, Eleonora F. **Rastros Poéticos na Dança: O processo criativo-colaborativa na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Para**. Salvador, Universidade Federal da Bahia. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, 2012.
- LIMA, Luís Filipe. **Oxum – “A Mãe Da Água Doce”**. Coleção Orixás. Editora Pallas. Rio de Janeiro, 2012.
- LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: teatro do movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.
- _____; _____. **Teatro do movimento: um método para o intérprete-criador**. Brasília: LGE Editora, 2008.
- MARQUES, Isabel A. **Ensino de Dança Hoje: textos e contextos**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MARTINS, Cléo. **Nanã – “A Senhora Dos Primórdios”**. Coleção Orixás. Editora Pallas. Rio de Janeiro, 2008.

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

MILLER, Jussara. **O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação**. ETD-Educ. Temát. Digit., Campinas, SP, v. 16, n. 1, p. 100-114, jan./abr. 2014. ISSN 1676-2592. Disponível: <<http://www.fae.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/6172>>. Acesso em: 30 Abr. 2014.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PITANO, Sandro de Castro; GHIGGI, Gomercindo. **AUTORIDADE E LIBERDADE NA PRÁXIS EDUCATIVA PAULO FREIRE E O CONCEITO DE AUTONOMIA**. In: SABERES, Natal – RN, v. 2, n.3, 80-93, 2009. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/saberes>> Acesso em: 30 de janeiro de 2014.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SILVA, Maria Reginalda Soares da; CABRAL, Carmen Lúcia de Oliveira. **ETNOPESQUISA CRÍTICA: CAMINHO (MÉTODO) EPISTEMOLÓGICO E METODOLÓGICO PARA SE FAZER UMA PESQUISA QUALITATIVA EM EDUCAÇÃO**. Encontro de Pesquisa em educação UFPI, 2010. Disponível em: <www.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/VI.../GT_02_16.pdf> Acesso em: 28 de setembro de 2013.

STRAZZACAPPA, Marcia. **Entre a Arte e a Docência- A Formação do Artista da Dança**. Campinas- São Paulo. Papyrus, 2006.

XIMENES, Sérgio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Editora Ediouro, 2000.

ZAMBONI, S. **A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Associados, 1998.

ANEXO A- ENTREVISTA ABERTA

Entrevista aberta realizada dia 05 de abril de 2014, a partir de perguntas disparadoras apenas para iniciar as conversas. Organizo a entrevista, abaixo, de acordo com os temas discutidos.

DESDOBRAMENTOS DO TEMA DO ESPETÁCULO

Inaê: Uma coisa que ele trouxe, o espetáculo não sei, mas que o processo trouxe pra mim tipo muito forte e que eu que eu não tinha pensado muito nisso no projeto, foi a relação da ancestralidade, que de alguma forma tanto essa pesquisa sobre o feminino, quanto sobre essa relação do estuário, trouxe essa coisa das história: quanto de história ele vem carregando? Tanto disse de que ele passa por muitos lugares e vem trazendo esses lugares com ele e também reflete isso na gente, a gente também vem trazendo o estuário de muita gente antes da gente.

Victória: Sobre a água, antes eu não relacionava assim com a mulher amazônica, com os ciclos da mulher no geral, no universal, mais principalmente com a gente, assim como tá tão presente na mulher e tal e o próprio arquétipo da mulher. Acho que o processo me amadureceu muito nesse sentido da mulher e tal, com as suas especificidades e no papo da ancestralidade, digo que eu amadureci muito de ver o quanto: dos teus ancestrais tem em ti, o quanto da tua mãe das tuas tias, que são as pessoas que eu convivo (...). E o quanto é importante não por essa instituição da família, mas pra tua identidade mesmo pra ti construir alguma coisa dentro de ti, algum sentido pra algo e tal. Também eu acho que eu percebi com o processo a universalidade das cenas dos mitos tipo no “Mulheres que Correm com os Lobos” né, tem bastante coisa que o Edson conta e como isso é uma necessidade de todo mundo. (...) Acrescentou minha visão do feminismo assim de como o feminismo esta presente em tu afirmar as coisas que tu queres afirmar, não numa regra assim de comportamentos padrão de uma mulher, pra ela ser libertária sabe. Der repente eu fiquei pensando muito sobre isso de como ter um filho pode ser muito feminista.

REFLEXÕES A CERCA DA IMERSÃO NA ILHA DO MARAJÓ

Inaê: Eu acho que o Marajó foi fundamental para a construção das cenas não sei o que seria do “mARESiA” se a agente não tivesse ido pro Marajó, tipo acho que praticamente tudo, noventa por cento do espetáculo, veio do Marajó das ideias de cena de experimentação.

Victória: Eu concordo. E eu gostei das *jam session* (...) acho até que a gente podia reproduzir isso outras vezes (...) é porque eu acho que é uma base muito boa pra ti criar.

Inaê: E tipo o Marajó assim todas nós já fomos em praia, mas por exemplo eu não sei se a Victoria, mas eu sei que tu nunca tinha entrado no mangue, eu já tinha tido essa experiência. E a gente se propondo a falar desse ambiente sem estar nele não ia ser verdadeiro, foi fundamental esse contato com o ambiente em si, com a areia, com a lama, com as raízes... (...) Uma coisa é tu tá numa sala e outra coisa é tu tá na praia, e essa praia te instigar: tu ta andando e der repente tu percebe que o teu

andar faz um barulho diferente, que no mangue as raízes faz tu te movimentar de um jeito que é muito diferente do jeito normal de se movimentar. A influencia do ambiente sobre o nosso corpo, sei lá essa noção esse espaço que é diferente né, como eu vou mexer aqui como eu vou me movimentar aqui, que é quando a gente pega os instrumentos e espalha nesse ambiente pra não ficar só a agente.(...) É que a gente não ficou atento só no movimento a gente se preocupou em ver as texturas, os sons, as cores, não só o movimento mas a estética.

EXPERIMENTAR OUTRAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS

Inaê: Pra mim o mais difícil foi o teatro porque eu tenho muitas dificuldades de falar em público com pessoas que eu não conheço, uma dificuldade de falar direito, articuladamente para que as pessoas me ouçam, uma dificuldade de transformar a brincadeira (...) só que a partir do momento que esse jogo se torna institucionalizado pra mostrar pras pessoas, existe uma trava existe um bloqueio muito foda pra mim, acho mais que aprender uma técnica, é um bloqueio interno que precisa ser resolvido.

Victoria: Eu não quero ficar descontraído eu quero ficar concentrada, acho que é por causa do nervosismo também, mas falando disso ai pra mim a minha dificuldade não foi tanto com teatro, eu me acho uma atriz podre, mas não é por vergonha entendeu, é por falta de técnica mesmo. (...) Mas pra mim o mais difícil foi a dança, não as oficinas de dança, mas no sentido de movimentar o corpo sabe, de movimentar o meu corpo, eu sou super sedentária e ai ter que realmente exercitar o meu corpo e trabalhar meus músculos é uma dificuldade muito grande sério. De tudo em relação ao corpo, de prestar atenção no corpo, de prestar atenção na postura, de prestar atenção no que isso tá significando, mas mais do que significando no teatro é do movimento mesmo, do fazer o movimento e do pensar no movimento, acho que vergonha eu tenho, mas acho que foi fácil superar (...) se tu concentrar passa a vergonha.

Inaê: Na verdade é uma forma de concentração. (...) O meu problema não é a concentração, porque eu acho que eu consigo me concentrar facilmente, o meu problema é se sentir à vontade em uma determinada situação, e estar exposto pra mim não é uma situação que me deixa à vontade, então pra eu estar exposta eu preciso de alguma forma estar descontraída ali pra eu poder ficar tranquila autoconfiante. (...) As técnicas vocais eu nunca tinha feito, (...) na verdade eu comecei a ficar a menos tensa pra cantar na frente das pessoas, depois das oficinas, depois do “maresia”. Porque não sei qual minha trava mais eu não conseguia cantar.

REFLEXÕES QUE O PROCESSO PROPORCIONOU

Inaê: Só que eu acho que o “maresia” me trouxe um processo de autoconhecimento reflexivo sobre minha identidade, coisas que o “Te Vira” não fez, e acho que o “maresia” permitiu muito mais a gente contribuir, se mostrar, construí o coletivo. (...) Eu já canto, deixa eu ver o que mais, percebo que eu já não dependo mais tanto de ficar perguntando as coisas pra me aquecer, me alongar por exemplo, eu sei

que tem muitas coisas que eu preciso entender, mas eu percebo que já tenho uma consciência do meu corpo pra sentir ele que não tinha antes, que vem do processo como um todo.

Victoria: O meu doloroso não foi de crise, foi mais de ter que ter um trabalho constante sabe, uma disciplina, mas eu amadureci muito, como eu já falei, tanto pessoal quanto artisticamente, e acho que talvez no próximo processo já não seja mas tão doloroso e até porque tu já sabe como trabalhar e tal. (...) Mas eu gostei sabe, é um processo que funciona: fazer umas dinâmicas, ler umas coisas, fazer umas jams sessions e partir disso pra criação. (...) acho que a consciência corporal melhorou de tu te julgando e era sempre o Paulo que falava isso e hoje nas dinâmicas eu já faço isso.

SOBRE LIBERDADE E AUTONOMIA

Victoria: Acho que gente melhorou eu e Inaê, em questão de autonomia, acho que agente melhorou no sentido de ter iniciativa e liberdade. (...) No sentido principalmente da disciplina e da iniciativa de tu não esperar alguém e de liberdade acho que foi um processo que teve muita liberdade eu nunca me senti obrigada a fazer algo era uma decisão horizontal.

Inaê: Eu acho que em todos os momentos que eu não tive liberdade ou autonomia foram mais por limitações pessoais. (...) Em relação a autonomia eu acho que eu ainda não sou, eu ainda não consigo ser uma pessoa com uma disciplina impecável, mais ele contribuiu muito pra eu reconhecer essas coisas em mim, eu já reconheço, eu já percebo que algumas coisas necessitam dessa proatividade e de dizer o que pensa, o que pretende, se dispor ao diálogo (...) eu acho que o processo me fez reconhecer muito essas coisas e de alguma forma procurar se esforçar pra quebrar essas limitações assim. (...) Eu acreditava muito no maresia, acredito muito no maresia, apesar de ser nossa, mas é nosso, tem uma propriedade sobre o maresia que eu não tinha no “te vira”, talvez isso também tá relacionado com com essa autonomia, eu posso interferir, eu posso negociar.

RELAÇÃO COM A DANÇA

Inaê: Durante e depois do processo, eu não sei se a gente dançou, efetivamente, mas eu comecei a olhar a dança não só nessa coisa que a gente... que foi muito do que tu falavas que tipo tudo é movimento, o som é movimento e tudo que a gente faz na verdade durante o processo, eu comecei a pensar nisso, não pensar a dançar simplesmente naquela coisa da escola dos grupos de dança é.

Victoria: Eu acho que a minha relação foi nesse sentido de ver a dança mais transversal assim e minha relação com dança era nenhuma, antes só dançar em festa mesmo, assim ainda ficava travada.

ANEXO B- VÍDEO COM TRECHOS DO ESPETÁCULO

ANEXO C- MATERIAL GRÁFICO DE DIVULGAÇÃO

apresenta: VERTIGEM

mAREsIA

naquele ventre líquido, lamacento e fértil a vida despertou

apoió: pirão Arara IAP GOVERNO DO PARÁ

espetáculo livre para todos os públicos 2014

Intérpretes criadoras
Inaê Nascimento
Marina Trindade
Victoria Rapsodia

Música "Canto Soa"
Armando Mendonça
Inaê Nascimento

Design gráfico
Maécio Monteiro
Starllone Souza
Victoria Rapsodia

Olhares
Edson Santana
Paulo R. Nascimento

Produção
Rafael Café

Registros de imagem
Débora Flor

Projeções
Luana Peixe

Iluminação
Iara Souza
Paula Silva

Apoio
Anita Malcher
Dandara Nobre
Janaina Tores

Acolhimentos
Cia. de Investigação Cênica
Dirigível Coletivo de Teatro
In Bust Teatro com Bonecas
José Sena
Negros de Aruanda
Pirão Coletivo
Seu Calita e família
Virginia Abasto

MAREsIA

A MEMÓRIA DE QUEM NASCE NA AMAZÔNIA É INUNDADA POR UMA FRONDOSA "ÁRVORE DE RIOS". ESSE AGUACEIRO TODO VEM SE ENCONTRAR COM O MAR NA REGIÃO ESTUARINA AMAZÔNICA, ONDE VIVEMOS. O QUANTO DE HISTÓRIAS ESSES RIOS VEM CARREGANDO?

DENTRO DESSA MISTURA DE ÁGUAS E IDENTIDADES NOS DEPARAMOS COM AS MÃES D'ÁGUA DOS MITOS AFROBRASILEIROS: OXUM CONDUZINDO NOSSOS CAUDALOSOS RIOS RUMO AO MAR; IEMANJÁ QUE FAZ DE NOSSOS RIOS MARES DE ÁGUA DOCE E, NANÁ; REUNINDO ESSA MISTURA NOS NOSSOS EXTENSOS E LAMACENTOS MANGUEZAIS E VÁRZEAS. TODAS TORNAO O ESTUÁRIO AMAZÔNICO UM DOS AMBIENTES NATURAIS MAIS FÉRTEIS DO MUNDO.

NESSE "ESTUÁRIO FEMININO" BUSCAMOS NOSSOS INDUTORES PARA PESQUISA DE MOVIMENTOS E DE NOVAS FORMAS DE UTILIZAÇÃO DO TECIDO CIRCENSE. AO ENTRAR NO MANGUE, NO ENTANTO, DESCOBRIMOS AS NOSSAS RAÍZES. QUANDO MERGULHAMOS NAS ÁGUAS DA BAIJA DO MARAJÓ ESCUTAMOS AS AVÓS. ERAM VOZES ANTIGAS QUE OS RIOS TRAZIAM, COMO UM ECO. ERAM VOZES QUE SAÍAM DO NOSSO VENTRE, COMO UM FILHO. ELAS NOS CONTARAM ASSIM: ERA E NÃO ERA UMA VEZ...

MARESIACIRCENSE.WORDPRESS.COM

PROJETO VERTIGEM

O PROJETO VERTIGEM BUSCA SUA POÉTICA NA TRANSVERSALIDADE DE LINGUAGENS ARTÍSTICAS A PARTIR DAS TÉCNICAS CIRCENSES, RELACIONANDO O PROCESSO DE APRENDIZAGEM À CRIAÇÃO COLABORATIVA, EXPERIMENTAÇÕES E PESQUISAS. A INTENÇÃO É EXPERIMENTAR! REUNINDO ARTISTAS DE CIRCO, DANÇA, TEATRO, MÚSICA E ARTES VISUAIS. ESTREAMOS EM NOVEMBRO DE 2012 COM O ESPETÁCULO "TE VIRA! TU NÃO ÉS DE CIRCO?", CONTEMPLADO COM O PRÊMIO FUNARTE/PETROBRÁS CAREQUINHA DE ESTÍMULO AO CIRCO 2011. EM 2012 E 2013, COLABORAMOS COM A ORGANIZAÇÃO DO SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CIRCENSES 1 E 2. NO ANO DE 2013 INICIAMOS O PROCESSO DE CRIAÇÃO/EXPERIMENTAÇÃO DO ESPETÁCULO "MAREsIA", CONTEMPLADO COM BOLSA DO INSTITUTO DE ARTES DO PARÁ. O PROJETO VERTIGEM INTEGRA A MISTURA DO PIRÃO COLETIVO, UM COLETIVO DE GRUPOS DE ARTES CÊNICAS DE BELÉM QUE BUSCA UMA NOVA MANEIRA DE PRODUÇÃO E COLABORAÇÃO ARTÍSTICA.

FACEBOOK.COM/PROJETOVERTIGEM | PROJETOVERTIGEM.WORDPRESS.COM