UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CARLA CRISTINA OLIVEIRA DE ÁVILA

"Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias" : cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira

VOLUME 2

SÃO PAULO
2018

CARLA CRISTINA OLIVEIRA DE ÁVILA

"Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias": cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira

VOLUME 2

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Sayonara Pereira

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Ávila, Carla Cristina Oliveira de
"Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias": cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira. / Carla Cristina Oliveira de Ávila. -- São Paulo: C. C. O. Ávila, 2018.
3 v.: il. + inclui Pencard.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Sayonara Pereira
Bibliografia

1. Dança/Teatro 2. Contextos etnorraciais em arte 3. Processo de criação 4. Corpo e ancestralidade 5. Memória cultural I. Pereira, Sayonara II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

SUMÁRIO- VOLUME I

Prólogo..... 28
Guardiões da Memória 32
Peço Licença..... 35

CARTOGRAFIAS UTÓPICAS DESDE FORA

1. UTOPIAS DE SOLITUDES BRASIS..... 39
1.1 Terra ameríndia de pindorama..... 40
1.2 Fabulações de (re)invenções..... 46
1.3 Diásporas negras..... 56

2. SOBRE O CAOS UTÓPICO DO AGORA..... 71
2.1 Na face do outro..... 74
2.2 "Devassa do desassossego ao sul ou.... epistemologia da inquietação..... 80
2.3 Desassossegos móveis da pesquisa..... 85

CARTOGRAFIAS UTÓPICAS DESDE DENTRO

3. ENTRE CÉU E TERRA..... 91
3.1 A miragem do indivíduo 98
3.2 Ovo-semente-cosmo corpo..... 105

4. (RE)MITOLOGIZAR FUNDAMENTOS..... 112
4.1 Fundamento vida..... 115
4.2 Fundamento verbo..... 119
4.3 Fundamento sonho..... 129
4.4 Enlaçando fundações..... 133
4.4.1 Enlaçando Fundações das cartografias desde fora..... 133
4.4.2 Enlaçando Fundações das cartografias desde dentro..... 133
Bibliografia - Volume I..... 134

SUMÁRIO- VOLUME II

CARTOGRAFIAS UTÓPICAS DESDE DENTRO

5.HIEROFANIAS DA TERRA MANIFESTA..... 20
5.1 Cartografias da terra ancestral manifesta; raízes familiares e formação cultural/gestual..... 27
5.1.1 Cartografias das diásporas familiares: Entrecaminhos do Atlântico a América do Sul..... 28
5.1.1.1 Familia Hereman (origem da vó materna)..... 28
5.1.1.2 Família Barbosa de Oliveira (origem do avô materno)..... 29
5.1.1.3 Familia materna..... 31

5.1.1.4. Família Domingues (origem avó paterna)..... 32
5.1.1.5 Família Ávila (origem do avô paterno)..... 33
5.1.1.6 Familia Paterna..... 34
5.1.1.7 Meu núcleo Familiar..... 34
5.1.1.7.1 Caminhos de mãe e filha..... 35
5.1.2. Cartografias do Corpo e da Dança: Entrecaminhos da formação acadêmica e artística..... 43
5.1.2.1 Entrecaminhos da América e do Atlântico: memoriais viajantes..... 49
5.1.2.2 Entrecaminhos da Dança e Educação: CALEIDOS Cia de Dança e SIA- Semi Internato Alternativo..... 51
5.1.2.2.1 Nas imagens do Caleidos..... 51
5.1.2.2.2 Nos desenhos do Semi Internato Alternativo (SIA) - Colégio Doctus Campinas..... 55
5.1.3 Cartografias das fronteiras dos EUA; Entrecaminhos de Boston MA a Maui- HI..... 58
5.1.3.1 Submergir das Paisagens de Boston- Massachussets..... 58
5.1.3.2 Paisagens submersas de Maui –Hawaii..... 60
5.1.4 Cartografias de montanhas, campinas e fronteiras; Entrelugares da lapidação acadêmica e os primeiros passos com os povos afro-ameríndios..... 62
5.1.4.1 Lapid(ações) entre Docência na UFV e Mestrado UNICAMP..... 62
5.1.4.2 Tr(ama) da Docência na UFGD e doutorado na USP..... 64
5.2 Cartografias do lugar da memória do corpo: Reflexão Memorial Auto-etnográfica..... 69

CARTOGRAFIAS DESDE FORA

6. HORIZONTES DE SOLO E O OVO-SEMENTE-COSMO: DISPOSITIVOS DE "DENTRO PARA FORA E DE FORA PARA DENTRO"..... 74
6.1 Dimensões dos horizontes de solo e sua importância para o ovo-semente-cosmo..... 75
6.2 Dispositivos de "dentro para fora e de fora para dentro": Corpo e Ancestralidade e seu desdobramento na carreira docente..... 86
6.3 Platôs de terra e Corpo aprendizagem: transmutando vida..... 93
6.4 Platôs de terra e sementes; Desdobramentos teórico-artístico-pedagógico ou do "Corpo e Ancestralidade" ao "Corpo Semente Cosmo"..... 95
6.5 Cartografias expandidas entre Corpo e Ancestralidade e Corpo Semente Cosmo..... 98

7. CARTOGRAFIAS DO ENSINO NOS CAMPOS DA DANÇA E TEATRO: PROCESSOS PEDAGÓGICOS NO CORPO EM TERRITÓRIOS AFRO- ORIENTADOS E AMERÍNDIOS..... 104
7.1 Paisagens sócio-culturais de Viçosa, Minas Gerais e Dourados, Mato Grosso do Sul e suas projeções nas pesquisas do grupo Gengibre MG e Mandi´o MS..... 105
7.1.1 Paisagens sócio-culturais de Viçosa, Minas Gerais..... 108
7.1.2 Paisagens sócio-culturais de Dourados, Mato Grosso do Sul..... 112
7.2 Cartografias do ensino de Dança e Técnicas e Poéticas do Corpo para a Cena: ovo-semente-cosmo e horizontes de solo desvelados..... 117
7.2.1 Cartografias do ensino de Dança, Teatro; TPP1- REAL..... 123
7.2.2 Cartografias do ensino de Dança, Teatro; TPP2- RITUAL..... 128

7.2.3 Cartografias do ensino de Dança, Teatro; TPP3- VIRTUAL..... 134

8. PROJETOS DE EXTENSÃO DOS GRUPOS GENGIBRE E MANDI´O; POTÊNCIAS PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES DA CENA..... 141

8.1 Projetos de Extensão Gengibre: Quilombos, Congados, Comunidades Rurais e Universidade..... 143

8.1.1 Eventos de extensão; Moringa, Batizado na Capoeira Alternativa e Rádio Itinerante no Ar..... 145

8.1.1.1 Evento: "Moringa - bebendo das tradições nas águas da contemporaneidade" (2005-2009)..... 145

8.1.1.2 Evento: Batizados da Capoeira Alternativa (2007-2009)..... 149

8.1.1.3 Evento:Rádio Itinerante no AR (2007-2012)..... 149

8.1.2 Projetos de Extensão e Oficinas..... 150

8.1.2.1 Projeto de extensão: Entre Sons e Gestos: Rádio Itinerante Cultural Palmares na difusão da identidade Africano-brasileira e seus desdobramentos..... 150

8.1.2 Projeto de extensão e oficinas Gengibre..... 154

8.1.2.1 Extensão: O Jogo entre a Universidade e a Identidade na Roda da Cultura: Grupo Capoeira Alternativa..... 154

8.1.2.1.1 Oficinas da Capoeira alternativa..... 154

8.1.2.2 Projeto de extensão e Oficinas de Dança "Entre sombra e gestos a re-construção da identidade afro-brasileira no grupo Ganga Zumba, Ponte Nova – MG..... 157

8.1.2.3 Extensão Gengibre: Guardiões da Memória tradição e identidade compartilhadas por congadeiros de Cachoeirinha, Paula Cândido, Ponte Nova e São José do Triunfo (2008-2010)..... 162

8.1.3 Práticas de extensão em Artes; Companhia de Dança Teatro " Hera terrestre"..... 163

8.2 Projetos de Extensão Mandi´o..... 164

8.2.1 Projetos de Extensão e Oficinas..... 166

8.2.2 Eventos de extensão; Sarau Assent´Arte, Tapekurusu e Festival de Cantos e Danças Guarani Kaio wá..... 175

8.2.3 Práticas de extensão em Artes: Vivências no Tamboca e Cia Mandio..... 177

9. PROJETOS DE PESQUISA DOS GRUPOS GENGIBRE E MANDI´O; POTÊNCIAS DO CAMPO PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES DA CENA..... 180

9.1 Projetos de Pesquisa Gengibre..... 185

9.1.1 "Grupo de Pesquisa Gengibre; pesquisa afro-orientada das manifestações tradicionais da Zona da Mata Mineira"..... 186

9.1.2 "Grupo de Pesquisa em Dança, Teatro Hera-Terrestre"..... 187

9.1.3 Projeto de pesquisa "Guardiões da Memória"..... 191

9.2 Projetos de Pesquisa Mandi´o..... 203

9.2.1 "Grupo de Pesquisa Interdisciplinar sobre culturas tradicionais Ameríndias e as Artes da Cena - Mandi´o"..... 204

9.2.2"AOCA- Ateliê e Observatório Corporal e Artístico - Grupo Mandi´O"..... 207

10. ENREDANDO CARTOGRAFIAS DE VIDAS ACIMA E ABAIXO DA TERRA; ENSINO, EXTENSÃO PESQUISA E ARTE..... 209

Biblliografia - Volume II..... 210

SUMÁRIO- VOLUME III

CARTOGRAFIAS DESDE DENTRO PARA FORA E DE FORA PARA DENTRO

11. DO OVO SEMENTE COSMO PARA O "ARVORESCER" NA CENA: EMERGIR EM CRIAÇÃO DAS "CORPOGRAFIAS SISTÊMICAS" 23
11.1 Visualidade da proposta de criação corpográfica sistêmica 26
11.2 Descrição Cartográfica Criativa; Arborescências do Processo de Criação Sistêmico, Autopoiético Enraizado nas Culturas Africanas e Ameríndias 31
11.3 Descrição das Arvorescências para o Processo de Criação 40
11.3.1 CORPOgrafias 40
11.3.2 Artivismo e autoetnografia 43
11.3.3 Jogos corporais entre Dança, Teatro e grupos Afro-Ameríndios 53
11.3.4 Urdiduras Poéticas e Cênicas 57
11.4. Descrição Cartográfica Criativa: Arborecências das Imagens 60

CARTOGRAFIAS DESDE FORA PARA DENTRO E DE DENTRO PARA FORA

12. VEREDAS ENSAÍSTICAS; PANORÂMICAS DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO 67
12.1 Gengibre – Arte 68
12.1.1 Rosarina 92
12.1.2 Guardiões da Memória; Exercício Cênico 100
12.1.3 Terra Preta 102
12.2 Mandi´o - Arte 117
12.2.1 "JAHA" Exercício cênico 122
12.2.2 "Ara Pyahu; Des-Caminhos Do Contar-Se" 133
12.2.3 "APYKAI": Devolutivas para os grupos indígenas Guarani e Kaiowá parceiros 163
12.2.4 Pachamama Guarani Kaiowá 174
12.3 Terra e céu (Horizontes de Solo e Ovo-semente-cosmo); vozes detentoras das sementes 178
12.3.1 Congado de SJO 179
12.3.2 Ganga Zumba 181
12.3.3 Farinhada 185
12.3.4 Ita´y 187
12.3.5 jaguapyru 190
12.3.6. Guyrakamby´ e Panambizinho 194

13- SEMEADURAS PARA ENTREMEAR CÉU (OVO-SEMENTE-COSMOS) E TERRA (HORIZONTES DE SOLO); PALAVRAS, ARTES E CAMINHOS 198
Bibliografia Volume III 204

Imagem 1- Autora: Jaciara Marschener. Título: "Hierofanias da terra". Trabalho de técnica mista; Nanquim e terra sobre papel e fotografia. 2018. Foto: Fabricio Fagundes 2017.

Minhas peles. Quem sou eu? Que fiz de minha vida?

Quem sou eu? Que fiz de minha vida? Até gosto de me ser, tal qual sou, mas reconheço meus méritos são escassos. Minhas mãos, inúteis para fazimentos, só servem para escrever e acariciar. Não sei dançar, nunca soube, o que sempre me vexa. Olho, idiota, o céu maravilhado de seu esplendor, sem reconhecer constelações ou estrelas.

Das árvores inumeráveis do meu mundo brasileiro, todo feito de arvoredos os mais variados, reconheço uma dúzia, se tanto. Diante da flores, do milagre de suas formas, cores, perfumes, eu paro perplexo. Só reconheço rosas, cravos, jasmins, girassóis e umas poucas mais. A música clássica, prodigiosa criação humana, me assusta e me cansa. Fala a outros muito mais que a mim.

De todas as coisas deste mundo tão variado, a única que me exalta, me afeta, me mobiliza é o gênero humano. São as gentes. As ínvias gentes índias, com quem convivi intimamente tantos anos, os mais belos que vivi. As gentes nacionais, que me acolheram nos meus longos anos de exílio mundo afora. Mas, principalmente, minha amada gente brasileira, que é minha dor, por sua pobreza e seu atraso desnecessário. É também meu orgulho, por tudo o que pode ser, dá de ser, como uma Civilização Tropical de povos morenos, feitos pela mistura de raças e pela fusão de culturas.

Meu tema, aqui, sou eu mesmo e devo versá-lo com o gosto que tenho e confesso de falar de mim. Quem sou eu? Às vezes me comparo com as cobras, não por serpentário ou venenoso, mas tão só porque, eu e elas, mudamos de pelo de vez em quando. Usei muitas pelas nessa minha vida já longa e é delas que vou falar. (Segue...)

O Brasil como problema. Darcy Ribeiro. Coleção Darcy de Bolso. ED Francisco Alves, 1995.

CARTOGRAFIAS DESDE DENTRO

Da terra manifestada, encarnada é que venho falar...

Terra nascedouro, horizontes de solo uterinos, que gestão corpo, cultura, moveres, manifestações do território, reservatório de gentes e latências dos que aqui estiveram, memórias do que não somos, subjazem em nossa carne.

Do tempo primordial indiferenciado se presentificam resistências, ancestralidades no devir, brotadas da terra em que fomos paridos, nutridos pela seiva mãe da cultura que habita nossos corpos, semeados atemporais perpetuados no instante do agora, "(in)potências" imanentes do existir.

(Diário de Bordo, 2015 Carla Ávila)

5.HIEROFANIAS[1] DA TERRA MANIFESTA

Com um pouco de inventividade, observamos as duas cobras enroscadas na imagem do DNA base da existência e a serpente visível na terra que se estende inconsciente, infinitamente, e sentimos que nossas hereditariedades são a mesma linha de extremidades infinitas, descendências encadeadas na mescla de corpos, diversas culturas e pulsares palavras. Nelas reflito sobre o aparecimento de meu ser, sobre o pensar mover, nesse mundo, mergulho em histórias de territórios, entes familiares e toda a sorte de ancestrais que aqui resistiram para que eu existisse no agora.

Neste volume levantaremos brevemente a história que atravessa e entrecruza as trajetórias culturais que me formaram ovo-semente-cosmo (corpo) e como as experiências vividas nestes horizontes de solo uterinos originários me fizeram brotar para a trajetória da artista-docente-pesquisadora. Como tais desdobramentos nas alteridades encontradas nos diferentes territórios culturais vivenciados antes da docência, me nutriram para o encontro com os grupos de pesquisa que oriento e nas relações e parcerias com os povos tradicionais, os mesmos me retroalimentam para o constante fluxo do processo de criação a ser aqui apresentado.

A gênese do aparecimento da proposta de criação em artes da cena com matrizes/motrizes brasileiras, aqui fundamentada, passa primeiramente pelas imagens do ovo-semente-cosmo de meu próprio ser e de minha história ancestral, gestado no útero da terra em platôs de conhecimento os quais chamarei metaforicamente como horizontes de solo.[2]

Em uma estratégia cartográfica de pesquisa crio este relato autoetnográfico de meu ovo-semente-cosmo, porque esta proposta considera, segundo Fortin (2000), possibilidade de que a prática artística seja melhor compreendida se colocada em relação ao pensamento e, ao agir do pesquisador, tal proposta inspira também uma "Bricolagem" metodológica do investigador em suas práticas artísticas, tratando-se de uma espécie de cenário metodológico[3], que consiste em uma análise reflexiva da prática de campo, que no caso pode ser a própria vida e o corpo do pesquisador e suas relações com os contextos culturais em questão.

A natureza desta pesquisa qualitativa, pós-positivista, considera a dimensão cultural, e existencial do corpo da pesquisadora e suas subjetividades em relação ao mundo, em relação às experiências vividas, a essência

---

1 Hierofania, dicionário: *substantivo feminino*, aparecimento ou manifestação reveladora do sagrado.

2 Termo emprestado da área de agronomia e que mais a frente, no texto, será aprofundado na relação com esta pesquisa.

3 Termo galgado pela pesquisadora canadense Dra. Monik Bruneau (2007) PhD no Departamento de Dança da Universidade de Quebéc, Montreal, especialista em metodologia de pesquisa em Artes.

dos fenômenos, a dinâmica do conjunto e a um olhar sistêmico da vida, a qual eu mesma estou inserida. A coleta de dados se deu de forma articulada comum às diferentes "Bricolagens", para coleta destes dados etnográficos foram levantados: documentos (cartas, memórias escritas e anotações, diários de campo da pesquisadora e dos intérpretes, fotos, aquarelas, ilustrações, desenhos), entrevistas (com familiares, artistas, intérpretes dos grupos de pesquisa que coordenei, professores colaboradores, ex-alunos dos cursos de graduação de dança e teatro, integrantes e lideranças das comunidades negras e grupos indígenas parceiros) elas se deram, ora por cartas, ora por entrevistas orais gravadas, ora por registros de falas espontâneas gravadas em registros de áudios) e por meio de observações participantes (dentro dos próprios grupos de pesquisa, extensão e arte, Gengibre e Mandi´o, em festas tradicionais, projetos de pesquisa e extensão nas comunidades negras de MG e nos grupos indígenas do MS). Importante considerar que as reações somáticas (Frosh, 1999) também presente em meu corpo, por vezes são narradas no texto como dados etnográficos.

Outro elemento relevante na cartografia desta pesquisa é sobre a materialidade desta tese, Bachelard em "O Ar e os Sonhos" (1993), afirma que imaginação é antes que a faculdade de formar imagens, a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção [...]se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente[...]não há imaginação. Há percepção". Essa dualidade percepção e imaginação são essenciais na construção dessa poética, uma vez que elas são, materializadas na estética dessa matéria tese, segundo a qual, a própria materialidade, visualidade e a construção textual nos faz chegar a ideia do todo desse processo. Assim como a materialidade é fundamental para um processo de criação artística, complementando conceitos/percepções e construindo o pensamento imaginativo de criação a ser transmitido, assim também se propõe o formato da presente tese. Dividida em três volumes, e capítulos compostos por diversas camadas, de cartas, ilustrações, poesias, texto acadêmico formal, fotografias, mídias, entre outros. Tal formato pretende-se ser uma fabulação da proposta de criação contida na potência desta tese, que é em si mesma, construção metafórica do ovo-semente-cosmo expandido, sistêmica.

> "O pesquisador que participa de um projeto de um artista, que o observa durante um longo período de tempo, que escuta e o questiona, não produz uma descrição da realidade, mas principalmente uma construção: a construção de seu reencontro com o projeto de criação. Toda descrição é, de fato, uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significações a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo. A crise da representação, longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente

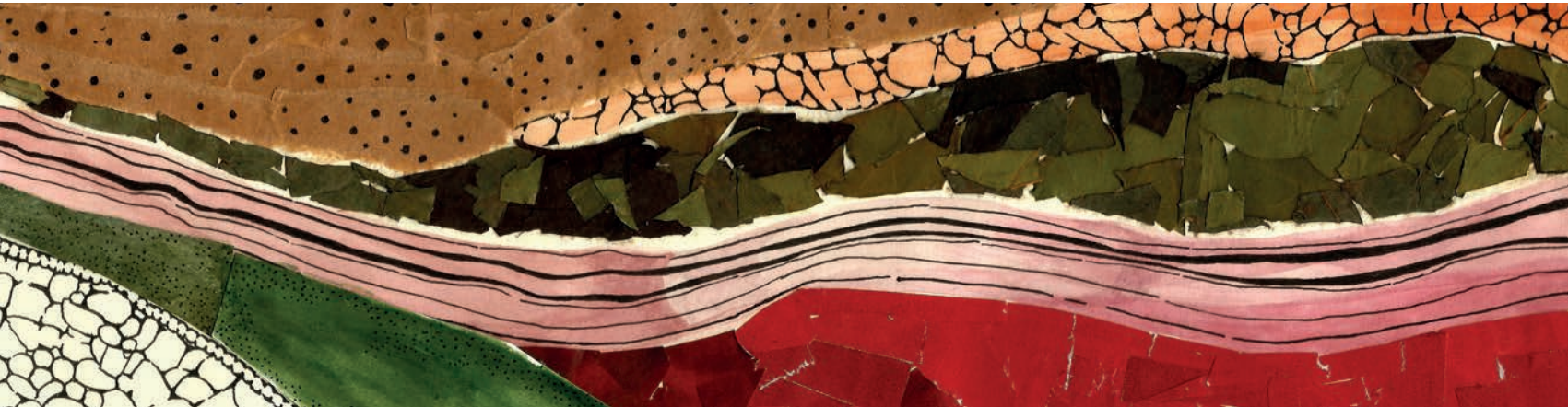
> a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos autoetnográficos" (FORTIN; MELLO, 2009, p.82).

Nesta tese, o projeto da artista se mescla no que tange toda a construção do processo de pesquisa de campo, trabalhos práticos de técnicas corporais, e processo de concepção e criação de dança e teatro para a cena de matrizes/motrizes afroameríndias, no conjunto de ações e de pessoas comprometidas com os grupos Gengibre e Mandi´o.

A tese é escrita com os pronomes em primeira pessoa, às vezes no singular "eu", às vezes no plural "nós". Mesmo falando muitas vezes em primeira pessoa do singular, pontuo aqui a inevitável experiência vivida em meu corpo, por isso a presença do eu, no entanto, tem-se a consciência que, se tal experiência ocorreu, foi devido ao "nós", assim, a primeira pessoa no texto não limita-se a um único artista, no caso, a artista pesquisadora, mas parte das experiências vividas no coletivo, em meu corpo (eu) e estende-se no processo de escrita, quando da utilização da primeira pessoa do plural (nós) manifesto o conjunto colaborativo que se dá em função dos direcionamentos e propostas da presentificação e afirmação do outro, das comunidades, dos grupos de artistas-pesquisadores, de nossas ancestralidades, da orientação e das tantas mãos e corpos que me auxiliaram e me ensinaram tanto nesta caminhada.

Outra presentificação desta construção artística aqui descrita são as manifestações rituais e artísticas, que se dão tanto no campo da criação dos processos para as artes da cena, quanto no campo, nas manifestações tradicionais rituais afrocentradas e ameríndias vividas, ainda que não necessariamente todos eles reconheçam tais ações enquanto arte. Assim, a afirmação de Fortin (2009) acima, ilustra bem a ideia deste estudo autoetnográfico, como sendo não uma descrição pura da realidade, mas uma construção coletiva da realidade, trata-se de uma construção coletiva viva, em constante transformação, movimentos, essências para a proposta pedagógica deste processo de criação.

A pesquisa autoetnográfica lança para o pesquisador um grande desafio, o de examinar



a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência em relação às culturas corporais, aos diferentes contextos geográficos e culturais em relação aos acontecimentos do mundo. Todas essas reflexões devem ainda ter a cautela com o narcisismo (Bertaux,1980), sendo a historia pessoal um trampolim para uma compreensão maior do contexto apresentado.

Ainda segundo Fortin (2009) a postura epistemológica da autoetnografia se caracteriza por uma escrita do eu que permite o ir e vir, entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. A coleta de dados que utiliza em sua pluridiversidade elementos basais e posteriores desdobramentos sobre o processo criador, permite ver a parte visível da prática efetivamente, mas também ver a área invisível, as intuições, os pensamentos, o inconsciente manifesto, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem das expressividades em palavras e imagens, em fotografias e sonoridades advindas das múltiplas vozes presentificadas no texto.

Tais relatos a seguir são parte da coleta de dados etnográficos e das reflexões e desdobramentos para a proposta de criação a ser apresentada na metáfora do ovo-semente-cosmo, assim serão expostos rastros que identificam minhas ancestralidades, o modo com que fui sendo nutrida em repertórios e vivências interculturais desde muito pequena, e minhas posturas em relação ao fazer arte e existir no mundo.

Quando fomos morar no Mato Grosso do Sul, sabia que estava indo para um lugar diferente dos tantos já percorridos.

Mas ao escolhermos moramos em uma chácara próxima a uma pequena floresta senti em mim o fascínio, a beleza, a alegria e o desconforto de estar tão intimamente próxima do reino vegetal e animal. Quase moramos no reino deles e não eles no nosso....

De todas as criaturas a que mais me colocava em estado de alerta eram elas, as serpentes.

Todos os dias ouvíamos dos mateiros, pantaneiros, trabalhadores nossos vizinhos de sitiocas alguma história do encontro com uma delas, relatavam, sobre as galinhas que haviam sumido na noite anterior enrolados em uma enorme jiboia, do pequeno bezerro picado pela capitão do campo, do cavalo preto e sua briga de coice com a cascavel, da grande sucuri que mora no riberão dos lambaris, e do temor do banho de assude e a imanência daquela presença. Até mesmo o neto de nosso caseiro foi picado ao brincar no pomar e levado as pressas para o hospital mais próximo.

Depois de tantas histórias e do perigo latente, um dia elas deixaram de ser meras histórias e as conheci em meu quintal, que belo e medonho encontro, para mim foi tão intenso o avistamento das formas, das texturas, cores daquele animal e a diversidade de sensações físicas que sentia em meu corpo ao vê-lo; asco, arrepio, medo, espanto, assombro.

Tudo isso contido em uma linha viva que se movia no chão, subjetivação coesa e vivente, frágil e intensa, segundo André Viril abstração encarnada.

A linha não tem começo e nem fim; é só movimentar-se para tornar-se suscetível a todas as representações, a todas as metamorfoses. A linha só enxergamos a sua parte próxima, presente manifesta. Mas sabemos que ela continua, de um lado e de outro, pelo invisível infinito. A serpente visível na terra, o instante de sua manifestação, é uma hierofania. De um lado e de outro "sentimos" que ela continua nesse infinito material que nada mais é do que primordial indiferenciado, reservatório de todas as latências, subjacente à terra manifestada. CHEVALIER E GHEERBRANT (2016, P. 815).

Reflexão sobre a vida no Mato Grosso do Sul.

Odeio as viagens e os exploradores. E aqui estou eu disposto a relatar as minhas expedições. Mas quanto tempo para me decidir! Quinze anos passaram desde a data em que deixei o Brasil pela última vez e, durante todos estes anos, muitas vezes acalentei o projeto de começar este livro; de todas as vezes fui detido por uma espécie de vergonha e de repulsa. Pois será mesmo necessário contar minuciosamente tantos pormenores insípidos, tantos acontecimentos insignificantes? (LÉVI-STRAUSS, 1955, p.11).

5.1 Cartografias da terra ancestral manifesta; raízes familiares e formação cultural/gestual

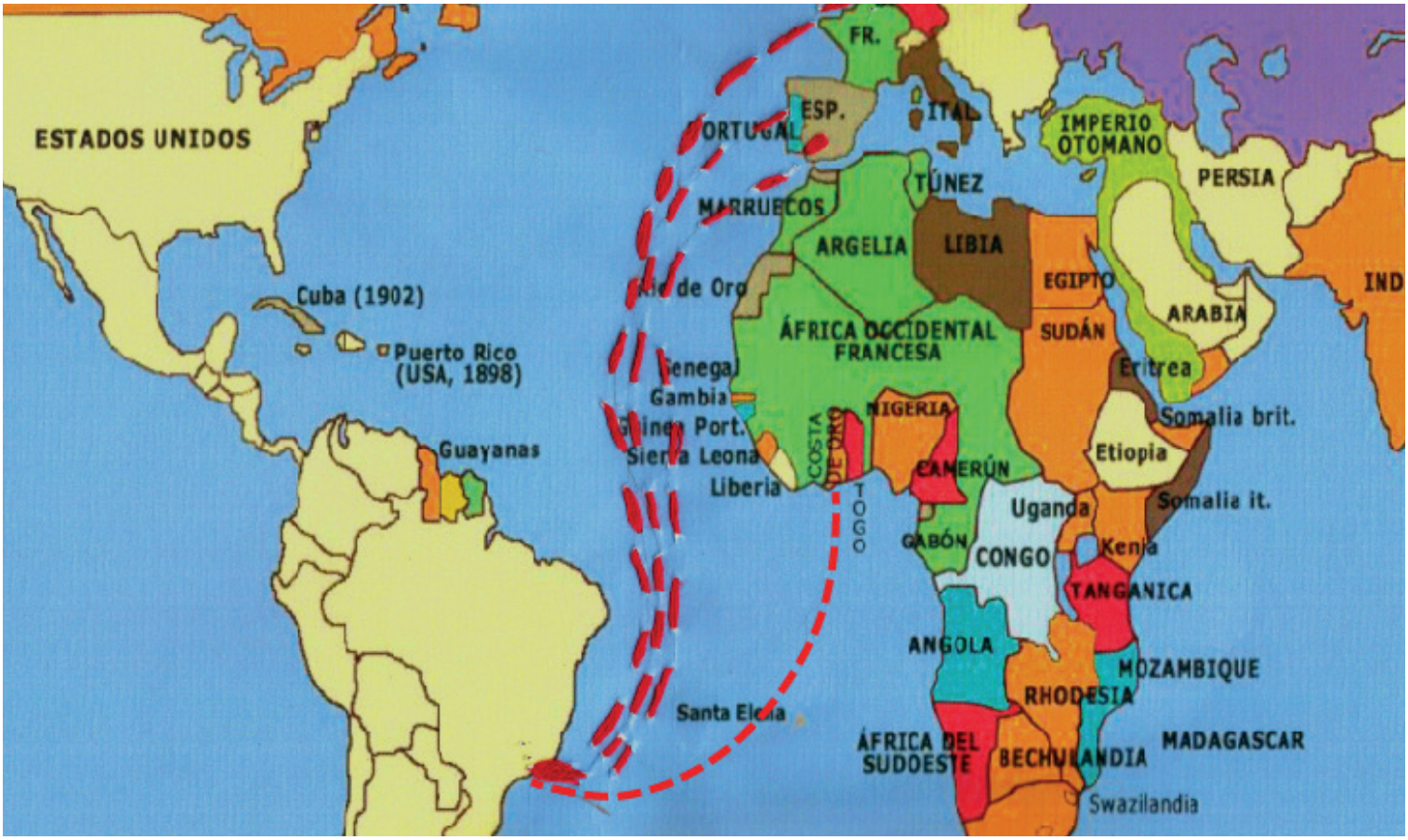


Imagem 2- Autora: Jany Ávila Trabalho de técnica mista; Linha sobre papel e mapa. 2017. Mapa referente as diásporas ancestrais de minha família

5.1.1 Cartografias das diásporas familiares: Entrecaminhos do Atlântico a América do Sul

Imagem 3 - Avó Materna Irene Hereman com sua filha Jany (minha mãe) e as irmãs, comadres, sobrinhas e familiares em Engenheiro Coelho – SP década de 50. Foto: Acervo pessoal

5.1.1.1 Familia Hereman (origem da vó materna)

Desde pequena escuto nas vozes dos encontros familiares sobre a viagem do Bisavô Vitor Heremam de navio para a América do Sul, fugindo da guerra em busca de terra para construir seu sonho de família e filhos, deixava na Bélgica sua amada com a promessa que voltaria para buscá-la.

Assim que chegou ao porto de Santos, recebeu um papel com a indicação de sua sonhada terra no interior do estado na região de Arthur Nogueira, atual Engenheiro Coelho. Depois de mais uma viagem de trem, encontrou seu sonho, semeou, colheu as primeiras sacas de café e voltou para buscar a amada na Bélgica, como prometido, mais uma vez cruzou as águas, chegou a seu país de origem cumpriu sua promessa, a desposou, arrumaram as malas e voltaram com mais sonhos nas malas. Como inúmeros imigrantes, batalharam muito, enriqueceram, tiveram seis filhos, três homens e três mulheres, entre elas Irene Mathilde Hereman, minha vó materna, nascida em 23 de julho de 1917, ruiva de olhos raros, um de um azul profundo e o outro verde.

Mas nem só de sonhos e belezas se fazia a América, com a quebra da bolsa do café, meu bisavô Victor faliu e perdeu toda sua fortuna. (Novamente lembro-me das vozes da família contando o episódio que marcou a todos e acompanhou-nos durante todos esses anos). Desesperado, o bizavô Victor foi aconselhado a fazer um tratamento chamado naquele tempo de “estação de águas”, na cidade de Águas de Lindóia, provavelmente depressivo diante de todos os problemas que enfrentava, subiu uma colina comendo chocolate com arsênico, suicidando-se e deixando seus seis filhos e esposa sem absolutamente nada.

A matriarca, Biza Irma Bolviens, da familia Hereman, corajosa, forte e dona de inúmeras habilidades, nunca baixou a cabeça, poliglota começou a trabalhar como guardadora de Livros (contadora) e telegrafa, e a sustentar seus seis filhos, os ficavam por conta dos cuidados domésticos. As moças “recém-feitas” não tardavam muito em se casar, e com minha vó materna não foi diferente, com apenas dezessete anos casa-se com seu primeiro marido, seu primo-irmão. Após suas

bodas, viaja de transatlântico para a Bélgica com seu esposo, vindo a morar durante dois anos em Gent. Seu esposo adoece gravemente e decidem retornar ao Brasil, moram com seus familiares na cidade de Engenheiro Coelho e em seguida o mesmo vem a falecer, ela fica viúva, pela primeira vez aos vinte e dois anos.

Imagem 4 - Avó Materna Irene Hereman com seu primeiro esposo, nas ruas de São Paulo, anos 40. Foto: Acervo pessoal

Casa-se novamente com farmacêutico, de nome Herenon Ophir que vem a falecer de tuberculose, deixa-a com o legado de sua profissão. Como naqueles interiores não havia ninguém mais capaz ou informado na área, ela segue os passos de sua mãe e também assume a frente da farmácia e sustenta sua família, tentando, em vão, manter o negócio, agora com um casal de filhos (irmãos de minha mãe, do segundo casamento de minha avó), são eles: Tia Zimar e Tio Edel.

Aos trinta e dois anos casa-se com Aparecido Barbosa de Oliveira, meu avô, funcionário público, operador de máquinas do Departamento de Estrada de Rodagens do Estado de São Paulo.

5.1.1.2 Família Barbosa de Oliveira (origem do avô materno)

Neste lado da família temos pouquíssimos ou apenas um registro.

Talvez por ser esse o lado da tradição oral, o lado mais “humilde” e o lado mais brasileiro de nossas hereditariedades.

Sabe-se que minha bizavó Barbina, Bárbara Maria de Jesus, provavelmente era indígena, ou filha de mãe indígena com pai português. Não temos nenhuma confirmação, até porque este assunto sempre foi velado, e a única certeza que temos é que era uma mulher que entendia de plantas, rezas, mato, vivia quase reclusa em sua casa de sapé em um pequeno sítio com seu esposo Domingos Barbosa de Oliveira, meu bisavô, que morreu bastante cedo, vítima de câncer no estômago, deixando-a também com seis filhos, três

homens e três mulheres, sendo um deles meu avô Aparecido Barbosa de Oliveira. Figura emblemática de meus antepassados, não importa o quanto pesquise, entreviste familiares e ou procure fotos, pouco ou nada encontro ao conversar com os familiares, não sabem dizer ao certo qual a sua origem. No entanto, ao observar os fenótipos de meu avô Aparecido Barbosa de Oliveira, e a descendência da família, é nítida a presença das lusoafricanidades em nossas hereditariedades, e esse mistério e silêncio que rondam esse lado da família só reforçam o racismo velado nas histórias das famílias brasileiras.

Como eram tempos difíceis e uma família de poucos bens materiais, não temos fotos, registros ou grandes histórias de viagens e deslocamentos. O que sabemos é que este lado da família tinha mesmo intimidade com a natureza a sua volta, com os animais, os rios, as plantas e as gentes.

Conta-se que meu avô Aparecido era alegre e festeiro, não podia faltar aos funerais que na época eram realizados nas casas das famílias dos mortos, na memória da família ele sempre estava presente, pois além de ser o "lava defuntos" era o contador de piadas que alegrava as pessoas entristecidas naqueles momentos difíceis. Nos Carnavais era um folião reconhecido na região por sua alegria e capacidade de mobilizar os grupos carnavalescos de homens que se vestiam de mulheres, além de organizar os bailes nos salões dos clubes dos interiores daquela região. Contador de causos e histórias de lobisomem, sacis, entre tantas outras que contava aos filhos e amigos nas noites em

Imagem 5 - Avô Materno, Aparecido Barbosa. Foto: Acervo pessoal

Imagem 6 - Avô Materno, Aparecido Barbosa vestido de noiva em bloco de carnaval, cidade de Engenheiro Coelho- SP, anos 50. Foto: Acervo pessoal

Imagem 7 - Avô Materno, Aparecido Barbosa e Avó Materna Irene Hereman, na cidade de Engenheiro Coelho- SP, anos 50. Foto: Acervo pessoal

5.1.1.3 Familia materna (origem da mãe)

Nesta mesma casa, meu avô paterno, Aparecido Barbosa de Oliveira, viveu com minha avó Irene Matilde Hereman, onde tiveram mais quatro filhos, porque minha vó já tinha os outros dois do segundo casamento, voltando aos seis filhos que acompanham as famílias, sendo estes três homens e três mulheres, entre elas está minha mãe, Jany Aparecida Barbosa de Oliveira, a mais velha, Irma Maria Barbosa de Oliveira, Rene Barbosa de Oliveira e Emilton Barbosa de Oliveira, todos sem o sobrenome Hereman no registro do cartório, pois meu avó, com a cultura do patriarcado, se nega a colocar o sobrenome da família europeia da esposa, minha avó, nos filhos. A família passou toda a infância e adolescência no interior, em Engenheiro Coelho, ali constroem diversas memórias ligadas a terra, ao pé descalço ao brincar nas árvores do pomar, nas interações da vida na pequena comunidade, nas festas locais e nos ritos religiosos. Nestas narrativas, minha vó Irene geralmente aparece como protagonista por suas habilidades manuais e conhecimentos farmacêuticos. Mulher forte e matriarca, mobilizava a família e ajudava a comunidade, em uma vida muito simples, diferente de sua infância e juventude, tentava oferecer o melhor que tinha a seu alcance para minha mãe e seus irmãos. Meu avô, trabalhador e operário de máquinas na estrada de rodagem, trabalhava muito e ganhava pouco, porém o suficiente para sobreviver com os filhos pequenos e oferecer estudo básico aos quatro. Minha mãe decide ser professora e entra como normalista em escolas públicas, acompanhada da elite

da cidade. Em sua fala descreve ser a mais escura de pele de sua turma, apelidada de "jambo", a mais pobre, e por isso desde cedo vive os embates dos discursos hegemônicos mesmo sendo também filha da família do lado europeu e parente de muitas de suas colegas brancas.

Imagem 8 - Avó Materna Irene Hereman com minha mãe Jany e seus irmãos Rene, Emilton e irmã Irma, em Engenheiro Coelho – SP década de 60. Foto: Acervo pessoal

Ainda novo, meu avô Aparecido sofre um ataque fulminante do coração e, com a morte dele, a família migra para Campinas, onde minha mãe termina seus estudos, começa a trabalhar e conhece meu pai.

Imagem 9 - Minha Mãe Jany Ap. B. Oliveira formatura de "Normalista" em Engenheiro Coelho. Foto: Acervo pessoal

5.1.1.4. Família Domingues (origem avó paterna)

Habitantes da cidade de Rio Grande, no Estado do Rio Grande do Sul, a família paterna é toda gaúcha, nascidos nas fronteiras ao Sul do Brasil, minha vó é fruto de um casamento inter-racial, seu pai (nome desconhecido) sabe-se que era um militar, filho de alemães, que veio ao Brasil no pós-guerra, engravidou minha bizavó (nome desconhecido) que era negra e teve com ela duas filhas uma (nome desconhecido) que faleceu com 18 anos vitima de tuberculose e minha avó, Eunice Domingues, pouco depois da morte da irmã, minha avó perde também a mãe, ficando

órfã ainda moça, assim começa a trabalhar em uma fábrica têxtil e conhece três irmãs, Lucinda Rodrigues, Lucília Rodrigues e Elma Rodrigues, com elas estabelece um vinculo de amizade profundo e acaba sendo adotada pela família das irmãs. Já bastante adulta, para os parâmetros da época, casa-se com meu avô Aidy Ávila aos 29 anos.

Imagem 10 - Avó Paterna Eunice Domingues de Ávila, anos 70. Foto: Acervo pessoal

5.1.1.5 Família Ávila (origem do avô paterno)

Moradores também da cidade de Rio Grande, no Estado do Rio Grande do Sul, meu avô paterno Aidy Lima de Ávila é o filho primogênito, filho de espanhóis (nomes desconhecidos) de onde vem o sobrenome Ávila, uma das cidades muradas da Espanha, e de sua mãe (nome desconhecido) de sobrenome Lima, a qual não temos informações. Mas assim como minha avó paterna, ele também torna-se órfão muito cedo e fica cuidando do irmão mais novo (nome desconhecido), ainda bem jovem começa a trabalhar vendendo tamancos pelas ruas de Rio Grande para alimentar a si próprio e o irmão, é ali "onde faz escola" vindo mais tarde a ser um exímio vendedor, tal habilidade lhe dá acesso ao trabalho em uma empresa de doces muito tradicional no Sul do país, o mesmo conhece minha avó, casa-se com ela, e eles migram para Porto Alegre em função de seu novo cargo.

Imagem 11 - Avô Paterno Aidy Ávila, anos 70. Foto: Acervo pessoal

5.1.1.6 Família Paterna

Poucos anos após o casamento de meus avós e a chegada a Porto Alegre, estes fazem crescer a família, que em suas histórias pessoais nunca tinham tido.

Imagem 12 - Família Ávila em ocasião do casamento de meus pais, em Campinas-SP, 1974. Foto: Acervo pessoal

Além de meu pai, Wilmar Domingues de Ávila e Carlos Roberto Ávila, filhos mais velhos, eles tiveram uma filha especial, Maria Cristina Domingues de Ávila, que nasceu com paralisia cerebral, e uns dez anos depois nasceram Renato Domingues de Ávila e Eduardo Domingues de Ávila. Com o caçula já crescido e os outros irmãos já adultos, incluindo Cristina, a família muda-se para Campinas, Estado de São Paulo, em função de uma proposta de emprego para meu avô. A família vai morar no bairro Jardim Proença, na mesma rua que minha mãe a poucos anos se mudara. Tornam-se vizinhos, se conhecem, se apaixonam e se casam.

5.1.1.7 Meu núcleo Familiar

Imagem 13 - Jany Ávila, Carla Ávila e Wilmar Ávila, em Campinas –SP, 1977. Foto: Acervo pessoal

Vizinhos de casas, meus pais, ambos migrantes dos interiores para Campinas, SP, se encontram, minha mãe recém-formada, cheia de sonhos, conhece um jovem vendedor, músico que carregava seu violão por todos os lados, alegre, meu pai era o animador e músico oficial do grupo de amigos, onde tinha

gente estava ele e seu violão. Ainda jovens, recém-casados, adquirem seu primeiro financiamento de uma casa própria e sonham o sonho da classe média, trabalho honesto e carros bons. Com a vida se estabilizando, eu chego em janeiro de 1975 para complementar a ideia de família e bem cedo fui introduzida ao universo dos passeios culturais, viagens e formações estéticas. Vivendo em um condomínio de prédios nos subúrbios de Campinas, minha mãe bem cedo me colocou em aulas de ballets e piano, para complementar a minha educação. Vivíamos bem e rodeados de amigos, no entanto, aos seis anos meus pais se separam e enfrentamos, eu e minha mãe, uma nova realidade.

Imagem 14 - Fotos: acervo pessoal. Bricolagem de fotos de minha primeira infância, entre 1975-1983. Foto: Acervo pessoal

5.1.7.1 Caminhos de mãe e filha

Dentro da nova estrutura familiar e dos poucos recursos, por mais utópico ou inviável que pudesse ser as aulas de arte em minha rotina, minha mãe nunca abriu mão dessas atividades, entendia o quão necessárias eram para mim e o quanto eu adorava tais aprendizados, com o passar dos anos, a dança começou a ocupar um espaço muito maior que apenas uma atividade extracurricular, e aos doze anos comecei a auxiliar minha professora de ballet nas “Baby Class” e com as turmas de crianças. Logo em seguida, fui convidada para estagiar na companhia ainda amadora de Ballet, mas que circulava dançando pelos festivais regionais e nacionais de dança, após muitos ocorridos, já estava na atividade dançando semi-profissionalmente e, aos quinze anos, já tinha turmas de ballet de diversos níveis sob minha responsabilidade na mesma academia, já recebendo para isto, em paralelo a essas atividades concluía o método Royal Ballet Academy.

Imagem 15 - Bricolagem de fotos de meus primeiros anos de festivais e apresentações de Ballet em minha infância, entre 1979-1987. Fotos: Acervo pessoal.

Imagem 16 - Fotos: acervo pessoal. Bricolagem de fotos de meus primeiros anos de festivais de Joinville SC e apresentações de Ballet Amador 1988-1990. Fotos: Acervo pessoal.

Imagem 17 - Opus Dança e Cia, Título: "Naturezas" de Neto Maia e Claúdia Dubard, coreografia premiada em festivais de Joinville e Sesc Mobil Campinas -SP anos 1990-1991. Fotos: acervo pessoal.

Imagem 18 - Opus Dança e Cia, Título: “Maria Maria”, de Neto Maia e Claúdia Dubard, coreografia premiada em festivais de Joinville e Sesc Mobil Campinas -SP anos 1990-1991. Fotos: acervo pessoal.

Seguindo o rumo das ventanias e dos sopros, sem as grandes reflexões que acompanham as palavras...

Trago ondas imensas de meu inconsciente, junto a materialização de minhas águas que escapam por meu olhar....

1. Seguindo a trama incompreensível das artes, falo sobre a que mais me aproximo...
A Dança e nela as bailarinas...
As bailarinas são mesmo assim, vivem de dor e disciplina, de abnegações, e buscam a felicidade, a beleza, e o etério. É por isso que até hoje não sei se fui uma delas...
Apesar da busca constante pelos mesmos valores... que sei me farão continuar até a minha morte.
Pois se assim me é ardua tal vida, sem essa busca seria impossível.
Porque assim como as bailarinas, almejo um outro intangível.

2. As primevas purezas...Balés brancos
Passos de ballet serão sempre esmiuçados até a extrema perfeição. Não importa o tamanho das bolhas que virão nos pés... as bailarinas seguem, até realizá-los...não importa.
"Ballets blanc" com sotaques franceses, serão sempre repletos de ternuras intangíveis, de amores infelizes... Mas que por serem tão imensos, se tornam tão belos... Sublimes...
Por isso, nunca soube se seria mesmo bailarina...

3. Quero o peso da dança moderna, as quedas das danças contemporâneas, a existência das danças do Brasil, a fé cênica, a realidade das construções complexas, mas que tem sentido, que são reais e que emanam mensagens de possibilidades e não de perfeições...

Quero dançar sem sapatilhas, sentir a Terra,

Pele na terra a dialogar com a existência e suas origens... sentir as temperaturas, texturas, volume... quero Sentir com todo meu corpo...

Amar e não ser etéria!

(Diário de Bordo gengibre, 2006 - Carla Ávila)

Com o passar dos anos, após a separação, nossa situação melhora um pouco, e minha mãe poupa para que pudéssemos sempre, no verão, realizarmos viagens pelo Brasil, sempre me disse que tínhamos que conhecer nosso país a fundo para somente depois conhecermos o exterior. E assim fez, todas as férias de janeiro tínhamos uma espécie de expedição, aventuras propriamente ditas, em praias isoladas, cidades históricas e parques nacionais, viajamos por todo o Brasil, mas como geralmente viajávamos em janeiro, nossas viagens eram mais concentradas no Norte e Nordeste do país.

Tais vivências, percebo hoje, foram fundamentais para o olhar que construo no agora, como pesquisadora docente e artista. Para a viagem levávamos uma pequena mochila com o necessário, e o coração aberto para os aprendizados, íamos de ônibus, observando toda a geografia, sotaques e paisagens do Brasil, in loco, ficamos em praias paradisíacas, em pousadas, casas de pescadores, ribeirinhos, e aprendíamos profundamente com aquelas simplicidades e os saberes populares. Nessas idas e vindas vi muitas manifestações e festas populares, conheci o Brasil pela pele, texturas, sons, paisagens e pelos sabores. Era sempre um prazer enorme conhecer as frutas e pratos típicos regionais, as manifestações, os cantos, os sotaques, as cores, as danças de cada região de nosso país e ver estampado nas multiplicidades de culturas formadoras de nosso território a brasilidade se manifestando.

5.1.2. Cartografias do Corpo e da Dança

Imagem 19 - Férias em Alcântara, MA, com senhora Maria guardiã da Festa do Divino, anos 90. Fotos: acervo pessoal.

Aos dezessete anos passei no vestibular de Dança da UNICAMP e ali um mundo todo de perspectivas e conhecimento se desvelou. A jovem bailarina clássica, com o corpo educado nos parâmetros hegemônicos da cultura da dança, começa a se deparar com outras possibilidades. Até aquele momento a dança para mim limitava-se à produção de um "pensamento-movimento" legitimado na esfera do poder e dos crivos dos paradigmas clássicos eurocêntricos, as questões opressoras que assombram a dança clássica eram parte de minhas rotinas, o medo da balança, as dificuldades de se manter no padrão esperado para se realizar determinados movimentos, a impossibilidade de ter um corpo alto e longilíneo como as bailarinas que via nos vídeos e fotos das grandes companhias europeias, os personagens quase sempre destituídos de um diálogo com a cultura brasileira[4]. Enfim, eram muitas as questões latentes e o levantamento de um enorme diagnóstico de ausências naquela dança que tanto me esforçava para fazer parte e ter ali um lugar ao que eu pudesse me encontrar. Fui muito grata ao aprender sobre profissionalismo, disciplina, linhas bem feitas de movimento, autocontrole de meu corpo, força e todos os aspectos que acompanham um desempenho técnico da fisicalidade de meu corpo no Ballet, porém compreendia que a potência do dançar poderia ser apreendida por meio de outros caminhos e que a dança também transcendia aqueles conteúdos, por isso fui buscar mais conhecimento dentro da universidade.

Imagem 21 - Foto: acervo pessoal. Opus Dança e Cia, Campinas - SP anos 1990-1991. Fotos: acervo pessoal.

O curso de Dança da Unicamp, sediado no Departamento de Artes Corporais, criado em 1985 por Antonieta Marília de Oswald de Andrade, filha de Oswald de Andrade, nasce com o desejo de refletir diretamente as questões das culturas originárias brasileiras e as Artes Cênicas no Brasil, o curso é o primeiro departamento de ensino superior de dança do Estado de São Paulo e o quarto do país. Seu inicio se dá com a vontade e a sensibilidade de valorizar nossas manifestações nacionais, e com a abertura de contratar profissionais que coubessem nessa proposta, assim, durante os primeiros anos de criação do curso, era possível encontrar na universidade

4 Com duas exceções, a coreografia "Maria Maria" de autoria de Claudia Dubard e Neto Maia de 1990, música de Milton Nascimento, e "Luar do Sertão" coreografia de Walkiria Coelho e Carla Ávila, 1991, música Luar do Sertão, autor João Pernambuco. Premiadas em festivais de Joinvile e Sesc.

uma diversidade de professores e áreas de conhecimento ligadas às corporeidades, ao movimento e a dança. Estes vinham para o curso com bagagens distintas, era possível ter professores de carreira, pesquisadores e professores artistas. Foram nos primeiros anos professores da Unicamp, artistas do corpo e da cena comprometidos com a arte do movimento e parte deles ainda comprometidos com os temas locais, com pesquisas brasileiras na área de corpo, alguns destes ainda estão na ativa; Angela de Azevedo Nolf, Alexandre Donizete Ferreira, Antonieta Marília de Oswald de Andrade, Mestre Antonio Ambrosio dos Santos, Antonio Nóbrega, Dalga Larrondo, Denise Hortência Lopes Garcia, Eusébio Lobo da Silva, Eva Concepción Z. Tessler, Eveline Borges I. de Miranda, Graziela Estela Fonseca Rodrigues, Holly Elizabeth Cavrell, Inaicyra Falcão dos Santos, Joana D'Arc Bizzotto Lopes, José Antonio de Oliveira Lima, José Lessa Mattos Silva, Klauss Vianna, Maria da Consolação Gomes Cunha Fernandes Tavares, Maria Lúcia Lee, Marília Vieira Soares, Patrícia Noronha, Regina Aparecida Polo Müller, Regina Camargo Vieira, Roberto Berton d´Angelo e Sylvia Mônica Allende Serra.

Alguns destes professores foram também de turmas de Licenciados em Dança da UFBA – Universidade Federal da Bahia (dentre outros artistas e pesquisadores), após anos de apresentações artísticas em companhias de Dança e Teatro se especializavam e faziam suas pós-graduações dentro e fora do país e tornavam-se corpo docente do curso de bacharelado e licenciatura da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Interessante destacar que em 1992, ano em que fui aprovada, muitos dos professores em atividade não tinham seus doutorados e muitos deles estavam realizando seus processos de pós-graduação durante aqueles anos, o que nos possibilitou acompanhar e, muitas vezes, sermos sujeitos da tese de alguns deles, lembro-me de muitos trazerem suas propostas de pesquisas durante os cursos que ministravam, o que nos possibilitava entender melhor a dimensão daquela carreira e a importância da formação em dança em um país como o nosso.

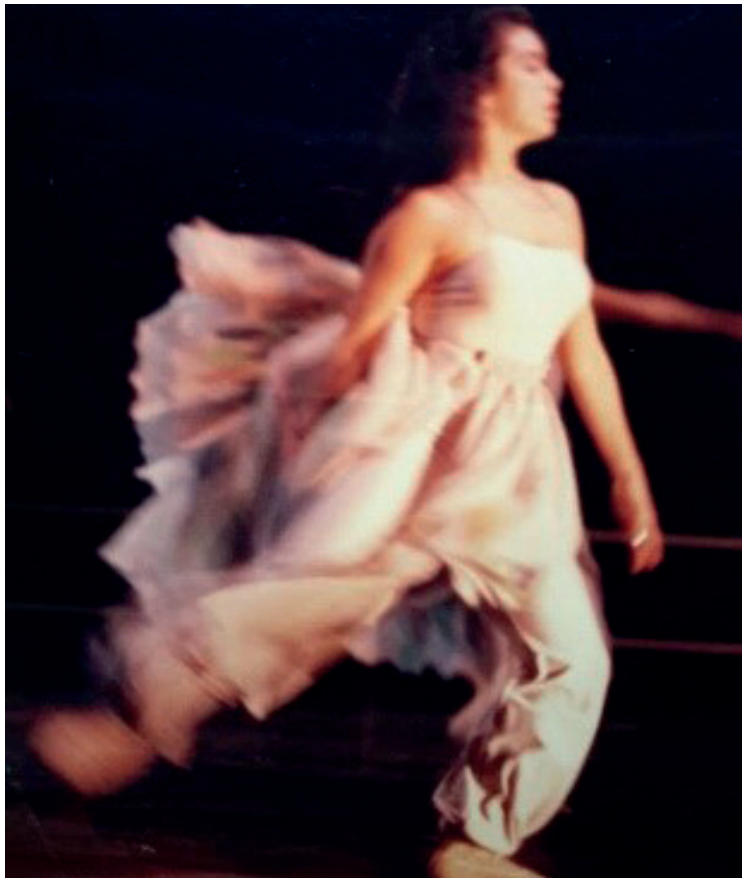


Imagem 22 -Foto: acervo pessoal. Opus Dança e Cia, Coreografia Naturezas 1990 -1991. Fotos: acervo pessoal.

Por meio das pesquisas de seu corpo docente, percebíamos a amplitude e a dimensão múltipla da carreira em dança, ainda nova no país. E a mim particularmente era muito estimulante vislumbrar um futuro no campo de atuação da área, diferentemente do processo de aprendizado nas escolas tradicionais de dança que me possibilitaria especificamente, dançar em Companhias de dança, ministrar aulas de ballets e, no máximo, ser dona de meu próprio estúdio. Para mim, desde os primeiros anos de formação na escola de dança do bairro, era claro que meu compromisso com as artes do corpo eram um devir muito maior, a dança movia emoções dentro de mim muito potentes, preenchia-me vazios, e dava sentido ao meu existir, por isso, sabia profundamente que as artes da cena, do corpo, da dança poderiam ser muito mais transformadoras que somente os fazeres técnicos das mesmas. Então nascia ali a semente deste caminho trilhado no agora. Ao me deparar com aquelas infindáveis variações, abordagens e dimensões de se trabalhar com o corpo, fiquei maravilhada e tive a certeza que tinha acertado em minha escolha e que seria realizada em minha profissão.

No curso de Dança da Unicamp, éramos estimulados a olhar para o país com um olhar sensível e crítico, e aprendíamos a desenvolver pesquisas nos mais diferentes campos da improvisação e composição coreográfica, aulas de antropologia da arte e das danças e manifestações tradicionais populares brasileiras também nos eram ensinados, além de ateliês de criação que auxiliavam no processo de formação dos discentes para que estes fossem capazes de buscar, construir e investigar as artes do corpo com uma visão estética perceptiva às suas expressões e campos múltiplos de linguagens artísticas e que, por fim, os mesmos fossem sujeitos capazes de influenciarem mudanças de paradigmas na sociedade.

Imagem 22 - Fotos: Roberto de Angelo. Exposição Centro Cultural Vitória - 1992.

Os anos de dança naquela instituição, com todos esses professores e professoras, possibilitaram-me experienciar a dimensão transcendente dos espaços de produção de conhecimento e, mesmo com muitos problemas estruturais, o curso me fez renascer para a dança em uma perspectiva muito mais crítica e consciente da potência dos fazeres artísticos como dispositivo de transformações interiores e exteriores profundas, esvaziando as sombras da hegemonia das danças clássicas europeias, libertando meu corpo para outros dançares.

Naquele momento histórico, de legitimação do curso, muitas eram as apresentações e espetáculos de natureza experimental, era muito interessante observar a liberdade daqueles jovens e a vontade de se desvelar novos caminhos na dança brasileira contemporânea, naqueles primeiros anos ajudamos a consolidar o Projeto Unidança[5].

Além disso, no final do ano, tínhamos a mostra dos trabalhos de conclusão de Curso (assim chamados na atualidade). Então, ao findar o ano tínhamos no pavilhão do DACO-Departamento de Artes Corporais mostras anuais das sínteses artísticas de conclusão das jornadas de graduação dos discentes em artes cênicas, Dança e Teatro, o que em muito nos enriquecia em termos de apreciação estética e de ampliação do repertório de fruição de obras artísticas; desde as tradicionais obras de Nelson Rodrigues até exercícios experimentais de dança em meio a gramados, ruas e no observatório da Unicamp.

Tais buscas e questionamentos criados nas práticas e teorias apreendidas no decorrer do curso, me impactaram profundamente, e hoje várias dessas reverberações e buscas se rizomatizam em minha pesquisa e neste processo de criação em Dança e Teatro de matrizes, motrizes afroameríndias.

Neste território de saberes tive contato com vários professores, mestres cruciais para minha formação e visão de mundo no universo da dança, mas destaco aqui aqueles que tinham em seu campo de pesquisa as questões ancestrais ameríndias e afro-brasileiras e/ou o foco nos contextos das danças brasileiras[6] que mais me impactaram, ou por sua forma de ser no mundo, ou por sua bagagem e conteúdo artístico teórico: Marília de Andrade, Graziela Rodrigues, Mestre Antonio, Marília Vieira Soares (Marília Bahiana), Mestre Tião, Patrícia Noronha, Regina Muller e, principalmente, a professora Inaicyra Falcão dos Santos. Estes professores foram presenças que naquele momento

5 O Projeto Unidança era uma possibilidade de apresentação de estudos e espetáculos de dança em processo que acontecia em toda primeira quarta-feira do mês. Organizado e apresentado somente por estudantes do curso de Dança sob a orientação de alguns professores do curso. Ali exercitávamos todo o processo de criação, composição, e colocávamos em práticas as questões do Desenho Teatral (iluminação, cenário, figurino, trilha sonora) e as questões técnicas envolvidas em uma apresentação.

6 Aqui não refiro-me apenas a disciplinas de danças brasileiras (que claro, me impactaram enormemente), mas também como as danças modernas ou contemporâneas que abordavam temas e questões relacionadas aos bailarinos e professores que criaram técnicas concebidas no Brasil.

impactaram profundamente meu pensar em dança, pois até então vinha da tradição eurocêntrica e norte-americana de Dança. Da formação pregressa que tive, jamais teria tido a extensão das múltiplas possibilidades de ver, sentir e dançar a dança ali proposta por aqueles corpos, jamais estaria pesquisando o que desenvolvo na presente investigação sem ter tido contato com aqueles moveres, naqueles corpos e naquelas mentes naquele período.

Imagem 23 – Foto: acervo pessoal. Espetaculo "FEMINI" Trabalho de Conclusão de Curso, premiado no Feminino na Dança, SP, 1995.

Portanto, aproveito para (re)iterar a importância do engajamento de se pensar o currículo em dança das Universidades de Dança no Brasil. Qual a dança? Que Dança? Quem Dança? Por que ensinar Dança na Universidade? E para quem? Questões também levantadas pela professora Dra. Márcia Strazzacappa e professora Dra. Isabel Marques.

Imagem 24 – Foto: acervo pessoal. Formatura UNICAMP - Graduação Bacharelado e Licenciatura em Dança, Turma 1992. Jan. 1996.

Com a segunda tive a oportunidade de ser aluna na graduação, e participei de seu grupo de pesquisa, do qual sofri forte influência em meu trabalho de pedagogias para a dança, mais a frente me aprofundarei nesse conteúdo e com a Professora Dra. Marcia Strazzacappa sigo aprofundando meus estudos em arte e dança-educação.

5.1.2.1 Entrecaminhos da América e do Atlântico: memoriais viajantes

Imagem 25 - Autora: Jany Ávila Trabalho de técnica mista; Linha sobre papel e mapa. 2017. Cartografia das vivências em diversos países na Europa no ano de 1996.

Assim que me graduei, minha mãe me presenteou com as economias que tinha guardado bravamente ao longo dos anos de meus estudos, para que eu investisse em meu futuro, recém-chegado com o diploma. Era o tempo do plano real, em que o valor da moeda brasileira para o dólar era quase equivalente. Simultaneamente recebi o convite de uma amiga muito próxima e querida da possibilidade de explorarmos o velho continente, o plano era conhecermos a Europa e procurarmos uma pós-graduação. Organizamo-nos, planejamos a viagem e as possibilidades de um mestrado, entramos em contato, via cartas escritas a punho, com alguns, ainda haviam poucos cursos de mestrado em dança, para tentarmos algum fomento que nos auxiliasse, pois em 1996 não tínhamos apoio para pesquisa, as bolsas de estudo na área de artes para pós-graduação no exterior eram raríssimas. Fui buscar na tradição europeia complementações que não encontraria aqui para meu processo formativo enquanto artista, assim pensava naquele momento da vida, e assim cruzei o Atlântico fazendo o caminho oposto de meus antepassados.

Na Europa, in loco, tentamos encontrar um possível mestrado em dança, viajamos para Portugal, na Universidade de Motricidade Humana-Lisboa, Reino Unido, Laban Center-Londres, Bélgica Université Libre de Bruxelles-Bruxelles, França, Université Nice Sophia Antipolis-Nice, Université Paris 8- Saint Denis, entre outras que tinham áreas afins, naquele período ainda não tínhamos os cursos de pós-graduação em Dança em território nacional. Eram cursos muito interessantes, no entanto, nossas reservas financeiras eram insuficientes para pagar as mensalidades e nos sustentarmos nas respectivas cidades. Diante desta realidade decidimos investir viajando e “mochilando” pela Europa durante todo aquele ano.

A saída do território brasileiro também foi essencial para compreender minhas origens, olhar cuidadosamente para a América do Sul (com um certo distanciamento) e refletir sobre minha identidade brasileira e a produção artística que eu fazia e a qual eu desejava aprofundar. Percebi também que ainda não estava pronta, madura para uma pós-graduação, e que o benefício de fruir as multidiversidades culturais daqueles países era uma oportunidade profundamente enriquecedora. Ali eu estava exposta a

inúmeros desafios de sobrevivência, em países que não conhecíamos ninguém, que não falávamos o idioma, onde tínhamos que administrar os poucos recursos que tínhamos, e administrarmos os roteiros de viagens com sabedoria para não desperdiçarmos nossas economias. Estávamos caminhando pelo continente europeu com focos de visitarmos os locais pré-determinados, mas não tínhamos datas, relógios, pressões nenhuma, a viagem era pura fruição de todos os sentidos no espaço, éramos corpo, vivo na ação, no existir diário e uma sensação imensa de liberdade nos tomava.

Viajamos de Portugal à Grécia, dormíamos nos trens, estações e hostels, foram mais de treze países e uma centena de cidades e vilarejos, além da imersão estética e cultural ao visitar esses diversos países, museus, parques, cidades históricas, pude ver a produção artística local, entre elas as de dança e teatro e suas diferentes linguagens, relacionando-as com suas respectivas culturas. Como era década de 90 ainda não vivíamos sob a égide da globalização e pude fruir esta experiência de maneira ímpar para a artista-pesquisadora e docente que me tornei. Tudo era mais corporal, físico presencial, ao tentarmos nos achar nas cidades era preciso compreender um enorme mapa que carregávamos nas mãos, com nomes e direções minúsculas das ruas e monumentos a serem vistos, não havia aplicativos para nos dizer para virar a direita ou esquerda. Naquele exercício de me achar e me perder, de viver a insegurança de estar perdida em um país que mau falava ou conhecia as palavras básicas para a comunicação e entendia fracamente o idioma em questão (que no caso foram muitos) percebia meu corpo se capacitar e fortificar minhas noções de comunicação, de tempo e espaço, e, sobretudo, de quem eu mesma era naquele contexto, além da dimensão de minhas percepções intuitivas que ficavam cada vez mais despertas. Por isso, não ter feito a pós-graduação naquele momento em minha visão no hoje, foi um ganho.

Naquele tempo, além das constantes visitas aos museus de arte, quando possível, também frequentamos aulas de dança e oficinas artísticas em alguns dos países europeus citados. A mais impactante delas foram as aulas em Lyon, com Celeste Dandeker e Adam Benjamin, criadores da companhia CandoCO Company de dança profissional, focada na integração de artistas portadores de necessidades especiais e artistas comuns. Transcendendo também minha visão de que corpos podiam dançar. O olhar transcendente também assumiu muitas áreas de minha vida, à medida que também aprendia a me expressar melhor com as palavras e com os idiomas a que propus a dedicar-me naquele tempo, o francês e o espanhol.

Naquele período pude “assimilar” porque, de alguma maneira, já compreendia desde as expedições no Brasil com minha mãe, o que para mim é a verdadeira riqueza e sabedoria de um povo; a sua cultura e os valores locais e originários, além da forma de viver e de expressá-los.

Para mim, ao caminhar por aquelas terras, era nítido que nem só do capital vive o homem, e que a riqueza de um país não estava definitivamente associada a quantidade de dinheiro que acumulavam. O povo do país,

os fazeres diários de cada cultura expressas no corpo, no canto, na dança, no teatro, nos rituais, e nas paredes das catedrais, muros, museus e prédios medievais, barrocos, góticos, renascentistas, isto sim é o grande tesouro de uma nação. Essa riqueza era nitidamente resguardada pelos fazeres corporais cotidianos e extra-cotidianos de um povo.

No final de 1996 retornamos com algumas bagagens e pequenos presentes na mala, mas um enorme acervo de conhecimento e presenças foi somado ao nosso corpo e a nossa formação.

Imagem 26 - Porto de Naxos, Grácia. 1996. Fotos: acervo pessoal.

5.1.2.2 Entrecaminhos da Dança e Educação: CALEIDOS Cia de Dança e SIA- Semi Internato Alternativo

Imagem 27 - Autora: Jany Ávila Trabalho de técnica mista; Linha sobre papel e mapa. 2017. Cartografia das vivências no Canadá no ano de 2000.

5.1.2.2.1 Nas imagens do Caleidos

No início de 1997, após retornar ao Brasil, fui convidada a compor o elenco de intérpretes pesquisadoras e artistas-docentes sob a orientação e direção da professora Isabel Marques. Tempo das origens do Caleidos e de criação de uma das propostas coreográficas central da pesquisa do grupo de dança, as "Coreológicas", como intérprete-criadora e artista-docente do Caleidos Cia de Dança, trabalhei durante cinco anos, até 2001.

O Caleidos foi uma grande oportunidade de voltar a estudar e a dançar, coisas que

sempre amei fazer. O Grupo Caleidos tinha como foco estudos e pesquisa em dança, educação e temas contemporâneos, a Caleidos Cia. de Dança tinha como foco a criação em processos coreográficos que traziam como tema a arte-educação, utilizando-se da linguagem da dança e da interatividade com o público, propostas bastante inovadoras no Brasil daquele momento. Nas palavras de Marques (2017) no site do grupo,

> O Caleidos Cia. de Dança iniciou suas atividades em 1996 como grupo de pesquisa coordenado pela Profa. Dra. Isabel Marques na Faculdade de Educação da UNICAMP. Em 1998, desliga-se da universidade e estabelece sua sede em São Paulo, dando continuidade aos trabalhos artísticos e de pesquisa. Com a entrada de Fábio Brazil, em 2001, os projetos e produções da companhia expandem-se também para as interfaces entre dança e poesia.
>
> O Caleidos Cia., por meio de atividades artísticas (produção de espetáculos e eventos de dança), ações docentes (cursos, workshops, eventos) e projetos de pesquisa (seminários, encontros, publicações) instala-se na interface híbrida entre a arte e a educação, desenvolvendo espetáculos comprometidos tanto com o diálogo e a reflexão com o público – valor da educação – quanto com a pesquisa da linguagem da dança – valor da arte. O Caleidos Cia. propõe e desenvolve trabalhos em que a arte não seja escolarizada e em que o ensino não perca sua potência artística transformadora[7].

Tais vivências como intérprete-criadora e artista docente nos anos de Caleidos me auxiliaram no processo de expansão de repertórios, vocabulários, e reflexões no campo das artes, que já vinham sendo executados em minhas percepções, após os anos de aprendizado como profissional na Cia de Dança, pude avaliar as situações e propostas de criação e de ensino-aprendizagem com um olhar mais crítico, reflexivo e sensível, com desejo de transformação por meio da apreciação, do respeito ao próximo, e ao público, por meio de um olhar cuidadoso, com base em pesquisa e criações que transitavam entre o corpo, a dança e a educação.

Com a Cia. de dança viajamos por várias cidades, apresentando caleidos espetáculos da companhia "Coreológicas I e II" (1996-1997), ministrando cursos de dança-educação e com o Projeto Dança-Escola, ficamos em cartaz em uma longa temporada no SESC Belenzinho, em São Paulo, na exposição "Fantasia Brasileira: balé do IV Centenário",

7 Ver: Instituto Caleidos – Disponível em: http://www.institutocaleidos.org/caleidos-cia-de-danca/.Acesso em: 15 mar. 2018.

com o espetáculo "Cidade em Trânsito" (1998), criado especialmente para o evento. Nas palavras da diretora, no site da Cia.: *"Durante o período da exposição, mais de 3600 crianças, jovens e adultos assistiram e participaram do espetáculo, ampliando sua visão de dança, assim como sobre a cidade de São Paulo, a partir da fruição e da participação corporal no espetáculo"*. Essas vivências de estar em cena atuando com frequência e interagindo com o público enquanto dançava, em diferentes contextos, com diferentes públicos, com idades diferentes e lugares distintos, em muito auxiliaram em minha formação artística profissional, preenchendo lacunas que a formação acadêmica não conseguiu suprir. Nos anos seguintes, realizamos apresentações em Portugal, e uma turnê no Canadá.

O espetáculo COREOLÓGICAS, concebido e dirigido por Isabel Marques, foi pioneiro na proposta de interatividade explicitamente educativa com o público que envolve crianças, jovens e adultos em processo de fruição e de aprendizado da linguagem da dança.

Este espetáculo, primeiro dos oito já desenvolvidos por Isabel Marques, tem como foco o trabalho coreográfico com base nos temas de movimento de Rudolf Laban, integrando no mesmo espetáculo a possibilidade de apreciação estética e de aprendizado da dança via participação crítica e criativa do público. COREOLÓGICAS I foi apresentado em várias cidades do Brasil (São Paulo, Americana, São Carlos, Jacareí, Campinas, Santo André, Ribeirão Pires, São Bernardo do Campo, Porto Alegre, Santa Maria, Brasília, entre outros) no Canadá e em Portugal nos anos de 1996-2001[8].

Entre os aprendizados que tive durante os anos de Caleidos, o maior deles foi colocar em prática e aprofundar a compreensão dos temas de movimento de Rudolph Laban, conteúdos que me acompanham como docente e coreógrafa até os dias de hoje.

8 Ver: Caleidos – Disponível em: http://www.caleidos.com.br/coreologicas-i-1996. Acesso em: 15 mar. 2018.

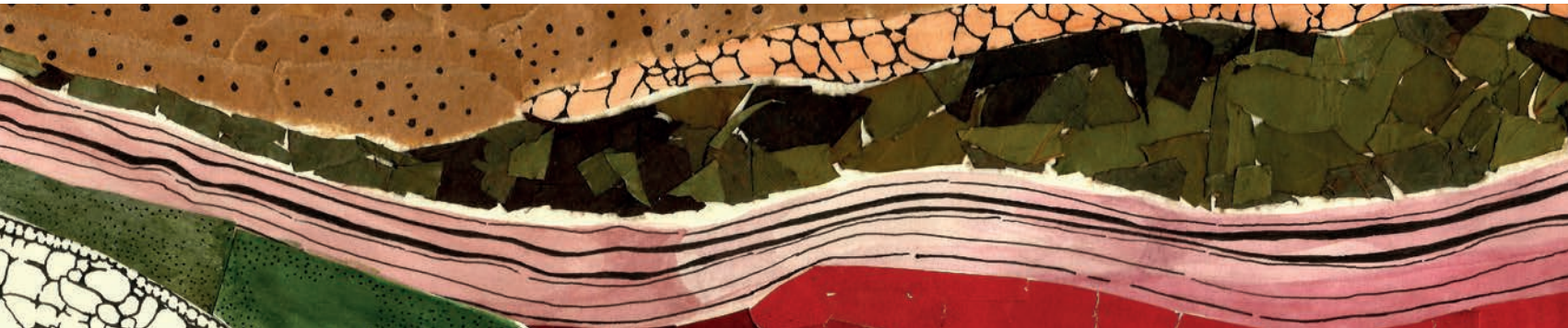


Imagem 28 - DaCi Portugal , espetáculo "Coreológicas I", 1997. Fotos: acervo pessoal.

Imagem 30 - Turnê Caleidos Cia de Dança Canadá, 2000. Fotos: acervo pessoal.

Imagem 29 - Foto: Fabio Brazil. Espetáculo "Cidade em Trânsito" Sesc Belenzinho, SP 1999

Imagem 31 - Foto Acervo Caleidos, "Coreológicas I ", Turnê Caleidos Cia de Dança, Canadá 2000.

5.1.2.2.2 Nos desenhos do Semi Internato Alternativo (SIA) - Colégio Doctus Campinas

Ao retornar ao Brasil, em 1997, recebi também um outro convite, para trabalhar com artes e dança em um espaço educacional para crianças em Campinas, São Paulo. O espaço era destinado ao tempo extracurricular que funcionaria no contraturno da escola e que visava dar uma opção para pais que não tinham apoio, nem onde deixar seus filhos. Com esta informação em mente, contei das vivências que tinha tido na Europa e as escolas inspiradoras que tinha conhecido em Portugal, na Itália, na Espanha e na França.

A direção da escola interessou-se pela experiência e propôs que eu mesma escrevesse um projeto pedagógico alternativo e que ficasse com a coordenação e gestão do projeto. Depois de uma semana entreguei a eles um projeto que tinha em seu eixo a arte-educação e as inteligências múltiplas de Howard Gardner[9] como proposta, contratamos professores, capacitamos a equipe e começamos nossos trabalhos, em pouco tempo tínhamos um pouco mais que setenta crianças, divididas em dois contraturnos, almoçavam, faziam suas tarefas em uma sala de estudo e tinham acesso a aulas de ballet, dança, ginástica olímpica, inglês, computação, natação, artes visuais, capoeira, teatro, entre outras. Cada ano as crianças escolhiam um tema para o projeto interdisciplinar que nos acompanharia durante todo o ano, e a cada final de ano apresentávamos uma produção artística completamente concebida, criada, executada pelas crianças.

É importante destacar que nos cinco anos em que coordenei este projeto, também frequentava o grupo de pesquisa sobre Inteligência Corporal Cinestésica, vinculado ao Projeto Zero, Inteligências Múltiplas-parceiro da Harvard University, sediado na faculdade de Educação Física da UNICAMP, orientado pela professora Dra. Vilma Lení Nista-Piccolo[10]. Tais encontros me auxiliavam a expandir minhas percepções e entendimento

---

9 Howard Gardner, formado no campo da psicologia e da neurologia. O cientista norte americano causou forte impacto na área educacional com sua teoria das inteligências múltiplas, divulgada no início da década de 1980. Sob a influência do norte-americano Robert Sternberg, que estudou as variações dos conceitos de inteligência em diferentes culturas, Gardner foi levado a conceituá-la como o potencial para resolver problemas e para criar aquilo que é valorizado em determinado contexto social e histórico. Na elaboração de sua teoria, ele partiu da observação do trabalho dos gênios da humanidade. E criou a teoria das múltiplas inteligências afirmando que existem talentos diferenciados para atividades específicas, identificando até agora oito tipos de inteligências. Acredita que o que leva as pessoas a desenvolver capacidades inatas são a educação que recebem e as oportunidades que encontram no decorrer da vida.

10 Dra. Vilma Lení Nista-Piccolo foi professora da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, onde desenvolveu vários projetos de pesquisa e de extensão, criou diferentes grupos de estudo e foi chefe do Departamento de Educação Motora. Tem experiência com pesquisas e publicações nas seguintes Linhas de Pesquisa: Cotidiano Escolar, Formação Docente, Educação voltada à Saúde, Educação Física escolar, Ginástica e Inteligência Corporal Cinestésica. Desde 2000, quando estudou na Universidade de Harvard, tem desenvolvido alguns estudos sobre as

sobre como a inteligência se desenvolve por outras vias que não somente a ideia de Quoeficiente de Inteligencia - QI e, sobretudo, via relação humana, corpo, alteridade.

Durante esses anos, também me aprofundei no universo da psicologia, pois na equipe tínhamos uma profissional que nos dava consultoria e, também, orientações aos pais e crianças. Esta profissional trabalhava em um paradigma Junguiano[11], e nossa parceria no projeto fez desvelar em mim mais uma dimensão do interesse por esta perspectiva, inconsciente, arquétipos e a perspectiva mítica me conectaram de alguma forma com os conteúdos estudados na graduação, nas disciplinas de danças brasileiras, no campo da dança e do ritual.

Naquele mesmo período surgia no grupo de pesquisa da professora Vilma Leni Nista Piccolo na FEF, Faculdade de Educação Física da UNICAMP, o convite do Project Zero para apresentação de algumas pesquisas, na sede em Boston, EUA. Este projeto tinha diversos núcleos espalhados pelo mundo que aplicavam as propostas das inteligências múltiplas com diversos projetos educacionais e artísticos entre jovens e crianças. Cada núcleo poderia enviar alguns projetos de cada grupo de pesquisa, e o projeto SIA de arte-educação e inteligências múltiplas que eu coordenava foi um dos indicados para participar do evento na Faculdade de Educação da Universidade de Harvard, junto ao Project Zero.

Não tive dúvidas, arrumei as malas e parti.

Imagem 32 - Equipe dos professores do SIA – 2000. Fotos: acervo pessoal.

Inteligências Humanas. Atualmente integra o Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Sorocaba, onde coordena o Grupo de Pesquisa POTENCIAL, que tem como foco de estudo as diferentes questões que permeiam a formação e atuação docente no cotidiano escolar, além de identificar a percepção dos integrantes desse ambiente sobre inteligência humana. É pesquisadora do CNPq (Lattes): http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4721601D1.

11 O paradigma Junguiano faz parte dos assim chamados "paradigmas qualitativos" da psicologia, paradigma da complexidade e da diversidade dinâmica. Tem sua ênfase nos aspectos compreensivos e interpretativos dos fenômenos, enfatizando seu caráter simbólico arquetípico. O paradigma junguiano exige uma atitude íntegra do indivíduo perante o mundo e consigo mesmo. A integridade do ser humano é definida por sua atitude responsável e comprometida frente ao conhecimento do mundo externo e ao seu autoconhecimento. Considerando-se que cada indivíduo faz parte de um todo maior, tanto em termos do inconsciente coletivo como em relação à consciência coletiva (cultura), cabe ao ego participar, colaborar e se comprometer com a totalidade. PENNA (2004).

Imagem 33 – Ensaio para espetáculo "Floresta dos Sentimentos", projeto SIA, Dança, Teatro, Circo e equoterapia, 2000. Fotos: acervo pessoal.

Imagem 34 – Maquiagem para espetáculo "Floresta dos Sentimentos", projeto SIA, Dança,Teatro, Circo e Equoterapia, 2000. Fotos: acervo pessoal.

Imagem 35 – Ensaio para espetáculo "Floresta dos Sentimentos", projeto SIA, Dança,Teatro, Circo e equoterapia, 2000. Fotos: acervo pessoal.

Imagem 36 – Ensaio para espetáculo "Floresta dos Sentimentos", projeto SIA, Dança,Teatro, Circo e equoterapia, 2000. Fotos: acervo pessoal.

5.1.3 Cartografias das fronteiras dos EUA; Entrecaminhos de Boston MA a Maui- HI

Imagem 37 – Autora: Jany Ávila Trabalho de técnica mista; Linha sobre papel e mapa. 2017. Cartografia das vivências nos EUA no ano de 2001 - 2003.

5.1.3.1 Submergir das Paisagens de Boston-Massachussets

Naquele mesmo ano, tive a oportunidade de morar no exterior novamente, agora em Boston, EUA, mesmo com o dinheiro curto, após a conferência com a apresentação das diversas pesquisas, fui buscar uma especialização junto ao Projeto Zero, no Departamento de Educação da Universidade de Harvard, sobre arte-educação e inteligências múltiplas, com foco na Inteligência Cinestésico-Corporal e a sua relação com a cultura e o desenvolvimento infantil. Este curso era oferecido anualmente e custava um montante de dólares que estava completamente longe do orçamento que tinha.

Então a ideia era trabalhar por um ano até tentar juntar a quantia e, simultaneamente, cursar aulas de língua inglesa para melhorar meu desempenho no idioma e me submergir no entendimento daquela realidade americanizada. Saí do Brasil com a indicação de um contrato de "Babysitter", no entanto, logo após o evento, o país e o "World Trade Center" sofreram o ataque terrorista, o que criou a desconfiança com quaisquer estudantes estrangeiros, comigo não foi diferente, e perdi a possibilidade do emprego.

Como precisava me sustentar e naquele contexto eram raras as vagas para estudantes estrangeiros, acabei indo trabalhar em outros subempregos destinados aos latinos e africanos. Trabalhei como vendedora, delivery de pizzas na neve de Boston, entre outros trabalhos nada fáceis, mas o lugar que mais tive aprendizados profundos sobre a alma humana foi em uma cozinha (mesmo não

sabendo fritar um ovo no Brasil). Ali minha função, na realidade, era mais de intérprete que cozinheira, então, me incumbiram de ficar com as saladas menos complexas, no entanto, em uma cozinha que se falava português, francês, espanhol, e inglês, em que noventa e nove por cento dessas pessoas só falavam a língua materna, acabei trabalhando mais como tradutora do fluxo de informações e mediadora dos conflitos (eles contrataram uma outra moça para me ajudar com as saladas) com isto, me aproximei das pessoas e fiquei confidente das dores de muitas daquelas mulheres e homens, sabedora dos percursos de humilhação e de dor, dos riscos de vida ao cruzarem rastejando as fronteiras, das famílias separadas pelos coiotes[12] e pelos policiais americanos nas fronteiras, irmãos, filhos, pais, mães e tios que nunca mais se viram, e nem se quer sabiam onde estavam seus familiares, porque não sabiam falar o idioma e eram ilegais no país. Além, é claro, dos sonhos que queriam realizar ao juntarem a quantia sonhada, ou ao terem a oportunidade de se tornarem cidadãos americanos para trazerem o restante da família.

Aqui, neste momento de minha trajetória, não eram mais histórias de escravidão lidas em livros, ou escutadas pela voz de um professor em tempos de faculdade, explicando o colonialismo e a colonialidade[13], naquele calor infernal da cozinha, vivia o inferno da escravidão em tempos atuais. Naquele contexto, todo dia voltava para minha casa, uma república de estudantes de pós-graduação, estagiários da área de saúde em hospitais americanos, engenheiros em treinamentos em grandes companhias americanas, e um estudante de música da Berkley (que também entregava pizzas na neve) todos nós brasileiros, quando eu chegava contava as histórias dramáticas de vidas latinas e africanas do dia, eram realidades de brasileiros, bolivianos, colombianos, peruanos, mexicanos, haitianos, cabo-verdianos, guianos, equatorianos, nicaraguenhos, salvadorenhos, cubanos, todos com suas histórias de dor, éramos todos um só povo naquela cozinha. Meus colegas de república escutavam atentos as histórias e, aparentemente, sentiam o alívio e, creio eu, a sensação de uma ponta de sorte, por não estarem inclusos naquela realidade. Eu? Eu me sentia entremundos...

Mesmo naquela dificuldade e naquele frio tive diversas oportunidades de ampliar meus

12 Os "coiotes" são, em geral, mexicanos que cobram muito caro para atravessar imigrantes clandestinamente do México para os Estados Unidos através da fronteira – num tráfico de migrantes que tem crescido à medida que crescem as medidas restritivas à migração. ASSIS (2008).

13 Importante destacar que Colonialismo e Colonialidade aqui apresentam-se como conceitos aproximados, mas não são a mesma coisa. Segundo SILVA L. (2018), o colonialismo está mais ligado ao sistema econômico e político, cujo exercício do poder de um espaço legitimado visa a dominação da diferença, sendo esta dominação a única forma que possibilita a reprodução do sistema. A Colonialidade é um estado de coisas, de experiências que sobrevivem mesmo com o fim do colonialismo. É na condição da colonialidade que se estabelece um modo de se fazer e reproduzir modelos, uma maneira de seguir formas hegemônicas e eurocentradas, modelos de universalidade que invisibilizam os conhecimentos não hegemônicos.

olhares e minhas compreensões, nos dias de folga aproveitava para fazer apreciação de museus, bibliotecas, espetáculos e concertos, instruía-me um pouco mais sobre o corpo, a dança, a fotografia, o teatro, e as culturas hegemônicas. Em contraponto, nos meus dias de trabalho, instruía-me também pelas múltiplas culturas, cantos, expressões, culinárias, gestos, músculos e ações de trabalho presentes naquela cozinha. Era uma apreciação ética, estética e política constante.

Quase um ano depois, chegado o tempo de me matricular no curso, me dirigi até o Harvard Square para realizar a matrícula na data estipulada, quando cheguei na secretaria, ainda pela manhã, fiquei em choque, as vagas já tinham sido preenchidas na primeira hora de abertura do gabinete, e não havia fila de espera. Meu sonho teria que ser adiado.

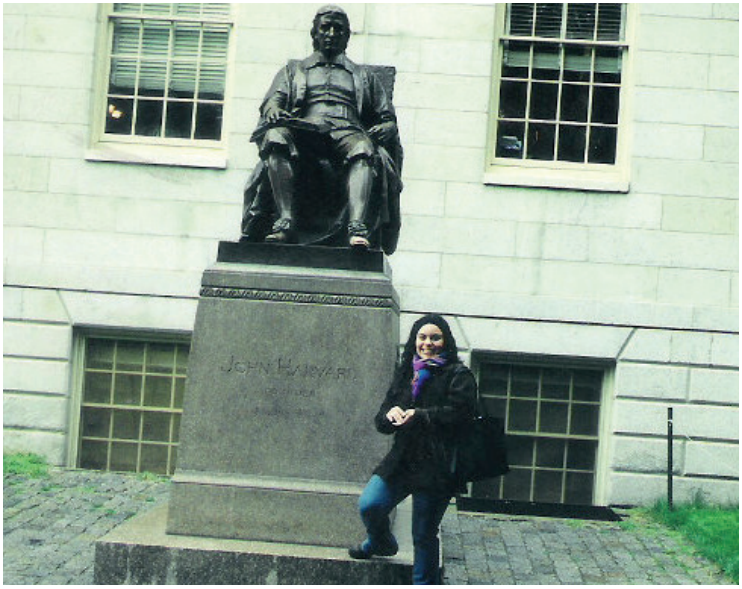


Imagem 38 – Universidade de Harvard, Boston. 2002. Fotos: acervo pessoal.

5.1.3.2 Paisagens submersas de Maui –Hawaii

Imagem 39 - Autora: Jany Ávila Trabalho de técnica mista; Linha sobre papel e mapa. 2017. Cartografia das vivências no Hawaí no ano de 2003 - 2004.

Vivendo naquele frio da costa leste dos EUA, exaurida e completamente em choque com a negativa da matrícula, recebo um convite de uma amiga para irmos de férias até o Hawaii, onde o laboratório de pesquisa que ela trabalhava em Boston estava sendo transferido.

Aceito o convite e fico maravilhada com o pacífico, esta experiência culmina com a oportunidade de viver em Maui e ali tive o privilégio de compreender e constelar os modos de educar e viver da cultura havaiana, seus cantos, danças, palavras, sua estética conectada com a natureza, seus mitos, cosmologias e rituais, e sua relação com o corpo estavam sempre presentes na ilha.

O tempo em Maui, entre um passeio e outro pelas ilhas do arquipélago, foram de contemplação da natureza e de meu interior, retornei as práticas corporais por meio de aulas de yoga e cursos de massagem havaiana Lomi Lomi e, logo em seguida, comecei a fazer massagens. Toda a bagagem dos tempos de graduação e os aprendizados das técnicas somáticas corporais também vinham à tona, assim resgatei a corporalidade em minha vida naquele momento tão incerto, em contato com o mar.

Naquele momento de introspecção e extrema beleza no oceano pacífico, lembrava-me do enorme e intempestivo atlântico e nossas praias, e o calor do Brasil e seus povos originários. Criava paralelos virtuais com a cultura hawaiana e as manifestações indígenas brasileiras. Após relembrar sobre toda a trajetória do colonialismo e da colonialidade na história de meu país de origem e na realidade dos trabalhadores da cozinha de Boston, repensava a utopia de Roberto Gambini diante da dominação dos colonizadores sobre nossa alma indígena, e sonhava com o que poderia ter sido o devir de uma terra livre daquele massacre que vivemos e ainda perdura.

É certo que os havaianos também foram colonizados pelos americanos, mas ali preserva-se alguma aura do que ainda não tinha sido totalmente perdido, mesmo com a dimensão evasiva do capital e do turismo extremo.

Como afirmei a pouco, ao ver os povos nativos havaianos, suas festas e modos de viver, era inevitável refletir e associar tais temas aos nossos contextos ameríndios e afro-brasileiros, isso me fez querer entender melhor como os mitos se perpetuavam na sociedade e, naquele contexto, me aproximei da literatura de Joseph Campbell e aprofundei minhas leituras nas obras de Carl G. Jung.

Em tempo, viajei para Boston e realizei o curso em Harvard, que em resumo, na práxis de seu desenvolver, refletia também as posturas hegemônicas e do consumo. Todas as ideias incríveis que aprendemos com a teoria das inteligências múltiplas, no dia a dia do curso, eram vivenciadas por uma concepçãp de produção de conhecimento muito próxima dos parâmetros do colonialismo e da colonialidade, sem depreciar em absoluto o conteúdo proposto e os ensinamentos assimilados.

Voltei para o Hawaii, mas me dei conta que, se permanecesse naquele estático paraíso, toda a luta de meus ancestrais, todo empenho de minha mãe em educar-me, todo dinheiro público investido pelo povo brasileiro em minha formação universitária, e toda a minha dedicação em me tornar uma profissional e um ser humano melhor, que pudesse agir em prol da nossa realidade brasileira, tudo, iria se estagnar naquela pequena ilha no meio de tanta beleza no pacífico.

Então, mais uma vez, arrumei as minhas malas e voei.

Imagem 40 - Topo do vulcão Haleakala Maui – Hawaii, 2003. Fotos: acervo pessoal.

5.1.4 Cartografias de montanhas, campinas e fronteiras; Entrelugares da lapidação acadêmica e os primeiros passos com os povos afro-ameríndios

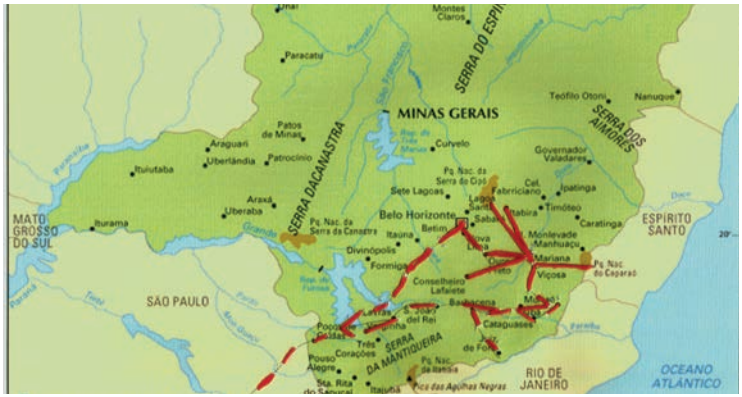


Imagem 41 - Autora: Jany Ávila Trabalho de técnica mista; Linha sobre papel e mapa. 2017. Cartografia das vivências no Hawaí no ano de 2003 - 2004.

5.1.4.1 Lapid(ações) entre Docência na UFV e Mestrado UNICAMP

Recém-chegada ao Brasil, soube haver vagas para professor substituto no recém-criado curso de graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa - UFV. Achei interessante a possibilidade de voltar ao universo da Dança, participei do processo de seleção e fui aprovada. Nunca havia pensado seriamente em ser uma professora universitária. Por isso, entendi como uma ótima possibilidade de experimentar a vivência na carreira de ensino superior.

Como o curso estava em sua primeira turma, e ao todo éramos quatro professoras, ministrei nos anos seguintes disciplinas das mais diversas áreas no campo da dança e das artes. E tais desafios fizeram-me estudar e me reatualizar, o que culminou com a tentativa do mestrado em artes no Instituto de Artes da Unicamp, dois anos depois. Ali reencontrei a Profa. Inaicyra Falcão dos Santos, que muito tinha contribuído para minha compreensão de mundo e referências no universo das Danças do Brasil, cadeira aqual era responsável, além das disciplinas de filosofia e Arte e Desenho Teatral.

Ao ministrar as quatro disciplinas voltadas para a Dança do Brasil, que naquela instituição chamava-se Folclore e Danças Brasileiras, mergulhei-me na proposta metodológica do Corpo e Ancestralidade da Profa. Inaicyra e comecei a ressignificá-la e a expandi-la dentro do contexto daqueles corpos e das histórias de escravidão ainda muito latentes na região da Zona da Mata Mineira. A disciplina começou a sair do espaço do campus acadêmico e

interagíamos com as comunidades negras ao redor, expandindo as discussões do corpo, da dança e das culturas não somente como uma reprodução de passos sequenciados em determinados contextos culturais, das danças regionais. Mas problematizando-as em campo expandido, para fora das salas de aula, fora do espaço do campus, rompendo com a estrutura formal acadêmica e construindo campos de conhecimentos nas periferias, zonas rurais e morros da grande região de Viçosa. Paralelo às ações exteriores, os discentes também eram convidados durante o curso das disciplinas a mergulharem em seus interiores, em suas próprias histórias e as transformavam, tal proposta trazia a corporalidade do discente, além da dimensão do autoconhecimento a possibilidade da criação de processos artísticos que partiam de si.

Imagem 42 - Trabalho final da disciplina Danças Brasileiras - Graduação em dança, UFV 2005. Fotos: acervo pessoal.

Alguns discentes se mostraram mais interessados nas propostas pedagógicas oferecidas nas disciplinas que ministrava, e vinham, extra-sala de aula, a minha procura para orientações e diálogos. Tal movimento gerou a criação de um grupo de estudo e, posteriormente, tornou-se o "Grupo Interdisciplinar de Pesquisa sobre Cultura Popular, Extensão e Arte – GENGIBRE", em referência ao rizoma, dos estudos de Deleuze e Guatarri (1997).

Tais vivências e conteúdos foram materiais essenciais para a construção do mestrado na UNICAMP, sob a orientação e pesquisas da Profa. Inaicyra Falcão dos Santos, defendida com o título: *"Itinerâncias e Inter-heranças:do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira, ao processo de criação da performance em dança contemporânea", defendido na teoria e na Prática com o espetáculo "rosarina: Contas que contam memórias"*, desenvolvido junto com a comunidade Afro- Ganga Zumba de Ponte Nova – MG, defendido em 2007. Nos anos de pesquisa do mestrado, não consegui o afastamento dentro da instituição e a pós-graduação foi realizada concomitantemente às práticas docentes. Durante dois anos me deslocava semanalmente entre Viçosa - MG e Campinas-SP, dividindo-me entre pesquisadora-docente do curso de dança da UFV e estudante de pós-graduação na UNICAMP.

Após o mestrado, meu futuro profissional se clareava e a certeza da docência me alegrava e dava sentido às minhas práticas no mundo. Efetivei-me como professora universitária naquela instituição e aprofundei os estudos e ações com o "GENGIBRE Grupo Interdisciplinar de Pesquisa sobre Cultura Popular, Extensão e Arte".

Imagem 43 - Pesquisa de campo no Congado de São José do Triunfo, primeira formação do Grupo Gengibre - 2005. Fotos: acervo pessoal.

5.1.4.2 Tr(ama) da Docência na UFGD e doutorado na USP

Após um ciclo de sete anos, conheci meu futuro esposo em Viçosa, e o mesmo era recém-contratado na Universidade Federal da Grande Dourados, no Estado de Mato Grosso do Sul. Mantivemos a relação a distância, mas para nossa surpresa, um curso novo de Artes Cênicas, graduação em Teatro, tinha sido criado naquela instituição e surgia a possibilidade de uma vaga nas disciplinas de Técnicas e Poéticas do Corpo. Casamo-nos e fui transferida para Dourados, MS. Ali sigo os mesmos passos antes percorridos em Viçosa, mudando simbolicamente de área, pois findado o curso de graduação em dança, começo a trabalhar em um curso de graduação em Teatro, porém minhas trajetórias práticas seguem similares a Minas Gerais; fazer a criação do curso da base, éramos apenas três professoras no curso de Artes Cênicas, sendo eu a única formada na área. Assumi a coordenação e, com os demais colegas, fundamos o curso do zero, desde as novas contratações de professores efetivos, à continuação da criação do projeto político pedagógico que tinha sido parcialmente criado por professores da Escola de Comunicação e Artes- ECA – USP, até a concepção do plano arquitetônico e a construção do Núcleo de Artes Cênicas da FACALE- Faculdade de Comunicação, Artes e Letras - UFGD.

Diante de tantas demandas, no constante ir e vir de minhas obrigações, observava ao transitar na região de Dourados a presença forte da cultura indígena guarani kaiowa, que se encontra em situação de risco e genocídio. Tal condição me causava muito

incômodo como ser humano no mundo e não podia invisibilizar tais contextos. Na grande região ao redor de Dourados ainda há outras diversas etnias indígenas que vivem em acampamentos, reservas e aldeias, estes grupos sofrem preconceitos e são ameaçados, sendo vítimas de constantes violências. A situação é extremamente crítica. No entanto, assim como as comunidades negras da região da Zona da Mata, que trabalhei, trazem consigo um manancial cultural bastante rico, o qual começamos a nos interessar e nos solidarizar, desejosos de um projeto mais amplo que viabilizasse artes para os jovens indígenas e os aprendizados tradicionais para aos atores-pesquisadores.

Já nos primeiros anos, a mesma dinâmica da docência na UFV aconteceu na UFGD, ou seja, ministrei inúmeras disciplinas, propus a ampliação das ações disciplinares vinculadas ao conteúdo corpo, e criamos pequenos exercícios cênicos para fora dos espaços acadêmicos tradicionais de sala de aula, construímos performances para um evento chamado "Corposofando"[14] e pesquisas relacionadas ao memorial ancestral e alguns discentes novamente vieram me procurar, interessados em aprofundar seus conhecimentos, criamos assim o Grupo "irmão" do Gengibre, o "Grupo de pesquisa, extensão e arte sobre cultura ameríndia MANDI´O".

Nesse tempo também fui convidada para ministrar as disciplinas de arte e educação indígena, no curso de Licenciatura Intercultural Indígena, ministrando as cadeiras de Arte na Educação Escolar Indígena e Recreação e lazer no âmbito da educação escolar indígena, na área de linguagens. Tal experiência foi profundamente rica e me estimulou nos desejos de compreensão mais profunda do universo indígena kaiowá e da criação de projetos de pesquisa e extensão com as populações indígenas da região.

Assim, o fizemos e logo em seguida, em companhia da professora antropóloga pesquisadora desde a década de oitenta da cultura guarani Kaiowá, Dra. Graciela Chamorro[15], criamos o projeto "cantos e

14 "Corposofando" é um evento de mostra de performances realizado como conclusão das disciplinas Filosofia e Arte na Universidade federal de Viçosa, MG e da disciplina Corpo, Sáude e Sexualidade, Universidade Federal da Grande Dourados, MS.

15 Nas palavras da professora em seu Lattes: " Estudei Música e Teologia no Recife, no Rio de Janeiro e em São Leopoldo; História em São Leopoldo. Desde 1983, tenho incursões no mundo indígena. Depois de anos de docência, em instituições eclesiásticas e universitárias, no Brasil - no âmbito da História, da Linguagem, da Música e da Teologia - fui para Alemanha (1999), onde continuei na mesma área de pesquisa e docência. Fiz um Pós-Doutorado em Romanística, na Universidade de Münster. Retornei ao Brasil no final de 2005 e atualmente sou Professora de História Indígena na Universidade Federal da Grande Dourados. Na maior parte da minha produção bibliográfica convergem os resultados da minha pesquisa no âmbito da religião, da língua e da história dos povos "guarani" chamados históricos e dos contemporâneos; assim como a crítica ao expansionismo cristão e os impulsos da teologia feminista e intercultural .Atualmente trabalho na edição do segundo volume de um Dicionário Etnográfico Histórico dos povos índios reduzidos pelos jesuítas, em contraponto com a atual

danças guarani Kaiowá" este projeto foi desenvolvido durante dois anos e frutificou como um espetáculo de dança e teatro do Grupo Mandi´o chamado "Arapyahu: descaminhos do contar-se" e uma mídia em Áudio, o CD Ñemongoi, com os cantos e rezas tradicionais gravados pelos grupos kaiowá parceiros de projeto.

Durante esses anos também chegaram minhas duas palavras sonhadas[16], meus filhos, Rudá em 2012 e Ravi em 2014, quando era tempo, segundo o plano de carreira da UFGD, de minha saída para o doutorado.

Em 2015 fui então aprovada para cursar o doutorado na ECA-USP sob a orientação da professora Dra. Sayonara Pereira.

Imagem 44 - Encontro TR 2017 – USP - SP. Fotos: acervo pessoal.

etnografia guarani (nhandeva), kaiowá e mbyá. Trabalho também com pesquisadores e pesquisadoras dos povos indígenas falantes de línguas guarani orientais e ocidentais, tendo por referência o Rio Paraguai, em vistas à publicação de uma obra sobre as histórias, culturas e línguas desses povos.

16 Em referência a mitologia guarani Kaiowá, texto de abertura do Volume I da presente tese.

5.2 Cartografias do lugar da memória do corpo: Reflexão Memorial Auto-etnográfica

Escolhi, portanto, criar essa reflexão narrativa autobiográfica, uma auto-etnografia[17] cartográfica de meus passos e olhares de como se deu a construção desse corpo e a dança em mim, e como neste processo do fazer e pensar os diferentes territórios interculturais meu sentir corporal é afetado; atravessada por sentidos estéticos, éticos, étnicos e sociais, constitutivos das necessidades expressivas enquanto artista e brasileira em uma sociedade repleta de injustiças e, ainda, tão pouco assistida em suas produções artístico-culturais.

Por meio deste relato cartográfico constato que foi preciso olhar para dentro de mim, e observar e sentir as *"itinerâncias e inter-heranças"* de meus processos de ensino e aprendizagem e recorrer aos rastros históricos bibliográficos e ancestrais de minha "árvore genealógica artístico acadêmica", por assim dizer, e porque não, da própria ancestralidade da formação da dança cênica acadêmica no Brasil e seus moveres, para relatar de onde nasceram minhas inquietações e como elas foram tomando forma e encontrando respostas, ou não, para, enfim, subjetivar-se em forma de arte.

Fica claro que, à medida que me deslocava pelo mundo, repensava as heranças imateriais de meus contextos culturais e valorizava a dimensão cultural brasileira como matéria-prima de uma revolução de valores contra o estado hegemônico da colonialidade a nós imposta pelos sistemas vigentes o qual estamos submetidos no agora.

Assim como eu, ainda "tateando e cavoucando" este universo, há muitos outros artistas-pesquisadores desse mesmo tronco ancestral acadêmico, e de outros tantos "troncos e raízes" que vem agregando e enriquecendo os passos de nossos mestres e professores, e de tantos artistas da cena que vem desenvolvendo processos artísticos e pesquisas densas e valorosas, construindo e solidificando as metodologias, as técnicas, os registros e processos de criação que tem em seu cerne as danças teatrais brasileiras, o teatro e as performances contemporâneas que se fundam nos terrenos ameríndios e afro-centrados, contextos ao sul da cena. Portanto, ecoando a poética de Mia Couto quando menciona que "o importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora".

---

17 "Auto-etnografia" foi um conceito primeiramente utilizado pelo antropólogo Hayano em 1979, depois, no início dos anos de 1980, esta abordagem metodológica começou a ser desenvolvida e definida como um método de pesquisa, quando compreensões mais sofisticadas e complexas do campo de pesquisa emergiram e sua conexão com a experiência pessoal começou a ser desenvolvida no Departamento de Fenomenologia, Etnometodologia e Sociologia Existencial na pós-graduação da Universidade de Chicago-USA.

A MEMÓRIA ANCESTRAL

Rubens da Cunha

Busco a memória. Não a memória física constante nas células, mas a memória ancestral, a que fechar desses meus olhos sempre tristes, sempre impregnados de cotidiano, um calar que me leva além do visível, que recorre ao passado para socorrer-me. Por isso venho aqui, nesta casa oficial da memória, neste Museu Arqueológico de Sambaqui onde meus contemporâneos tentam destrinchar a vida dos primeiros, dos que amontoaram durante anos num mesmo lugar restos de

da cidade, mas que em seu tempo serviram como morada, quintal, mirante. Os contemporâneos chamam de sítios arqueológicos. Descobrem nos restos como viveram estes índios, seus caminhares nômades, suas armas amoladas na pedra, descobrem o que comeram, o que vestiram, descobrem até a organização de sua sociedade.

Jamais descobrirão o que se lhes passava na alma, as ganâncias, os enlevos feitos de madrugadas e juncos, as alegrias profundas. Jamais descobrirão que fui um deles, que estive nesta terra e também contribuí com conchas para o sambaqui, que amei muito naquele tempo, não o amor romântico dos meus dias atuais, onde tudo são posses. Amei muito dentro da liberdade extrema que a selva oferece. Hoje, mesmo com toda a tecnologia que alcançamos, nossos restos atuais estão nos lixões, estão entupindo os rios, estão engravidando as nuvens de veneno. Não construímos mais sambaquis com o que restou dos alimentos, das fogueiras ingênuas ou dos nossos mortos. Jogamos os restos nas periferias, alguns dos humanos atuais estão lá comendo o que outros rejeitam.

As ferramentas, e as pedras em que amolei as ferramentas, estão aqui em redomas de vidro para a visitação pública. Parecem aquários mortos. Estes objetos ganharam o nome pomposo de 'objetos líticos'. A natureza manteve as cicatrizes que fiz nas pedras, mas e os ferimentos que as pedras fizeram em mim? Hoje tenho meus papéis assinados, minhas aplicações bancárias, meu dinheiro ganho com a ambição de homem moderno. Se naqueles dias eram as mãos que se feriam na construção das armas, hoje tenho a alma ferida na arquitetura de uma vida repleta de encontros sociais, de reconhecimentos profissionais e familiares.

Por mais que meu mundo atual me forneça possibilidades de ser feliz, sou frágil demais para sustentar qualquer sonho. É só aqui dentro do Museu Arqueológico de Sambaqui que me reconheço mais humano, que me permito um pouco de sossego, de nudez. É dentro deste museu que desmascaro o homem que sou, trazendo à memória aquele homem que fui e que nunca esqueci. É nesse espaço que a saudade se confunde com a imaginação e ambas sedimentam a minha vida com alguma esperança de que não seja apenas uma memória ancestral resgatada quando venho aqui, mas que ela, repleta de liberdade, ainda determine os meus caminhos novamente.

Imagem 45 - Fonte:Sambaqui, acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Fotografia de Eliel Bragatti e Renata Martins Rocha, postadas na galeria do LiGEA USP.

CARTOGRAFIAS DESDE FORA

Nas sedimentações do outrora faz-se palavras em meio a resíduos arcaicos, alçapões de nós mesmos se abrem e memórias ancestrais de terras vermelhas, terras pretas e roxas, em povos e fragmentos de suas culturas, causos, razões e sentimentos se manifestam.

Nos abismos de si mesmos e dos que já foram, arcabouços se transmutamem terra feita de seiva viva, nela gestam-se sementes na placenta dos solos, para que em seu tempo brotem devires, derivas e tornam-se depois do próprio tempo, "sementérios" de vida de novo.

Nos escravamentos do corpo, no tempo reencontra-se os gestos, o cheiro, as vozes de acalanto, as danças dos terreiros, na semente ovo vida faz-se cosmo. E é festa no infinito, celembram-se as monções, os ciclos lunares e os solstícios que penetram a terra para fecundar o chão.

Conexões para além do além das utopias...

Em meio a imensidão do firmamento no infinito de medos, sonhos e desejos a formação das paisagens de um novo se anunciam, como ventanias que sussurram tempestades ou calmarias, pra lá das divisas de si mesmos, pra lá das separações de terras e de vidas.

(Diário de Bordo, 2012 Carla Ávila)

6. HORIZONTES DE SOLO E O OVO-SEMENTE--COSMO: DISPOSITIVOS DE “DENTRO PARA FORA E DE FORA PARA DENTRO”

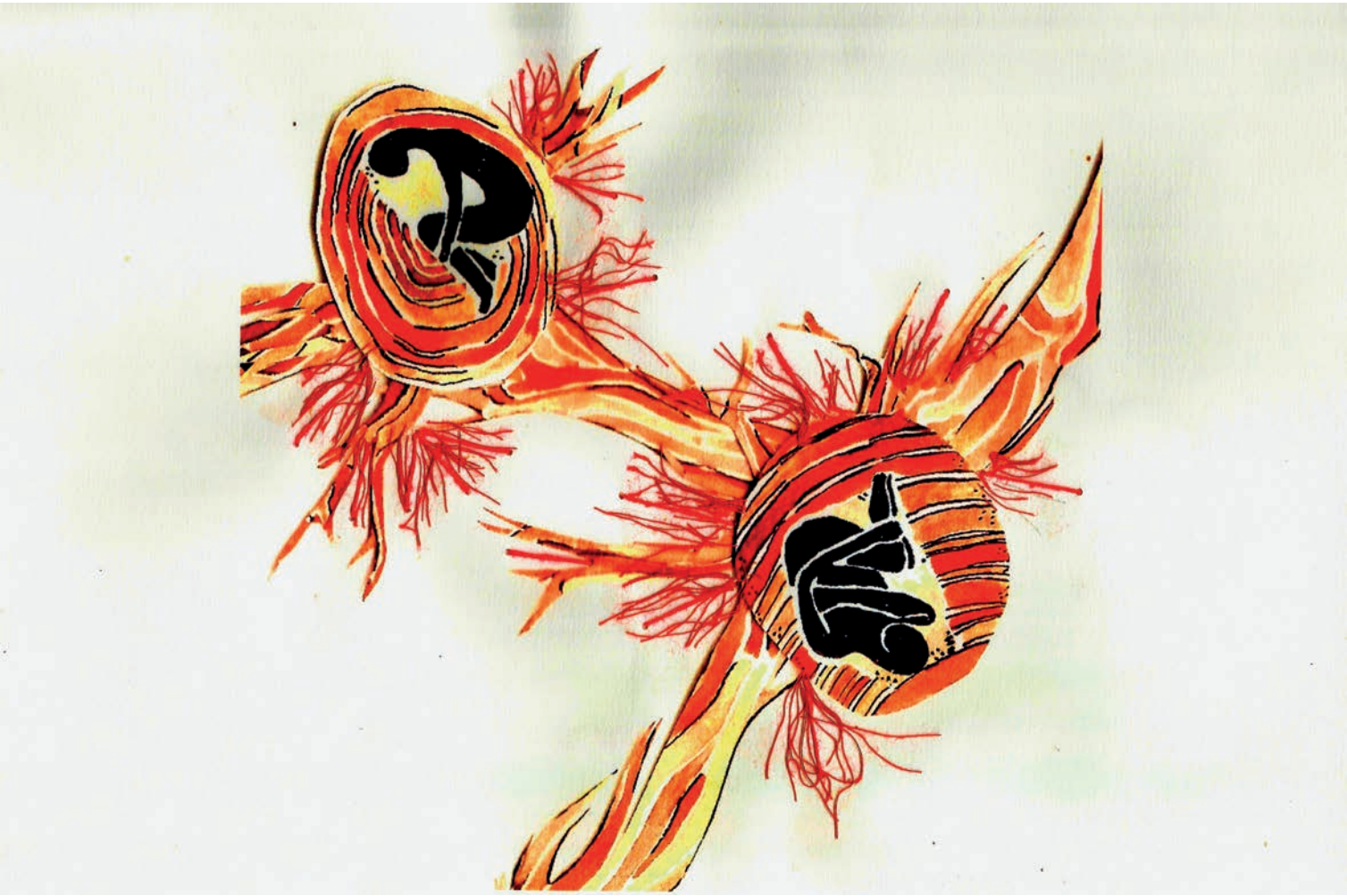


Imagem 46 - Autora: Carla Avila. Ovo-semente- cosmo e autopoiesis.

6.1 Dimensões do pensamento sistêmico nos horizontes de solo e sua importância para o ovo-semente-cosmo-corpo

Apresentei no capítulo anterior a descrição do ovo-semente-cosmo que fui e agora sou. Expus os dados auto-etnográficos de minha formação corpórea cultural enquanto ser humano, artista no mundo, envolta na "casca" familiar e depois inserida em diversos contextos culturais em diversos deslocamentos culturais e alteridades. Numa ação arqueológica simbólica, realizou-se um escavamento dos solos a que fui inserida em busca de desvelar meu próprio eu na relação si/mundo. Esse relato assemelha-se à ideia metafórica do ovo-semente-cosmo, que é em si corpo (interior) e sua relação com o mundo (exterior).

Este ovo-semente-cosmos (corpo), esteve inserido em diversos territórios mundiais, comunidades e grupos étnicos distintos, além de seu contato com aprendizados advindos de encontros com estudantes e mestres das áreas das artes, dança, teatro, performance, tradições populares, festas religiosas e os campos da educação, antropologia, geografia, biologia e da psicologia. Todos estes processos aconteciam enquanto o próprio corpo amadurecia internamente, no plano artístico, físico, emocional enfim de uma forma sistêmica.

O termo sistêmico será aqui utilizado não como proposição sistemática, mas na dimensão do "Pensamento Sistêmico e da Teoria Sistêmica[18] que na realidade são conceitos distintos, contudo, para facilitar a compreensão, a Teoria Sistêmica será considerada como sinônimo de Pensamento Sistêmico, uma vez que foi a partir dela que o mesmo desenvolveu-se." Gomes (2014).

A imagem de ovo-semente-cosmos e seus desdobramentos nos processos pedagógicos-artísticos de pesquisa e de extensão são expansões a serem apresentados a seguir no corpo deste texto, serão apresentadas em seus sistemas internos, mas pretendem refletir a imagem do processo de construção desta tese, em forma de um pensamento sistêmico, inter-relacional que não se fragmenta.

O conceito do pensamento sistêmico, o

18 "A Teoria Geral dos Sistemas também é conhecida por Teoria Sistêmica. Contudo, elas são diferentes, visto que a Teoria Geral dos Sistemas é mais ampla e abarca todas as áreas do conhecimento (Física, Química, entre outras). Já a Teoria Sistêmica está mais voltada para a área de humanidade e saúde, Psicologia. Para fins práticos, elas serão utilizadas como sinônimos, o que não se mostra errôneo, mas faz-se essa ressalva para fins didáticos e de esclarecimento (Costa, 2010)."

qual também faz parte desta concepção de arte/mundo aqui apresentada sugere que para compreender o cerne desta tese é preciso pensar sistemicamente, para GOMES (2014) o pensamento sistêmico,

> "[...] implica em reconhecer o sujeito em seu contexto, de que os fatos não são previsíveis e de que o "profissional–pesquisador" em questão faz parte do sistema no qual intervém/estuda. Assim, ao fazer uso do Pensamento Sistêmico, o profissional amplia seu olhar sobre a situação, questiona a problemática apresentada, e trabalha com as pessoas envolvidas alternativas de modos mais funcionais de relacionamento." GOMES (2014, p.1).

O pensamento sistêmico aqui referido e recorrentemente citado no corpo do texto, parte das bases da concepção do bioquímico Lawrence Henderson (1878-1942);

> [...] quando faz uso da palavra "sistema" para denotar organismos vivos e sistemas sociais, significando assim uma totalidade integrada, cujas propriedades essenciais surgem das relações entre duas partes, e "pensamento sistêmico" passou a indicar a compreensão de um fenômeno dentro do contexto de um todo maior. Essa é, de fato, a raiz da palavra "sistema", que deriva do grego syn + histanai ("colocar junto"). Compreender as coisas sistemicamente significa, literalmente, **coloca-las em um contexto**, estabelecer a natureza de suas relações.[...] uma das propriedades de toda a vida é a tendência para formar estruturas multiniveladas de sistemas dentro de sistemas. Cada uma dessas estruturas forma um todo com relação às suas partes enquanto, ao mesmo tempo, é parte de um todo maior. CAPRA,F. e LUISI (2014, p.94-95).

Para chegarmos a imagem do todo desta pesquisa, (que será somente desvelada no volume 3), foi preciso revisitar as nossas ancestralidades formadoras da identidade brasileira, uma história interna particular e indagarmos sobre as artes da cena que são produzidas neste contexto, Volume I desta tese. Posteriormente nesse volume II, apresentamos uma história interna manifesta, por assim dizer, cartografamos como se deu as trajetórias auto-etnográficas de minhas ancestralidades, de minhas vivências para a formação da artista-docente que me tornei e dos desdobramentos desta formação na carreira acadêmica e artística. Como em um organicismo as práticas pedagógicas artísticas, as experiências das ações de extensão e as pesquisas de campo criam micro sistemas que se relacionam e se auto-organizam em um processo de criação de matrizes/motrizes afro-orientada e ameríndia para que assim, cheguemos a grande imagem deste pensamento sistêmico para as artes

da cena aqui proposto. Para exemplificar melhor a ideia de oganicismos e pensamento sistêmico podemos compreender que;

> No final do inicio do séc XX, surge a Biologia Organísmica ou Organicismo como um movimento de oposição ao Mecanicismo e nesse momento as ideias de Aristóteles, Goethe, Kant e Cuvier são aprimoradas e causam grande impacto negando pensamentos estruturais do Mecanicismo Cartesiano, tais como o método analítico. Segundo a concepção Organísmica, as propriedades essenciais de um organismo pertencem ao todo, de maneira que nenhuma das partes as possuem, pois tais propriedades surgem justamente das interações entre as partes. Portanto, as propriedades das partes podem ser entendidas apenas a partir da organização do todo. O Organicismo coloca o foco no entendimento das relações organizadoras sendo que a concepção de organização foi aperfeiçoada posteriormente com o conceito de auto-organização. Gomes (2014 p.04).

Na sequência serão descritas as propriedades das partes do todo formador desta pesquisa, que são esses platôs de conhecimento que se inter-relacionam e a medida que se expandem se auto-organizam autopoiéticamente. MATURANA (1995).

Assim a idéia desse pensamento sistêmico, acompanha e é parte da concepção desta tese que vai se desdobrando e através de seus percursos cartográficos, escavamentos e estruturas estéticas, poéticas e sensíveis multiniveladas, se apresentam as diversas camadas de conhecimento, conteúdos e epistemologias, para que assim a compreensão do contexto e de uma totalidade maior da imagem deste sistema emerja.

Logo é essencial que para se chegar ao foco central desta tese, se descreva as dimensões do processo de criação de matrizes afro-orientada e ameríndia, passando pelo panorama conceitual, epistemológico das camadas formadoras desse pensamento sistêmico para as artes da cena. Sendo assim muitas vezes estas camadas podem soar equivocadamente como desdobramentos infundados, reduzimentos conceituais ou superficialidades, mas de fato são descrições breves e amplas, que tem por intenção demonstrar as dinâmicas, interpelações deste sistema apresentado e o fluxo de conexões para se chegar no contexto mais amplo; o processo de criação de matrizes/motrizes afro-ameríndia.

Assim, para se chegar a imagem desse sistema tese é preciso compreender os princípios organizadores deste sistema; as idéias epistemológicas e sócio-políticas-culturais por traz do ato criativo. É preciso compreender as etapas de formação artística vividas pelo corpo dos interpretes pesquisadores por meio de propostas de práticas pedagógicas em Dança e Teatro. É

preciso reconhecer as dimensões dos fazeres da pesquisa e da extensão na relação e nas interculturalidades e alteridades do ato de criar, para que enfim se chegue a imagem deste sistema como um todo, e possa aí então, ser compreendido a proposta de criação em questão.

Portanto a seguir continuaremos a desdobrar tais princípios dessa construção desde o primeiro tomo, para que enfim cheguemos a imagem central e objetivo deste sistema tese.

> Na abordagem analítica, reducionista, as próprias partes não podem ser analisadas posteriormente, a não ser que as reduzamos em partes ainda menores. Na verdade, a ciência ocidental esteve progredindo dessa maneira, e em cada passo houve um nível constituintes fundamentais que não podiam mais ser analisados. O grande choque que golpeou a ciência no sécXX foi a constatação de que os sistemas vivos não podem ser compreendidos por meio de análise. As propriedades das partes são propriedades intrínsecas, mas só podem ser compreendidas no âmbito de um contexto maior. Desse modo, a relação entre as partes e o todo foi invertida. Na abordagem sistêmica, as propriedades das partes só podem ser compreendidas a partir da sua organização do todo. Em conformidade com isso, o pensamento sistêmico não se concentra em blocos de construção básicos, mas em vez disso em princípios de organização básicos. O pensamento sistêmico é "contextual" que significa o oposto do pensamento analítico. Análise significa separar as partes e considerar isoladamente uma delas para entende-la; o pensamento sistêmico significa colocá-la no contexto de uma totalidade maior. CAPRA,F. e LUISI (2014, p.96).

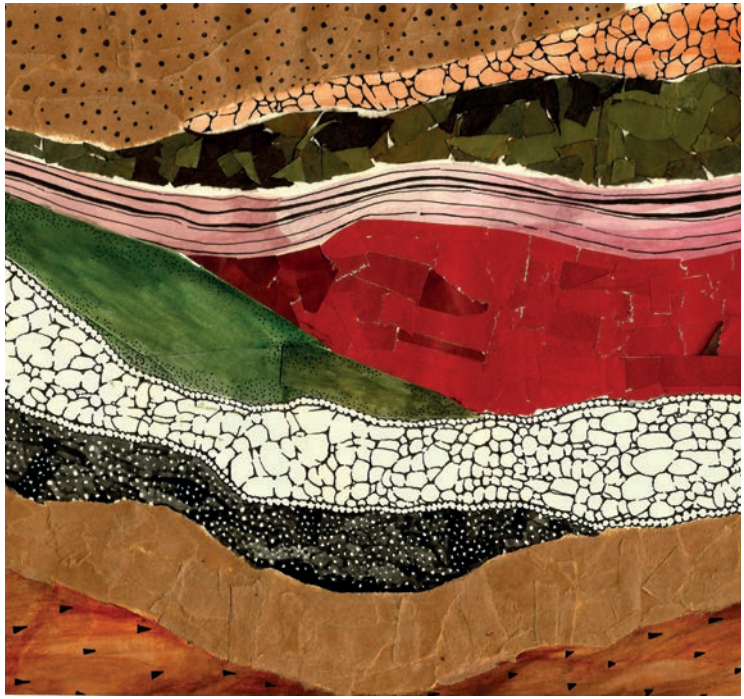


Imagem 47 - Ilustração Jaciara Marschener. Horizontes de solo e autopoiesis. 2018.

Um dos princípios desse grande sistema se constitui imageticamente na proposição dos horizontes de solo[19], tais horizontes são subdivididos em camadas de solo A, B , C e assim sucessivamente, como se as diferentes camadas formadoras do solo, fossem responsáveis por diferentes nutrientes, água e nitrogênio para as sementes germinarem e as raízes se expandirem, ou seja, em uma ampliação da imagem conceito ovo-semente-cosmo apresentado no primeiro volume, agrega-se a ideia de que em volta do ovo-semente-cosmo está presente um solo fértil de culturas móveis e penetráveis que se auto-organizam em um sistema de autopoiesis[20], que se organizam e criam a si mesmo, em constante fluxos e extensões, como a ideia de cultura[21], como as células que formam um tecido, tornando-se pele encarnados nas profundezas dos arquétipos femininos de "Pachamama", "Mama África", mães ancestrais. Permitindo assim metaforicamente que o ovo-semente-cosmo, esteja plantado, inserido no útero da terra mãe, tecido de multiplicidades culturais, horizontes de solo que fornecem simbolicamente todos os nutrientes para que o ovo-semente-cosmo possa se reconhecer e se auto organizar em um sistema autopoiético.

Para Maturana (1995) a vida é um processo de conhecimento, e cada ser humano não é capaz de construir esse conhecimento a partir de uma atitude passiva, mas sim e somente através da interação, para ele

---

19 "Por horizonte do solo deve-se entender uma seção de constituição mineral ou orgânica, à superfície do terreno" ou aproximadamente paralela a esta, parcialmente exposta no perfil e dotada de propriedades geradas por processos formadores do solo que lhe confere características de interrelacionamento com outros horizontes componentes do perfi l, dos quais se diferencia em virtude de diversidade de propriedades, resultantes da ação da pedogênese. Horizontes genéticos (pedogênicos), ainda que constituam manifestação de transformações determinadas por processamento da formação dos solos, podem não ser preferidos (escolhidos) para concessão de prerrogativa taxonômica, em termos de características diferenciais para estabelecimento e distinção de classes em sistemas taxonômicos. Derivado de Soil survey manual (1962) apud CAVARARO (2007, p.18-19).

20 Autopoiese; Poiesis é um termo grego que significa produção. Autopoiese quer dizer autoprodução. A palavra surgiu pela primeira vez na literatura internacional em 1974, num artigo publicado por Varela, Maturana e Uribe, para definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos. Esses sistemas são autopoiéticos por definição, porque recompõem continuamente os seus componentes desgastados. Pode-se concluir, portanto, que um sistema autopoiético é ao mesmo tempo produtor e produto. Autopoiesis é uma noção que vem sendo pensada de forma transdisciplinar principalmente a partir das elaborações teóricas realizadas nos campos da biologia, ciências humanas e filosofia. No campo da educação, tal noção vem sendo pesquisada no sentido de possibilitar uma compreensão dos processos autônomos de aprendizagem e de auto-organização. Indica-se aqui além do próprio Guattari, alguns dos nomes mais comuns na discussão sobre autopoiesis: Francisco Varela e Humberto Maturana, Henri Atlan, Edgar Morin e Cornelius Castoriadis. MARIOTTI, Humberto. Autopoiese, Cultura e Sociedade. São Paulo: Palas Athena, 1999 Disponivel em: http://www.dbm.ufpb.br/~marques/Artigos/Autopoiese.pdf.

21 Cultura referindo-se a definição de BOSI (1992), apresentada no Volume 1 dessa tese, no tópico 4.1 Fundamento Vida.

nós seres humanos aprendemos vivendo e vivemos aprendendo, e para compreender a vida, é necessário entender antes como os seres vivos conhecem o mundo. Tais reflexões muito ecoam neste processo, pois a arte proposta aqui não é dada, formatada pronta, não trabalhamos em cima de textos dramatúrgicos dados, já postos com todas as indicações e marcações, com coreografias sistematizadas em "compassos de oito" para a constituição da obra. Mas a obra em questão é a própria vida. A vida vivida pelo próprio ator-bailarino suas emoções e bagagens culturais, seus repertórios éticos e estéticos em relação as vidas dos grupos étnicos –raciais e a cultura produzida por esses, é nessa relação de vida viva que se dá a proposição de arte aqui descrita. Por isso a ideia da autopoiese nos ser tão cara nesse contexto de pensamento sistêmico para a compreensão da construção desta obra.

Assim esta relação e auto-organização do ovo-semente-cosmo, se dá em contato com os horizontes de solo cultural , a que este corpo está exposto e disposto a interação, não em uma atitude passiva, mas em um movimento de desejo e vontade de construir conhecimentos.

Cada camada de solo recebe o nome de horizonte A, horizonte B, e assim sucessivamente e cada horizonte de solo tem sua própria espessura e profundidade. O mesmo acontece com os conteúdos culturais e sociais a que somos expostos, cada um tem sua intensidade, densidade e profundidade em nossas vidas, cada horizonte deste solo que é a nossa cultura nossa história vivida, carrega em si potências para nossas (trans) formações humanas. Assim como o solo alimenta a semente, a cultura e os fluxos sócio-culturais a nossa volta nos nutrem para nos desenvolvermos.

Imagem 48 - Ilustração Jaciara Marschener – Ovo-semente-cosmo e horizontes de solo. 2018

Relembrando Bosi (1992) em seu livro "Dialética da colonização" se cultura é o que está acima e abaixo de nós, inclusive os nossos mortos e seus fazeres a nós herdados são a própria cultura, na imagem concreta, nós após a morte somos plantados como sementes, "cemitério/sementério" para que se instaure um novo ciclo de aprendizagens, sabedorias ancestrais, e que esses sistemas complexos individuais e coletivos sigam se auto- organizando sistemicamente em um processo de autopoiesis.

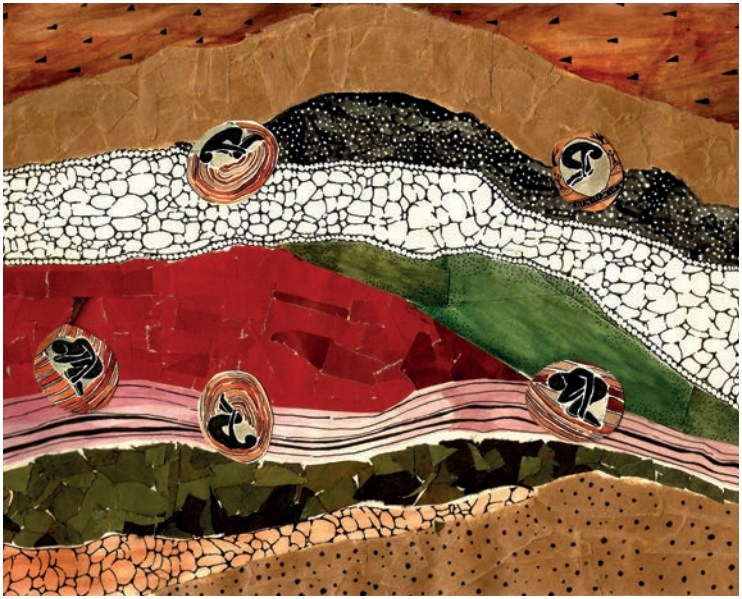


Imagem 49 - Ilustração Jaciara Marschener. Horizontes de solo, Ovo-semente- cosmo e autopoiesis 1. 2018.

A metáfora desta proposta é que o artista em constante (trans)formação, está inserido, como ovo-semente-cosmo, desde seu nascimento nesses solos de oportunidades e de contextos culturais, uns em terras mais adubadas, terras férteis, outros nem tanto. No entanto, ali onde cada um está inserido em seus primeiros anos de vida, subentendesse que seus horizontes já estão postos, suas relações com seu núcleo familiar, seus avós, comunidade e todas as culturas e modos de viver que esses corpos carregam serão cotidianamente assimilados pelo seu corpo, à medida que o tempo passa, aquela semente corpo vai tendo contato com outros horizontes de solos, é como se a primeira escola fosse um novo horizonte agregado em suas reações e assim sucessivamente; sua primeira aula de artes, sua primeira exploração do corpo em uma determinada linguagem artística, são platôs agregados de nutrientes interrelacionais para a sua terra, vida e seu recriar a si mesmo.

A medida que agregam-se mais terras, seu corpo, ovo-semente-cosmos, vai sendo nutrido nascem suas primeiras raízes, que também são estimuladas por outras raízes, micorrizas[22] e microorganismos, esta semente corpo então vai sendo alimentada com nutrientes e irrigada, assim inúmeros repertórios culturais são agregados aquele ovo-semente-cosmo e finalmente rompe seu tegumento[23], estirando-se de si mesma e lançando-se em direção ao sol, e firmando-se em suas bases.

---

22 "As micorrizas consistem em associações mutualísticas entre fungos do solo e raízes de plantas. Estes microrganismos favorecem o crescimento das plantas, contribuem para a estruturação das comunidades vegetais. Em sistemas agrícolas, contribuem para a sustentabilidade. Por exercerem significativo papel para a funcionalidade e manutenção dos ecossistemas naturais e manejados, inclusive os degradados, as micorrizas são úteis para a natureza e para o homem." BERUDE (2015, p.132).

23 O tegumento, como o nome em inglês da estrutura sugere (seed coat – casaco da semente), tem função de proteção.

Imagem 50 - Ilustração Jaciara Marschener. Horizontes de solo, Ovo-semente- cosmo e autopoiesis 2. 2018.

Assim como um dispositivo[24], desdobra-se o princípio sistêmico da imagem do ovo-semente-cosmo inserida em horizontes de solo interculturais, multiculturais e transculturais; a cultura, conhecimento, acesso a repertórios de saberes múltiplos são os "alimentos", são os "platôs" de conhecimento e repertórios culturais e de movimentos que "nutrem" o sistema e sua autopoiesis.

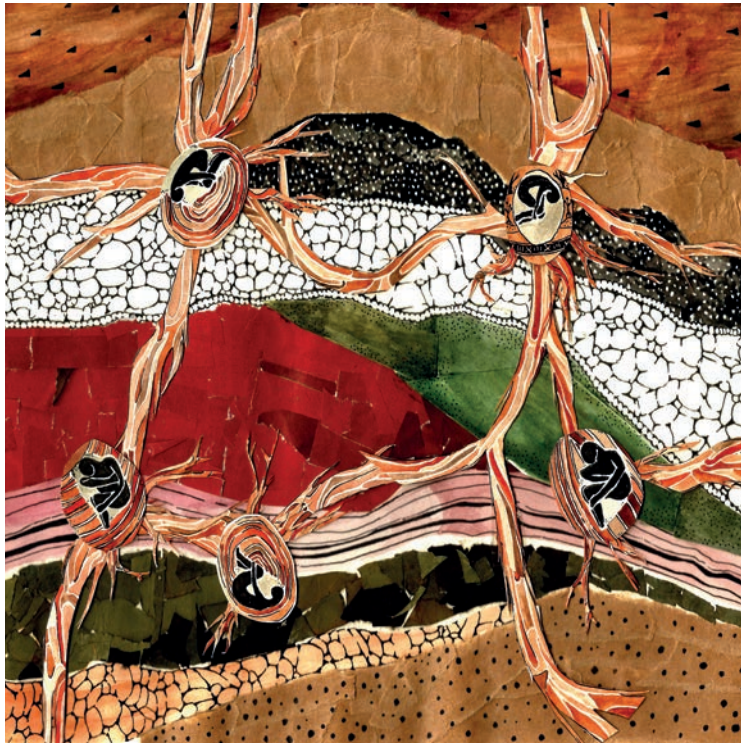


Imagem 51 - Ilustração Jaciara Marschener. Horizontes de solo, Ovo-semente- cosmo e autopoiesis 3. 2018.

24 Dispositivo aqui como conceito manifesto primeiramente por Foucault (1975) e posteriormente desdobrado por Deleuze (1996) "O autor apresenta o dispositivo sob uma ótica que promove a releitura das proposições de Foucault, fornecendo um alcance multidimensional. Em sua perspectiva, o dispositivo aparece como um conjunto multilinear de forças e linhas heterogêneas as quais não delimitam ou definem o sujeito, o objeto ou a linguagem, mas que, ao seguir múltiplas direções, ora aproximando-se ora afastando-se, traçam processos em constante desequilíbrio. Segundo essa visão, o dispositivo é formado por linhas que o atravessam de norte a sul, de leste a oeste e em diagonal. São linhas de força, de visibilidade, de enunciação, de fratura, de subjetividade etc. De acordo com Deleuze, "Desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que ele [Foucault] chama de 'trabalho de terreno'" (DELEUZE, 1996, p.1).Apud Marques, L. 2012.

Não há modelos estáticos, há ovos-sementes-cosmo, que são “nascidos” em terras muito férteis, porém sua constituição não germina, outras seguem plenas e fortes, outras ainda são pequenas e nascem em horizontes de solos áridos com pouquíssimo ou nenhum nutriente e mesmo assim encontram forças dentro de si mesmas para germinarem.

Sabemos que tudo é fluxo e que a terra assim como o ovo-semente-cosmo está em plena atividade de suas potências em processos de construções nas relações, conexidades, nos padrões e contextos encontrados nesses territórios culturais e de movimentos corporais que são em si mesmos a somatória dos horizontes de solo e os ovos-sementes-cosmos.

É na relação do ovo-semente-cosmos, que eles se expandem para além de si, absorvendo o “solo cultural” e sendo absorvidos para depois eclodir em expansão. Que em um primeiro momento se dará de dentro para fora e na relação com o mundo, e sucessivamente de fora para dentro, em um constante fluxo transcendente que será ainda apresentado no volume 3.

“As cartas de amor de Gibran Kahlil Gibran- A correspondência (1908/1924) mantida entre Kahlil Gibran e Mary Haskell.”

1 de março de 1916

[...] sinto-me como uma semente no meio do inverno, sabendo que a primavera se aproxima. O broto romperá a casca, e a vida que ainda dorme em mim haverá de subir para a superfície, quando for chamada. O silêncio é doloroso. Mas é no silêncio que as coisas tomam forma, e existem momentos em nossas vidas que tudo que devemos fazer é esperar. Dentro de cada um, no mais profundo do ser, está uma força que vê e escuta aquilo que não podemos ainda perceber. Tudo o que somos hoje nasceu daquele silêncio de ontem. Somos muito mais capazes do que pensamos. Há momentos em que a única maneira de aprender é não tomar qualquer iniciativa, não fazer nada. Porque, mesmo nos momentos de total inação, esta nossa parte secreta está trabalhando e aprendendo. Quando o conhecimento oculto na alma se manifesta, ficamos surpresos conosco mesmos, e nossos pensamentos de inverno se transformam em flores, que cantam canções nunca antes sonhadas. A vida sempre nos dará mais do que achamos que merecemos.

10 de setembro de 1920 (DM)

Para viver, é preciso coragem. Tanto a semente intacta, como aquela que está rompendo sua casca tem as mesmas propriedades. Entretanto, só a que está rompendo sua casca é capaz de lançar-se na aventura da vida. Esta aventura requer uma ousadia única: descobrir que não se pode viver através da experiência dos outros, e estar disposto a entregar-se. Não podemos pegar os olhos de um, os ouvidos de outro, para saber de antemão o que vai acontecer; cada existência é diferente da outra. Seja o que for que me espera, eu desejo estar com o coração aberto para receber. Que eu não tenha medo de colocar o meu braço no ombro de alguém, até que ele seja cortado. Que eu não tema fazer algo que ninguém fez antes, até que seja ferido. Deixe-me ser tolo hoje, porque a tolice é tudo que eu tenho para dar esta manhã; eu posso ser repreendido por isso, mas não tem importância. Amanhã, quem sabe, eu serei menos tolo.

“As cartas de amor de Gibran Kahlil Gibran- A correspondência (1908/1924) mantida entre Kahlil Gibran e Mary Haskell.” COELHO (1997)

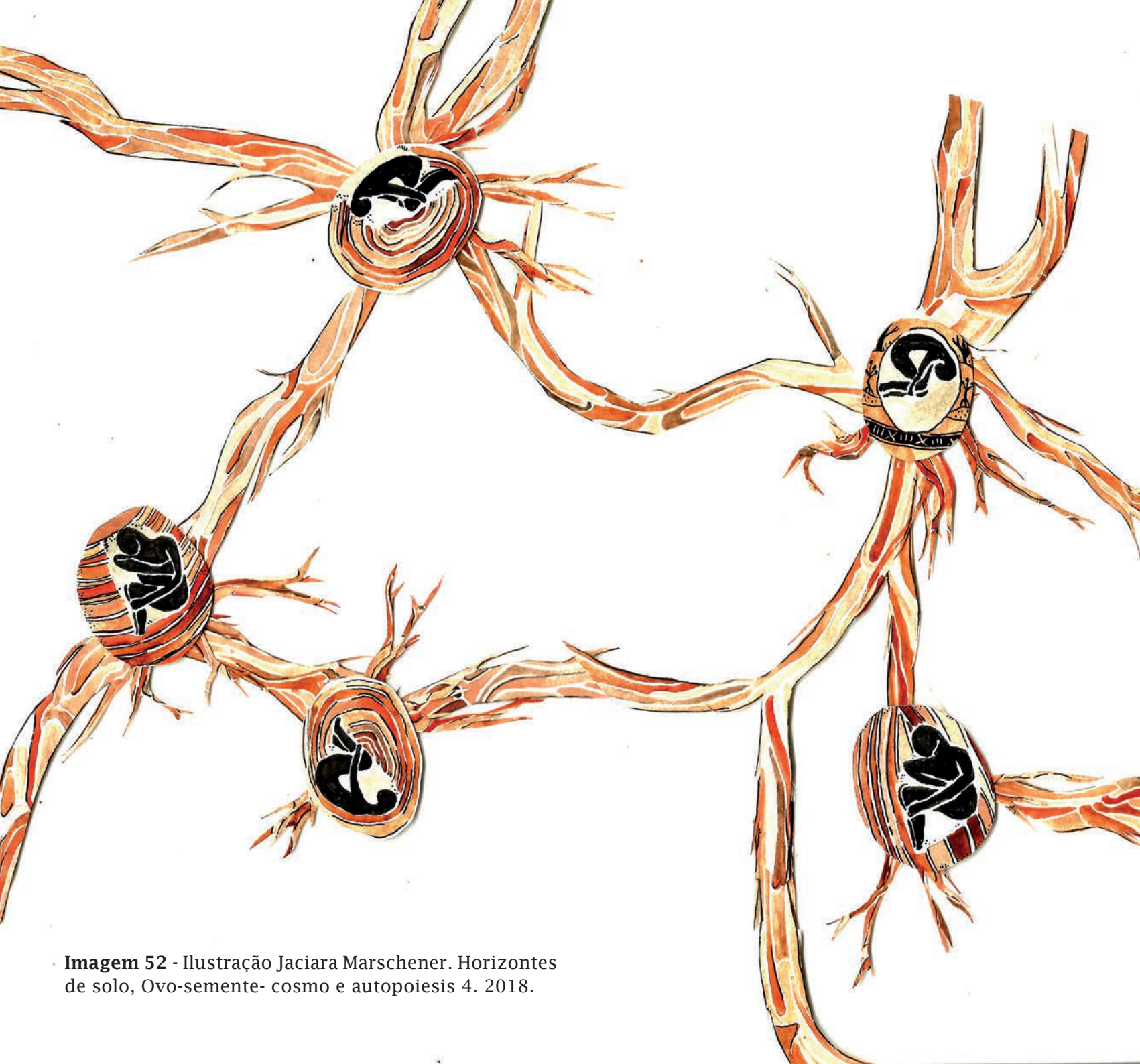


Imagem 52 - Ilustração Jaciara Marschener. Horizontes de solo, Ovo-semente- cosmo e autopoiesis 4. 2018.

6.2 Dispositivos de “dentro para fora e de fora para dentro”: Corpo e Ancestralidade e seu desdobramento na carreira docente

Adentrando outro princípio sistêmico dos universos do dentro/fora e do fora/dentro que atravessam o corpo todo desta pesquisa e na maneira de se pensar e incorporar tais conhecimentos no campo das práticas pedagógicas, apresento aqui resumidamente os breves pressupostos teórico-práticos-pedagógicos do caminho percorrido como artista-docente durante os quatorze anos de docência no ensino superior em cursos de graduação em Dança e Teatro no da Universidade Federal de Viçosa, MG (2004 a 2009) e Universidade Federal da Grande Dourados, MS (2010 até hoje) respectivamente. Tais princípios deste sistema que contemplam os processos de ensino, aliados as práticas de pesquisa e extensão exigidos nos contextos universitários culminaram na proposta de criação de matrizes/motrizes afro-orientadas e ameríndia-orientadas, foco central da presente pesquisa.

Importante pontuar que a ideia “desde dentro para fora” tem sua origem na proposta metodológica da etnóloga Juana E. dos Santos, que veio a ser o germe inspirador da expressão de Santos I. F. (2006), nas palavras da autora;

> A autora (Joana E. Santos) propõe trabalhar a realidade de uma fenômeno “desde dentro para fora”, como uma possibilidade de superar os obstáculos etnocêntricos, impertinentes na participação e na interação, neste caso, interação entre educadores/educandos, artista/comunidade. Os conhecimentos e interpretações vão estar fundados numa experiência iniciática da religião Nagô. Diz Juana E. Santos: “estar iniciado significa aprender os elementos e valores de uma cultura `desde dentro`, mediante uma inter-relação dinâmica no seio do grupo; ao mesmo tempo, significa poder abstrair dessa realidade empírica os mecanismos do conjunto e seus significados dinâmicos, suas relações simbólicas numa abstração consciente `desde fora´”. (SANTOS,2006, p.45).

Santos I. F. (1996;2006), ainda complementa que o pesquisador Marco Aurélio Luz, afirma que pesquisas feitas desde `dentro para fora´ poderia traduzir no código da cultura do antropólogo os significados da cultura estudada e é a partir deste ponto, acredita que para todos nós, brasileiros,

interessa reconhecer o outro através de nós.

Nas reflexões presentes nesta pesquisa e após vivenciar concepções afro-orientadas na maneira de fazer dança, em algumas disciplinas que buscavam refletir as problemáticas do Brasil na década de 90 no curso de graduação em Dança da UNICAMP, percebo em meu corpo e posteriormente nas corporalidades dos estudantes com os quais trabalhei a ideia da potência do conceito metodológico de "dentro para fora e fora para dentro" proposta primeiramente Juana Albein do Santos (1986) no livro " Os nagô e a morte" e posteriormente adaptadas a proposta metodológica do Corpo e Ancestralidade, nas reflexões de Santos (1996;2006), ampliando e denunciando a ausência de legitimidade dos pensamentos produzidos em contextos afro-orientados, que em sua maioria eram , e ainda são, equivocados ou estereotipados. Longe destas naturezas a metodologia da professora Inaicyra já pioneira naquele momento para a década de 90, transcendia as visões limitantes e pré-conceituosas dos contextos étnico-raciais ligadas as manifestações das danças tradicionais e populares do Brasil e sua releitura para a cena. Sua proposta metodológica também se apresenta como alternativa aos modos de se fazer, ensinar e criar processos pedagógicos e artísticos em dança anunciado sensibilidades, respeito a pluralidade brasileira e um modo contra hegemônico de se fazer, pesquisar e conceber a dança dentro e fora da academia. Nas palavras de Luciane Silva pesquisadora artista e orientanda que desenvolveu a pesquisa "Corpo em Diáspora" (2017), fala sobre a metodologia "Corpo e Ancestralidade" (1996;2006);

> Pode-se dizer que essas autoras (aqui referindo-se a Santos (1996;2006) e Nóbrega(1991) (Grifo meu), são pioneiras na reflexão para a decolonização do campo de produção de conhecimento em dança, seja naquilo que apontam como procedimentos e imaginários acerca dos corpos negros e das artes por eles anunciadas (NOBREGA,1991;2006), seja nas propostas metodológicas que concretizam (SANTOS, 1996;2006). Vale reforçar que, em suas trajetórias, tal qual no caminho desta tese, decolonizar não se refere ao exercício ingênuo de abandono das epistemologias do norte hegemônico, mas exercício gradativo de reinvenção e revisão crítica quebrando as insularidades das histórias e realidades de produção de conhecimento. (SILVA,2017,p.44).

A maneira de se posicionar no mundo, de se apresentar nele se reflete na pesquisa de Santos (1996;2006) e na metodologia do Corpo e Ancestralidade, que é mais um ato ético-estético, de resistência e valorização da cultura afro-orientada e consequentemente da cultura brasileira, protagonizada, assim como ela, por intelectuais negros e negras que estão presentes na academia a muito tempo, mas continuam tentando-os invisibilizar dentro de seus formatos

insulares alienantes de poder. Tais quebras destes ciclos de pensamentos hegemônicos de poder, potencializam outras histórias e realidades de produção de conhecimento que buscam gradativamente descolonizar o gesto e as escritas de si para que os contextos subalternizados simbolicamente emerjam BOAVENTURA SILVA SANTOS (1940 - atual).

O "dentro para fora e o fora para dentro" não se destituem entre teoria e prática, entre vida acadêmica e "viva vivida", não tem aqui um caráter dualista, mas assim como nas sociedades tradicionais, não são formas separadas, que conotam fragmentações do pensamento /corpo e das vivências de campo/ vida, mas estas são anunciadas para entender o todo enquanto fluxos complementares desde "dentro para fora e desde fora para dentro", ensinando-nos, segundo Santos (2018) a filosofia assim intitulada por ela a "étno-crono-ética"[25] na cena e na vida, num fluxo eterno de transcendências.

A imagem ovo-semente-cosmo e os horizontes de solo, só é movida quando acionada na relação, no dispositivo "de dentro para fora e de fora para dentro" presentes na metodologia do Corpo e Ancestralidade e nos seus desdobramentos apresentados nesta pesquisa, é por meio da perspectiva de estar atento as dimensões etnográficas tanto do mundo (fora) quando de si, auto-etnográfica (dentro) é que se estabelece o fluxo para transcender em (trans)formação artística as condições sócio-culturais vividas no agora.

Este processo de aprender a dançar, interpretar, estar em cena se comunicando via expressividades e poéticas que buscam o gesto decolonizado, que pretende romper gradativamente com a saberes hegemônicos de poder do Norte, (pré estabelecidos nas reproduções das formas, mentalidades e crenças relacionadas ao corpo e seus saberes e éticas e estéticas apresentadas na cena), geram oportunidades profundas de uma produção de conhecimento onde o protagonista seja o corpo, sua história, memórias e oralidades que nele habitam em relação a seu contexto mítico, ancestral e cultural.

Tal imagem, aproxima-se muito a dinâmica que experimentei em minha própria história com a dança e nas universidades de Artes Cênicas que ministrei as disciplinas de corpo, mesmo sendo estas Universidades públicas nos moldes tradicionais, estas também refletem o pensamento hegemônico de poder do Norte que por sua vez também é refletido na sociedade em suas distintas camadas. Assim transgredir essa lógica, revendo internamente a própria história desses discentes, (re)significando e (re) validando as culturas negras e indígenas que habitam suas brasilidades, gerava aos

25 "Na filosofia etno-crono-ética, o alicerce é o "homem", a relação humana, o respeito ao outro, as diferenças e a si próprio. Assumir atitude etno-crono-ética revela que existe uma outra noção de tempo e espaço. É valer-se de sua própria percepção dinâmica, emergir no próprio corpo e mostrar este corpo, e assim, tem essa memória, tem esse movimento, tem essa história estereótipos, ampliar horizontes, apontando, assim, para um espaço de valorização das relações saudáveis. O conteúdo da obra gerada tomam forma na sensibilização, percepção, conscientização do corpo; nas ações corporais ancestrais e textos míticos." Santos I.F. (2018).

que experienciaram tal proposta pequenas e simbólicas revoluções, além de ampliar as dimensões estéticas, valorizando a pluralidade de nosso povo.

> Entender a Afro-orientação como pressuposto arejado é, para nós, fundamental pois estando direcionada pela noção de culturas negras em movimento, sua existência não se dá nas bases da autenticidade propalada tanto pelo eurocentrismo superficial quanto em algumas vertentes afro-cêntricas. Parece importante perceber essa noção de cultura negra naquilo que traz como escolha política relacionada ao combate do racismo, mas também naquilo que anuncia esteticamente. Abordá-la de maneira ventilada, significa entender como as culturas subalternizadas configuram suas identidades, linguagens e escritas de mundo e no caso brasileiro significa reconhecer que essas estéticas são parte do corpo nacional. [...] cabe ressaltar que abordar uma pedagogia afro-orientada[26] não denota uma assunção a qualquer resgate obrigatório de genealogias concernentes a determinados corpos. Trata-se de abrir possibilidades para que estudantes se reconheçam em diversas estéticas. (SILVA,2017,p.69).

E nas palavras de SANTOS (1996;2006) na metodologia Corpo e Ancestralidade;

> Meu objetivo de investigação tem sido a tradição cultural e a criatividade, porém devidamente compreendidas como expressão da diversidade corporal dos povos que vivem no Brasil e que tem colaborado para este tecido social complexo, colorido, belo e tão mal compreendido. A homogeneidade de expressão é destruidora, sendo, por isso, indispensável compreender a pluralidade cultural brasileira. (SANTOS,2006,p.35).

Nas disciplinas e projetos que orientei, ao ver esses jovens corpos mergulharem em si mesmos para cartografarem os "horizontes de solo" que os rodeavam e (re) conhecer a pluralidade cultural brasileira de suas próprias histórias, criava-se um processo profundo, um misto de dor e medo, as vezes encontrávamos muita resistência e desinteresse, um certo descaso e (des)importância por parte de alguns, mas à medida que eram vivenciadas as aulas e as proposições ali apresentadas, uma excitação, curiosidade, muitos questionamentos se instauravam para a vivência desse mergulhar

26 E no caso da presente pesquisa, e este é uma de seus desdobramentos discutidos a seguir, também arrisco ampliar e afirmar; Afro-amerindia, ou afro-orientada e ameríndio-orientada.

no processo proposto. A medida que as aulas iam ocorrendo as vivências de partilha e cooperação, empatias eram construídas entre eles, e nos contextos em que viviam. A força e história de cada ovo-semente-cosmo, corpo, nutria a turma que se retroalimentava e ajudavam a construir suas corporeidades ancestrais, encontradas internamente no processo de busca e reflexões teórico-práticas de "dentro para fora" para que depois de aceitas e acessadas pudessem criar suas primeiras raízes para o sonho do germinar em arte "fora para dentro" e assim sucessivamente (dentro/fora, fora/dentro). Nas descrições e proposições pedagógicas artísticas seguintes expecificarei e aprofundarei os princípios dessa outra imagem sistêmica.

Durante a proposta pedagógica das disciplinas focadas no mergulho ancestral dos horizontes de solo, alguns discentes precisavam de muito pouco, ou quase nada de outras camadas de solo para se auto etnografarem, agora muitos, a maioria, precisava entender o fluxo da relação daquele corpo, com o meio cultural ancestral e externo, ou seja, muitos ovos-sementes-cosmos, não tinham a percepção de si e de seus horizontes de solo. Em minha opinião, se quer se sabiam sementes, não sabiam se "alimentar" dos horizontes de solo, terra, e neste caso também, não sabiam dos horizontes de "Pachamama" de "Mama África", de nossas mães ancestrais. Não tinham conhecimentos de suas ancestralidades, de que terra vinham plantados, muitos eram envoltos em terras pretas ou vermelhas, chegavam "tingidos" de estigmas e humilhações, e apenas refletiam tais temas após vivenciar esses processos pedagógicos propostos por meio dos dispositivos aqui apresentados.

Diante de tantas urgências, não fazia sentido ensinar sequências de passos, ou danças regionais descontextualizadas, reproduzir formas e discutir somente a cultura regional do Brasil e como ela se manifesta nos corpos brasileiros daqueles artistas, sem me aprofundar nos conteúdos corporais/ gestuais/culturais daqueles discentes que vinham de várias localidades do Brasil.

Expectativa esta que de certa forma as ementas da disciplina "Folclore e Danças Brasileiras I, II e III" que subdividia-se em Norte/Nordeste, Sul / Sudeste e Centro-Oeste brasileiro, no início de 2004 no curso de graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa projetava. Era necessário ir além, era preciso um trabalho profundo, na maioria daqueles corpos para que eles se deparassem consigo mesmos, que refletissem sobre as "brasilidades", que se aceitassem, e se deparassem com suas limitações e suas qualidades internas e externas, suas qualidades gestuais, suas cores, suas possibilidades, suas idiossincrasias, assim seus antepassados e culturas precisavam ser (re)conhecidas ou pelo menos encaradas e refletidas.

Era preciso admirar os horizontes de solo que os rodeavam e estabelecer trocas com esses diversos planos culturais/ gestuais, que estavam no fora, materializados nas culturas locais externas, e também estavam no dentro, nas memórias de suas células, no tempo do seu ovo-semente-cosmo, corpo, e dos moveres de seus antepassados. Se não houvesse alteridade entre a corporeidade da

própria semente e os diferentes horizontes de solo não poderia haver expansão, não haveria o rompimento do tegumento, não haveria a raiz nem o projeto do caule, das folhas dos frutos e de novas sementes.

E para chegar ao momento de quebrar a casca dura do ovo, perfurar o tegumento da semente para se entender raiz/rizoma potência cosmo, e em sendo cosmo, não há mais divisão/ fronteiras, portanto fluxo sistêmico, assim era preciso vivenciar um processo pedagógico e artístico profundo de plena entrega corporal e disposição de olhar para a própria história, encará-la e apresenta-la à alma, para que tais potências pudessem devir em movimentos em um mundo em que se tenha consciência de que se habita.

Imagem 53 - Foto Carla Ávila. Ensaios Terra Preta. 2009.

Em 2008, quando ainda estudante de bacharelado e licenciatura em Dança na Universidade Federal de Viçosa, na zona da mata mineira, no sudeste do Brasil, tive a oportunidade de cursar as disciplinas "Danças Brasileiras I, II e III". Morando a mais de 700 km da casa dos meus familiares, começando a transição capilar e continuamente sendo exigida pela então diretora do Grupo Gengibre, Ms. Carla Ávila, a tirar definitivamente as sapatilhas e buscar o meu movimento com sabor/saber de liberdade e intenção de autoconhecimento e afirmação étnico-ancestral. Atravessada por todas aquelas novidades de autotransformação, comecei a agregar valor simbólico e reflexivo a minha escolha inicial de sair do interior de São Paulo e ir até Minas Gerais buscar a minha negritude. Assim, enquanto construía personagens, experienciava dolorosos e fascinantes laboratórios cênico-criativos, pesquisas, teorias e espacialidades, vivenciava o café com broa nos terreiros de Congado guiada pelos "guardiões da memória" passei a compreender e elogiar a potência da "Tradição" como assim descreveu Mestre Didi, passei a me dedicar a ressignificação das memórias individuais e coletivas para além de publicizar o rico patrimônio material e imaterial afrodiaspórico que temos, mas para a composição do gesto dançado, estético/ético que é emancipador, autoreflexivo, impregnado de memórias, portal que des-cobre ancestralidades, autoestima e consegue cenicamente ampliar o diálogo e indissociabilidade entre ensino, pesquisa, extensão e criação artística.

> A memória imaterial dos povos tradicionais é a grande responsável pela formação da identidade, pelo corpo e cultura brasileira. Registrá-la e estudá-la serão sem dúvida auxílios nos processos reflexivos em busca de uma nova compreensão e diálogo com nossos múltiplos contexto globais e locais em tempos de contemporaneidade. Aliado a essas justificativas, o objetivo desta reflexão contempla os aspectos expressivos e simbólicos das danças populares brasileiras e suas itinerâncias e inter-heranças no processo de criação em dança contemporânea. [...] ajudando-nos a compreender melhor, nossos hábitos, e nossa própria cultura valorizando as nossas diversidades. (ÁVILA, 2007, p.19)

No entanto, todo esse processo sensível e transformador, atento aos contextos "globais e locais", em diálogo com a contemporaneidade que muito nos exige ao relativizar valores e dissolver fronteiras, permanecia marginal dentro da universidade, do departamento, do curso e da indústria cultural.

(Fragmento do projeto de mestrado de Aline Serzedello Vilaça, interprete e pesquisadora do Grupo Gengibre)

6.3 Platôs de terra e Corpo aprendizagem: transmutando vida

Nos meus anos de graduação a professora Dra Inaicyra Falcão do Santos, ainda amadurecia sua tese de doutorado sobre o metodologia do Corpo e Ancestralidade, mas meu estreito convívio com a mesma, e depois todo o seu processo de doutoramento, até ter contato com a tese, me clarearam a dimensão e a importância de se auto-etnografar. Após minha pequena jornada existêncial dentro e fora dos palcos, e nesse longo e eterno processo de pesquisa interior, se entender corpo por meio de minhas ancestralidades, e encontrar nele potências, centelhas de criação de novos mundos no exercício da arte, do campo com as comunidades e na docência, me trouxeram a possibilidades de criações de novos mundos, dentro desta contemporaneidade ativo e consciente da condição em que o meu corpo/cosmo ocupa na/em relação aos outros corpos/cosmos, constelando assim planos do sagrado no cotidiano do viver.

> No caminho percorrido da prática a teoria, alguns pressupostos teóricos-metodológicos puderam ser sintetizados; a possibilidade de identificação do sagrado no cotidiano e do cotidiano no sagrado; a reafirmação da história pessoal na vivência da tradição; a reelaboração dessa tradição de origem na sociedade contemporânea. Esses pressupostos conduziram à hipótese geral de que seria possível promover, através da dança artística e na educação, da vivência da tradição de cada um, de forma a tornar possível ao artista e ao educando retornar sua história pessoal, suas raízes, sua auto-estima, bem como a valorização de sua própria tradição ao identifica-la em sua ação no social. Além disso, a dança na educação pode promover, no educando, a abertura para a alteridade, com a valorização de tradições diferentes de sua própria. (SANTOS I. F, 2006,p.39).

Inaicyra criou-se na Bahia nas dimensões das formas afro-orientadas, anos depois adulta graduou-se em Dança na UFBA, Universidade Federal da Bahia, já profissional como bailarina do Ballet Folclórico da Bahia dançou em tournés no exterior, revisitou suas origens ancestrais em África onde realizou seu mestrado em Ibadan, Nigéria, passou uma temporada em Londres onde realizou seus estudos no Laban Center, ali entre outras coisas estudou sobre as ações de movimento de Laban o que remeteu a ações de movimento ligadas a sua origem, seu cotidiano gestual e sagrado, registrado em seu corpo-memória.

Durante estes anos observa a História da Dança e aprende sobre Isadora Duncan que dançava mitos gregos, Katherine Dunhan que dançava aspectos da cultura negra e assim começa a se questionar sobre a possibilidade de dançar os mitos Yorubas e a cultura negra afro-brasileira, muitos são os relatos da oralidade desta mestra que compuseram também meus horizontes de solo, suas palavras semearam em mim a importância e o desejo de se deslocar da própria cultura para observá-la por outras perspectivas, se auto-etnografar e seguir ressignificando a si e ao mundo a sua volta.

Tal exemplo, e oralidades durante tantos anos de escuta, alimentou-me e ao ler livros e teses, que abordavam o corpo e a cultura em uma perspectiva a que podemos chamar hoje como decolonial, compreendia a urgência de um ensino de Dança no Brasil, mais afro-amerídio orientado, possibilitando a outros estudantes ter acesso a essa jornada pessoal e intercultural na compreensão do que é ser corpo, e sobretudo um corpo imerso na cultura brasileira e que gere uma arte que também encontre espaço para refleti-la.

Tais fluxos de vivências, teorias e práxis deixam claro o caráter, como já dito, do legado de-colonial da metodologia do Corpo e Ancestralidade e por sua da presente pesquisa, para além disso destaca-se a generosidade da metodologia de SANTOS(1996;2006) que tem em si um caráter libertário no sentido de permitir trilharmos nossas próprias histórias e nos dar licença para desenvolver o caminho dos caminhos de nossos mestres, expandindo-os em um emaranhado de linhas próprias, mas que se conectam ao cerne de sua primeira direção. Portanto apresentarei, ainda pontualmente e em tópicos os “horizontes de solo” adicionados a metodologia do Corpo e Ancestralidade as novas camadas de conteúdos e discussões teórico-prático-metodológicas e ao longo dos capítulos a seguir, explanarei melhor brevemente as etapas da proposta pedagógica e posteriormente o que tange os aspectos específicos deste processo de criação.

6.4 Platôs de terra e sementes; Desdobramentos teórico-artístico-pedagógico ou do "Corpo e Ancestralidade" ao "Corpo Semente Cosmo"

Nesta narrativa busca-se a sensação ilusória das linhas infinitas, da imagem da serpente mítica, de um lado os antepassados de meus antepassados, toda minha constituição enquanto artista-docente-pesquisadora do outro toda ação de campo, interação com as comunidades afro-ameríndias, processos de criação artística para a cena contemporânea que reflita as questões decoloniais necessárias a esse país e também a "descendência acadêmica artística"[27] construída no compartilhar vida e suas possibilidades de semearem-se.

A idéia deste ovo-semente-cosmo inserido nas profundezas da terra num constante desejo e vontade de construir conhecimentos, e inter-relações por meio do mover-se, explica as potências sistêmicas da alteridade no viver cotidiano e do quando por meio da generosidade e da partilha se constroem histórias de criação de mundos internos e externos em um constante sistema autopoiético.

Essas histórias se dão essencialmente no encontro, e sem o outro não se pode apreender nada. Paulo Freire nos deixa seu legado, afirmando que ninguém aprende sozinho e ninguém ensina nada a ninguém, aprendemos uns com os outros, sendo mediador o mundo.

> O aprendizado do ensinante ao ensinar se verifica à medida em que o ensinante, humilde, aberto, se ache permanentemente disponível a repensar o pensado, rever-se em suas posições; em que procura envolver-se com a curiosidade dos alunos e dos diferentes caminhos e veredas, que ela os faz percorrer. Alguns desses caminhos e algumas dessas veredas, que a curiosidade às vezes quase virgem dos alunos percorre, estão grávidas de sugestões, de perguntas que não foram percebidas antes pelo ensinante. Mas agora, ao ensinar, não como um burocrata da mente, mas

27 "Descendência Acadêmica artística" refere-se aos estudantes e orientandxs que passaram por essa proposta pedagógica de processo de criação e hoje são multiplicadorxs em seus contextos.

> reconstruindo os caminhos de sua curiosidade — razão por que seu corpo consciente, sensível, emocionado, se abre às adivinhações dos alunos, à sua ingenuidade e à sua criatividade — o ensinante que assim atua tem, no seu ensinar, um momento rico de seu aprender. O ensinante aprende primeiro a ensinar mas aprende a ensinar ao ensinar algo que é reaprendido por estar sendo ensinado. Freire (2001, p259).

São nos caminhos improváveis das "adivinhações e da criatividade", no contato e fricção entre mundos, é que nos propomos a pensar e a ensinar sobre cultura, aprofundando nosso olhar para os horizontes de solo e o ovo-semente -cosmo, camadas de informações interpostas em redes sistêmicas de conhecimento e sustentabilidades, que se estabelecem nas relações, inter-relações e se auto-gerem em sua autopoiesis.

Assim como em uma sedimentação de solo[28], que aparentemente esta estático mas internamente está em pleno fluxo e transformação assim propomos pensar a cultura e os processos de ensino derivados desta, que como citado acima se dão na relação, no gesto, no mover, no contato, na fricção, na reflexão e nos caminhos improváveis das "adivinhações e da criatividade".

Impactada pela proposta metodológica do Corpo e Ancestralidade, realizei o mestrado no instituto de Artes da Unicamp, orientado pela professora Inaicyra F. Santos, apresentei como trabalho final uma proposta de expansão da metodologia do "Corpo e Ancestralidade" propondo uma perspectiva rizomática para o entendimento da metodologia e uma proposta triádica como ferramenta para o processo de criação de matrizes/motrizes brasileiras, tendo como título: " Itinerâncias e inter-heranças: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira ao processo de criação da performance em dança contemporânea"[29].

---

28 Sedimentação é o processo de desgaste das rochas e dos solos, ocasionada a partir dos agentes externos ou exógenos de transformação do relevo. Esse processo é responsável pela transformação das rochas ígneas e metamórficas em rochas sedimentares. Sedimentos são pedaços de solo ou de rochas deteriorados em pequenas partes, ou até em pó ou poeira. Quando esses sedimentos se aglutinam, dão origem às rochas sedimentares.
A formação de sedimentos pode ser ocasionada pela água ou pelos ventos. Pela água, ela pode ocorrer pela ação das águas das chuvas, de rios e lagos ou pela água do mar. Durante as chuvas, pancadas de água ocorrem sobre os solos, podendo provocar pequenas fissuras que ajudam a dividir os solos em sedimentos, o que também ocorre com as enxurradas.

29 AVILA, Carla Cristina Oliveira de. Itinerâncias e inter-heranças: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira ao processo de criação da performance em dança contemporânea. Tese de mestrado. 2007. Instituto de Artes/UNICAMP: 2007. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284270/1/Avila_CarlaCristinaOliveirade_M.pdf.

Ali apresento já desdobramentos que resumidamente, expandem a idéia de Corpo e Ancestralidade associada a ideia de grandes redes interculturais subterrâneas (rizomas) que encontram seu espaços de vasão em tempo de celebrações e festas populares na sociedade contemporânea, relegados ao subterrâneo de nosso cotidiano cultural, entendendo que é possível transcender esta condição opressora e fomentar discussões e reflexões por meio de práticas artísticas junto as comunidades tradicionais e o desenvolvimento de processos de criação Triádicos que bebem de matrizes/motrizes brasileiras criando oportunidades de desvelar tais culturas invizibilizadas pelas hegemonias dominantes e fomentando nosso pensar e valorizar nossas culturas regionais e pluralidades estéticas brasileiras.

Na dissertação explico que a proposta se baseia na metodologia do Corpo e Ancestralidade e desdobra-se em uma concepção rizomática, que se dá na relação ator-bailarino-pesquisador e comunidade, sustentando-se em uma estrutura criativa triádica. Tal estrutura se dá em três eixos que perpassam todo o processo de criação. São estes o Real, Ritual e Virtual,[...] úteis para impulsionar a estruturação do processo criativo, Avila (2007) que serão relacionados e também aprofundados a esta tese e proposta de processos de criação.

6.5 Cartografias expandidas entre Corpo e Ancestralidade e Corpo Semente Cosmo

No decorrer desta trajetória entre o mestrado e o doutorado, segui estudando, ensinando, pesquisando, criando, aplicando e ampliando tais práticas e balizando meus pensares por estes fazeres, assim este processo de pesquisa da presente tese seguiu se desdobrando e se aprofundando nos campos de minhas práticas artísticas e docentes, contemplando os contextos teóricos-práticos-metodológicos do "Corpo e Ancestralidade".

Na proposta Corpo e Ancestralidade, (SANTOS,2006) por meio dos fundamentos de vivência artística e pedagógica, elabora sua hipótese de trabalho, ancorada no processo criativo e na montagem cênica de Ayán símbolo do Fogo, depois retorna suas reflexões para os aspectos metodológicos de seu contexto pedagógico e subdivide a sua prática docente nos procedimentos abaixo relacionados:

1. **Exercícios Físicos:** para o desenvolvimento técnico, explorando as qualidade do movimento: dinâmica, espaço, ritmo, planos, contração, equilíbrio, respiração, relaxamento, alongamento;

2. **Exercícios Criativos:** a partir de estímulos auditivos, visuais, táteis e literários, os estudantes criavam movimentos de acordo com a sensibilidade de cada um. Esses exercícios iniciaram o processo de composição coreográfica;

3. **Leitura de livros** específicos dobre a dança, cultura brasileira e de outros assuntos relacionados com o tema em questão. Acredito que , pela leitura, o aluno aprende a apreciar o contexto cultural da dança e sua implicação com arte e cultura;

4. **Pesquisa de Campo:** o estudante, por intermédio da observação, participação e entrevistas , pode compreender melhor o evento , o que ajuda no conhecimento da realidade que enriquece o seu processo criativo (SANTOS,2006, p.40).

Tendo como ponto de partida tais procedimentos, durante os anos de pesquisa ampliei a dimensão e os contextos dos mesmos, criando desdobramentos para cada um deles em diferentes áreas da atuação acadêmica. Simulando um micro-universo-sistêmico desses procedimentos e princípios da metodologia do Corpo e Ancestralidade e projetando-a para uma dimensão téorico-prática, social e artística tanto no universo afro-orientado, quanto nos contextos indígenas.

Para se compreender melhor, abaixo descrevo as áreas em que faço uso destas ideias no campo de minha atuação acadêmica:

· **Ensino** - nas disciplinas por mim ministradas nos cursos de bacharelado em Dança e Teatro e em aulas com grupos das comunidades negras ou indígenas. (Fundamento Verbo/Fundamento Vida/ Fundamento Sonho)[30];

· **Projetos de pesquisa** – grupos de estudo e pesquisa para artistas envolvendo os temas de Dança/Teatro decoloniais, afro-orientados e ameríndio-orientados. Pesquisa de campo com comunidades quilombolas e indígenas, além de pesquisa sobre processos de criação que discutam tais temas pesquisados. (Fundamento Verbo/ Fundamento Vida);

· **Projetos de extensão** - associados a pesquisa de campo e projetos de extensões com ações realizadas em comunidades afro e ameríndias orientadas, além de projetos de extensão com práticas corporais e conteúdos poéticos junto aos atores-bailarinos-pesquisadores e as comunidades quilombolas e indígenas. (Fundamento Vida/Fundamento Sonho);

· **Projetos artísticos** - laboratórios cênicos para processos de criação para os atores-bailarinos-pesquisadores, e enfim a pesquisa de criação e concepção dos exercícios cênicos, performances e espetáculos. (Fundamento Verbo/Fundamento Vida/ Fundamento Sonho).

Os procedimentos propostos por Santos I.F.(2006) aplicados aos contextos acadêmicos acima citados e somados às práticas pedagógico-artísticas de minhas vivências, desaguaram no amadurecimento de um processo de criação em Artes Cênicas intercultural com povos afro-ameríndios. Para tanto foi necessário, assimilar a indicação dos procedimentos metodológicos de Santos I.F. (2006) e ampliá-los para os contextos a que me desafiei nas práticas pedagógicas e de campo, ao fazê-lo e ao trabalhar com coletivos, de pesquisa, extensão e arte junto aos grupos étnico-raciais, fui sistematizando e refletindo profundamente sobre novas etapas de procedimentos, adaptados aos contextos sociais e acadêmico-artístico aos quais estou inserida, assim pontuo abaixo os procedimentos desta proposta pedagógica que tem como foco o processo de criação em Dança, Teatro, performance contemporânea de matrizes afro-ameríndias:

1. **Exercícios Técnicos e Poéticos para o corpo na cena** aulas de Dança/ Teatro, envolvendo práticas corporais com conteúdos de diferentes técnicas somáticas, jogos teatrais, técnicas tradicionais de dança e capoeira, desenvolvendo temas corporais associadas à respiração, sistema ósseo, sistemas musculares, partes do corpo, espaço, tempo, ritmo, equilíbrio, alongamento, resistência, força entre outros. Aspectos práticos introdutórios de Rudoph Laban. Contato-Improvisação, Improvisação-coreográfica, expressividades gestuais, partindo de diferentes estímulos poéticos em artes. (oralidades, imagens, sons, cantos,

30 Esses fundamentos foram apresentados no Volume 1, aqui relaciono-os com as práticas pedagógicas, artísticas de extensão e pesquisa, para trazer mais coesão e coerência aos desdobramentos sistêmicos desta proposta de criação.

esculturas, gravuras, coreografias, fragmentos de peças teatrais, filmes entre outros). Importante destacar que para desenvolver tais práticas, inspiro-me nos práticas corporais de artistas- pesquisadores brasileiros Santos I.F. (2006) Corpo e Ancestralidade, Rodrigues (1997)Anatomia simbólica [31], Vianna(1990) Consciência Corporal e Movimento, Boal (2013) Teatro do Oprimido, Boal(1991) Jogos para Ator e Não-Ator.

2. Pesquisa Auto-etnográfica/ cadernos de artista/Sonhário; no decorrer das disciplinas os discentes são convidados a manter um caderno de bordo que torna-se caderno de artista, diário auto-etnográfico, caderno de campo e sonhário, cada proposta desta se dá de forma distinta para cada semestre do curso, este caderno dentro de sua proposta, deve ser preenchido com sensações, registros memoriais e poéticos da fruição dele no mundo e nas relações que estabelece com seu corpo, sua memória, e sua rotina durante, seus sonhos, imagens e símbolos que emergem no desenvolvimento das disciplinas. A cada semestre este caderno de artista tem suas especificidades em relação a proposta apresentada no curso. Mas a medida que eles tomam forma, servem de acervo para os processos de suas autoetnografias e para os processos de criação apresentados como processo de avaliação de cada módulo.

3. Corpografias[32] e Cartografias/ pesquisa de campo durante as três disciplinas obrigatórias os discentes vão a campo para interagirem com o meio e exercitarem o olhar no que chamarei de "pesquisas de campo corpográficas" e os diferentes estados de presença, o objetivo é que em cada semestre eles devam ampliar o campo de visão/percepção corporal e de pesquisa: primeiro semestre as pesquisas de campo e entrevistas são no âmbito familiar, no segundo semestre estão associadas a algum evento ritual sagrado, festejos míticos da cultura tradicional local ou fenomenológico de suas ancestralidades, onde deverão coletar material não só escrito, como no primeiro semestre, mas agora também em áudio e vídeo, por fim no terceiro semestre a ideia é além dos planos corpográficos, imagéticos e das oralidades, neste semestre precisam escolher um determinado contexto cultural brasileiro, manifesto em nossos cotidianos brasileiros, locais ou nacionais que dialoguem com a literatura e as questões político-sócio-culturais pulsantes na contemporaneidade, escolher dentre esses múltiplos contextos, uma ou mais área para etnografar e cartografar.

4. Grupos de Estudo ou Grupos

---

31 Anatomia Simbólica é um fragmento da metodologia Bailarino-Pesquisador-Interprete da Professora Graziela Rodrigues

32 Corpografia noção que vem sendo desenvolvida por Fabiana Britto e Paola Berenstein Jacques, desde 2008, na UFBA, versa sobre a articulação entre abordagens de coimplicação corpo/ambiente/dança no âmbito dos estudos sobre temporalidades em dança e suas implicações historiográficas, e as abordagens dela acerca da domestificação da experiência corporal dos habitantes de grandes centros urbanos decorrente do crescente processo de espetacularização das cidades. Neste caso ampliado e também observado nas espetacularizações do campo, nos terreiros e chão batidos de quilombos e nas aldeias indígenas e diversas paisagens brasileiras.

de Pesquisa/ Levantamentos iconográficos e bibliográficos, durante todo o ano letivo se mantem ativo, nos grupos de pesquisa que coordeno, reuniões semanais onde assistimos a filmes, documentários, discutimos obras de artistas visuais e fazemos levantamentos e estudos bibliográficos sobre temas relacionados à cultura brasileira, africanidades, indigienismo, decolonialismo e temas conectados as disciplinas e aos processos de criações associados aos trabalhos de conclusão de curso , além das montagens artísticas dos grupos Mandi´o e Gengibre fruto dos desdobramentos dessas ações.

5. Troca de saberes/Encontros entre Universidade e Comunidades. Durante o ano letivo anualmente promovemos um ou mais encontros que propõem uma aproximação entre esses dois universos; Mestres acadêmicos e Mestres da tradição, compartilhando saberes e sabores vividos, oralidades e memórias complementares, para estudantes de diversas graduações e pós-graduações. Durante os anos em Minas Gerais promovemos seis edições do **"MORINGA bebendo da tradição nas águas da contemporaneidade"** onde nos reuníamos em sítios e chácaras da região da Zona da Mata Mineira, próximos a natureza, com cinquenta, setenta pessoas aproximadamente. Dormindo, acordando e fazendo todas as refeições juntos, vivendo as práticas comunitárias em meio a oficinas, palestras, cursos e noites culturais.

Em Mato Grosso do Sul, ainda não conseguimos realizar o Moringa, mas realizamos nesses sete anos, pequenas ações pontuais; no assentamento Itamaraty , um dos maiores da America Latina, fizemos dois grandes saraus chamados **ASSENTARTE**, com jovens e crianças das escolas do município todos assentados próximos a divisa com o Paraguay. Nas Aldeias e acampamentos indígenas promovemos um grande encontro entre mestres tradicionais indígenas e seus respectivos grupos étnicos, para que alguns apresentassem seus cantos, tradições e oralidades uns aos outros, com a partilha junto aos grupos de pesquisa acadêmicos. Ali trocaram remédios tradicionais e memórias durante um final de semana, e posteriormente, no auditório central da Universidade Federal da Grande Dourados, fizemos um "Festival de Cantos e Danças Guarani Kaiowá",como extensão daquela ação agora dentro do universo acadêmico.

Outras ações de oficinas de dança, teatro, pinturas, e costuras também são realizadas constantemente junto a pequenos grupo de acadêmicos e grupos indígenas da região da Grande Dourados.

6. Processos de criação do extrato de todas as ações acima citadas, que conotam essa construção sistêmica continua do discente em um ator-bailarino, sabedor de suas origens e de sua cultura brasileira, com habilidades técnicas e poéticas de seu corpo. Apto e sensível para interagir com o campo político-sócio-cultural de seu entorno. Estudioso e curioso de outras pesquisas e literaturas da área e por sua vez aberto a escuta e aos afetos dos grupos afro-ameríndios, é só então que este indivíduo estará hábil para os caminhos desta proposta de criação.

Os atores-bailarinos são intérpretes e também criadores colaboradores, construímos todo o processo no coletivo e na partilha, incluindo também as comunidades negras e grupos indígenas, que quando possível participam e assistem os ensaios e opinam, criando diálogos e reflexões problematizadoras que nos fazem articular as interculturalidades, presentificando-os com maior legitimidade e incluindo-os na cena sempre que viável.

Quase nunca partimos de textos dramatúrgicos prontos, todo o processo coreográfico e dramatúrgico, diria a dramaturgia corporal dos espetáculos que produzimos são sempre inspiradas em nosso meio com matrizes/ motrizes do povo brasileiro e mais especificamente os contextos afro-orientados e ameríndios- orientados. Onde tais grupos e comunidades também são ativos dentro do processo de criação, opinando, observando, discutindo e quando possível participando na cena em conjunto com os atores- bailarinos.

7. Apresentações Artísticas são a síntese poética, de resistência e de denúncia por meio da fruição artística e da parceria com os povos tradicionais, por isso sempre que possível eles estão conosco em cena, cantando, dançando e atuando e participando do processo. Durante os processos de criação, quando temos material de cenas prontas geralmente apresentamos o material cênico para eles, para que os grupo negros ou indígenas optem e caso queiram componham o processo conosco. As apresentações também transitam entre os teatros das cidades, os terreiros de chão batido, nos morros, praças, quilombos e casas de rezas indígenas no meio do cerrado.

A seguir cada tópico deste, será esmiuçado e exemplificado em suas respectivas conjunturas, dando embasamento e continuidade à idéia sistêmica de conexão processual e de sustentabilidade no âmbito pedagógico - artístico, nos contextos das universidades apresentadas, em que os cursos de Dança e Teatro foram criados e as ações artísticas realizadas nesses locais estavam diretamente relacionadas ao território e aos contextos sócio-culturais ali presentes.

No aprofundar desses tópicos se estabelece o pensamento sistêmico porque cada etapa depende uma da outra, sendo esta uma proposta quase que artesanal tramada em redes, fases que se expandem metaforicamente como ciclos organismicos[33] da natureza, utilizando como "licença poética" a visão autopoiética no processo de ensino aprendizagem. MATURANA(2001).

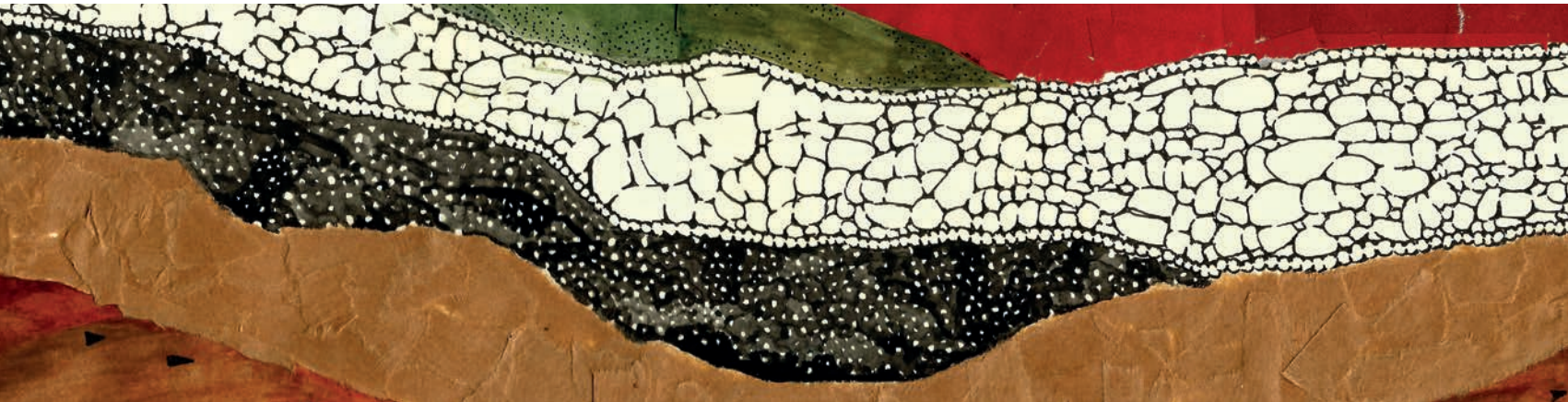
> O aproveitamento da visão autopoiética na escola é de repercussão instigante e disruptiva. De partida, tem em comum muita coisa com o construtivismo e o sócio-interacionismo, em especial em seu corte reconstrutivo. Desta ótica, o aluno é visto como alguém que, através da aprendizagem, constrói sua autonomia de

33 Apud pg 75 / citei esse conceito na pagina 75 desta tese. Gomes (2014 p.04).

dentro para fora, processo no qual o professor não pode ser preceptor, disciplinador, mas apoio maiêutico. Talvez seja a visão mais contrária à aula instrucionista, porque esta é um acinte à mente humana. Não faz qualquer sentido a "transmissão de conhecimento", não só porque esta postura ignora o que é conhecimento (toma como pacote linear, não como dinâmica reconstrutiva/desconstrutiva), mas sobretudo porque a mente não é capaz de copiar, reproduzir, repetir, mesmo que o professor quisesse. Não é a fala docente que move a aprendizagem, embora possa ter seu lugar, mas a iniciativa do aluno que reconstrói naturalmente sua visão da realidade e de si mesmo.

Esta visão também é frontalmente adversária da "apostila" e de toda tentativa de oferecer materiais canônicos, obrigatórios, fechados, porque o trabalho da mente é desconstruir/reconstruir tais materiais, não engoli-los. [...] Dada a marca autopoiética da mente, não é viável manter a noção obsoleta de conhecimento consolidado, porque a mente não consolida nada. Antes dissolve tudo do ponto de vista do observador autorreferente. Assim como a vida não é sucessão de reproduções lineares, nem pacote que vem pronto, a aprendizagem se faz pela desconstrução/reconstrução do conhecimento em processo dinâmico interminável. DEMO, P. (2009, p. 3).

E neste processo de construção/reconstrução tanto em minha vida quanto nas experiências com os discentes e nos processos interculturais com os grupos étnicos-raciais afro-orientados e ameríndios para o processo de criação é que apresento abaixo cartografias sistêmicas dos movimentos dinâmicos e intermináveis desta obra.



7. CARTOGRAFIAS DO ENSINO NOS CAMPOS DA DANÇA E TEATRO: PROCESSOS PEDAGÓGICOS NO CORPO EM TERRITÓRIOS AFRO- ORIENTADOS E AMERÍNDIOS

Cartografar o ensino de Dança e Teatro para o processo de criação aqui proposto esta diretamente ligado a proposta pedagógica desenvolvida ao longo desses anos da pesquisa e ao exercício artístico do existir e do criar, materializado nos fazeres dos grupos Gengibre - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa, Arte e Extensão sobre Cultura Popular, Viçosa MG e Grupo MANDI´O – Grupo de Pesquisa, Arte e Extensão sobre a cultura ameríndia, Dourados MS.

Para tanto entendo ser necessário localizar territorialmente e culturalmente os contextos em que se deram as disciplinas acadêmicas, descrevendo suas imersões e diálogos interculturais dos intérpretes-criadores junto aos povos quilombolas da Região da Zona da Mata em Minas Gerais e os povos originários Guarani Kaiowá em Mato Grosso do Sul.

Destaco que o foco deste tópico está na compreensão dos extratos dos processos pedagógicos para implementação das pesquisas de campo e dos projetos de extensão aliados a processos de criação artística de ambos os grupos, focando neste tópico primeiramente;

· os aspectos geográficos, territoriais e sócio-culturais

· os conteúdos pedagógicos por mim propostos como ferramentas de autoetnografias

· as práticas de técnicas e poéticas corporais aplicadas aos discentes de Dança e Teatro em ambos os territórios de 2004-2015.

7.1 Paisagens sócio-culturais de Viçosa, Minas Gerais e Dourados, Mato Grosso do Sul e suas projeções nas práticas pedagógicas e pesquisas do grupo Gengibre MG e Mandi´o MS.

É interessante destacar, que mesmo os dois Estados em questão sendo tão distantes e diferentes um do outro, encontrei similitudes no processo de minha atuação em relação aos contextos de artes cênicas ainda em formação em ambos, que fortaleceram os processos e pesquisas ali vividas.

Tanto em Minas Gerais –UFV, quanto em Mato Grosso do Sul – UFGD, as instituições de ensino superior estão inseridas em territórios fortemente agrícolas que vinculam grandemente a renda da cidade ao agro-negócio. Em Minas Gerais, ainda a agricultura familiar é mais recorrente, mas não deixam de ter suas raízes e relações bastante ligadas aos contextos rurais e de agro-negócios, o que em Mato Grosso do Sul é evidente o foco nas questões agrícolas e de gestões de grandes latifúndios focados na produção de gado, soja, milho e eucalipto.

Ambas as instituições estavam criando os primeiros cursos de Artes Cênicas dos Estados, na UFV- MG o curso de bacharelado e licenciatura em Dança e na UFGD- MS o primeiro curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro.

No curso de Dança, em Minas Gerais comecei a trabalhar em 2004, e no de Teatro, no Mato Grosso do Sul em 2010, fui a primeira professora graduada em Artes Cênicas- Dança a assumir parte do corpo docente de ambos os cursos que estavam em formação e tinham professores das mais diversas áreas em seu início; professores de Letras, Educação Física, Filosofia entre outros. Em ambas as instituições trabalhamos junto a equipes na criação dos projetos políticos pedagógicos, nas plantas que sediariam os núcleos e prédios de aulas teórico-práticas dos cursos, além de todo o processo de contratação dos novos professores tanto no curso de Dança (UFV) quanto no de Teatro (UFGD).

Tais jornadas me auxiliaram a dimensionar a importância de se pensar um bom curriculum na área, a importância de uma equipe competente, colaborativa e disposta a enfrentar os desafios de instaurar uma cultura das Artes Cênicas em territórios ainda áridos

para estes campos de conhecimentos. Somado a isso em ambos os contextos as situações de opressão, invisibilidade e desvalorização das culturas tradicionais locais eram explicitas.

Para esclarecer melhor as paisagens e contextos sócio-culturais por mim acessados nestes anos, apresento resumidamente os contextos sócio-culturais de ambos os territórios assim como as estruturas dos dois Grupos de pesquisa, extensão e arte (Gengibre e Mandi´o) advindos destes:

· Em ambos os estados encontrava-se uma ausência de uma cena artística sensível as questões sociais e étnico-raciais afro-ameríndias. As manifestações tradicionais populares de ambos os contextos viviam seus processos de esquecimento e desvalorização:

MG - situações de racismo e relações de poder opressoras eram constantes no cotidiano vivido pela comunidade afro-brasileira daquela região. Pouca ou nenhuma visibilidade para contextos culturais afro-orientados (o que é uma enorme contradição em um estado e região majoritariamente negra) Os Patrimônios Imateriais Culturais da Zona da Mata, estavam em péssimas condições de continuação dessas tradições ou em pleno esquecimento. Muitos Congadeiros e reis congos, por exemplo, que trabalhavam a 20, 25 anos na universidade com trabalhos manuais de jardineiro e trabalhos gerais, nunca foram se quer notados pelos professores, os Congados Centenários se quer tinham adentrado os muros da Universidade e a elite Viçosense que trabalhava na instituição nunca tinha reconhecido, se quer visto tais manifestações dentro dos espaços acadêmicos e culturais da Universidade e da cidade de Viçosa.

MS - situações de racismo, preconceito e conflito generalizadas, em disputas por terras tradicionais tornam-se ainda mais graves e acirrados as batalhas por territórios tradicionais, estas acontecem entre fazendeiros e os indígenas da cidade e do campo. A situação é crítica e alarmante. Vivemos em um estado constante de vários genocídios e etno-genocídio; genocídio da cultura e do modo viver guarani, genocídio religioso e genocídio da juventude indígena. Além de constantes conflitos nos diferentes povos indígenas dessa região (Terena, Guarani, e Guarani-Kaiowá, Nhadeva Mbyá) mais especificamente grupos indígenas e povos guarani Kaiowá são as grandes vítimas

do sistema, que perpetua uma história de maus tratos, escravidão e invisibilidades junto a esses povos. Nos noticiários diários da cidade, repete-se e deixa-se transparecer os estereótipos aos quais estes povos estão submetidos, narrados como vagabundos, preguiçosos, alcoólatras e violentos.

· Cada cidade e universidade tem seus perfis e dimensões das culturas tradicionais locais bastante estabelecidos e conhecidos tradicionalmente. No entanto isso não é sinônimo que haja representação e afirmação das mesmas nos conteúdos disciplinares dos cursos nas Universidades em questão, aliás são pouquíssimos cursos e professores que estão publicamente dispostos a assumir compromissos curriculares e responsabilidades junto a esses grupos para ampliar suas demandas e visibilidades, auxiliando na dimensão reflexiva e (trans) formadora em nossa sociedade. Quando acontece é um pequeno e seleto grupo acadêmico de discentes e docentes que dentro das respectivas proporções de ações, também ficam "taxados" dentro de estigmas limitantes.

· Nos anos de pesquisa foram estruturadas uma rede de conhecimentos construída no coletivo entre os atores-bailarinos-pesquisadores e as comunidades e grupos envolvidos, numa proposta sistêmica de autopoiesis.

A seguir procuro localizar brevemente os contextos sócio- culturais- geográficos e constitutivos dos locais em que se passam as duas vivências e desdobramentos desta pesquisa.

7.1.1 Paisagens sócio-culturais e os contextos universitário de Viçosa, Minas Gerais

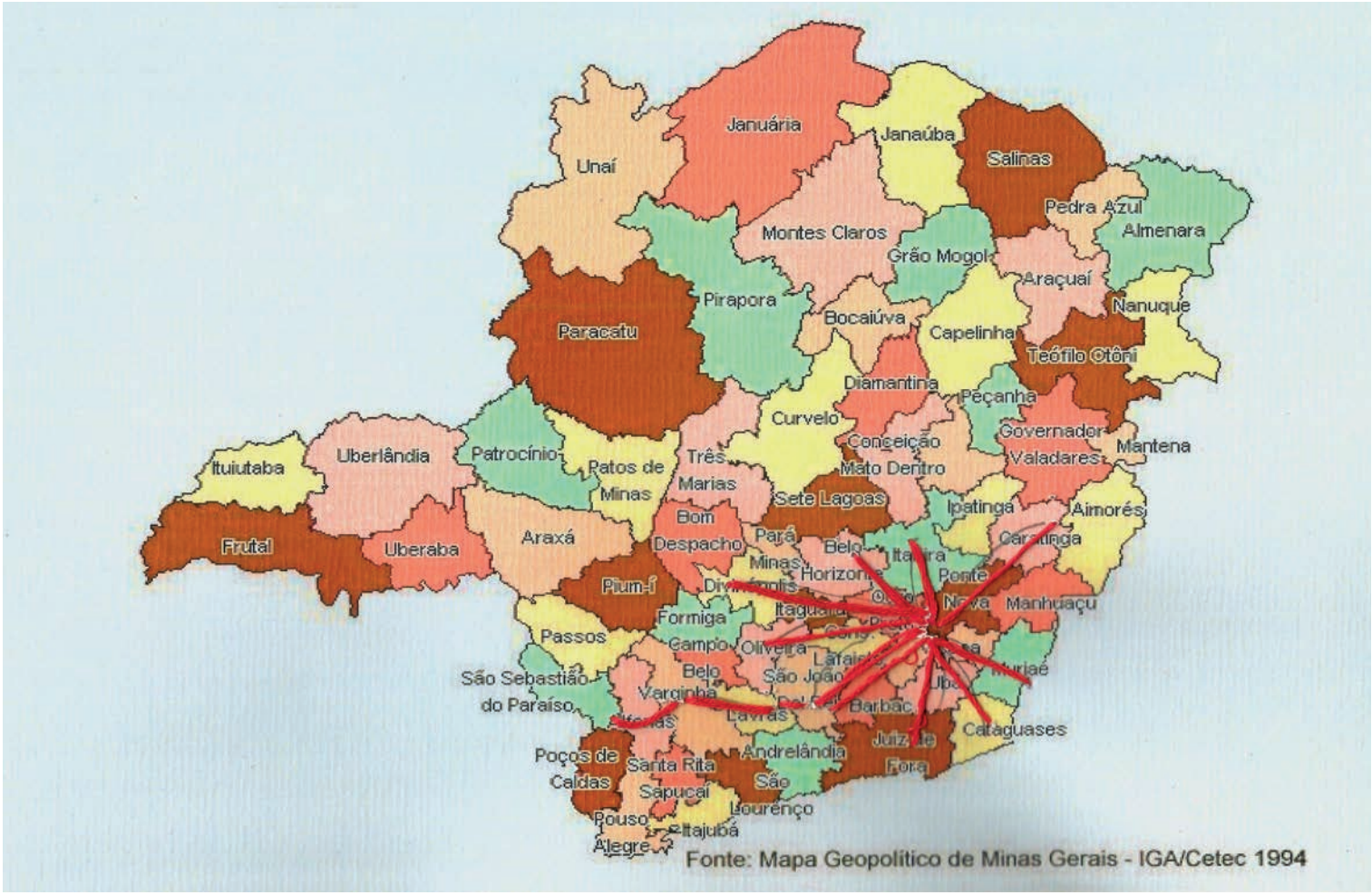


Imagem 54 - Autor: Carla Ávila. Título: Itinerâncias no Mapa das Micro-regiões de Minas gerais Técnica: Bordado sobre papel em mapa do Estado de MG, 2018.

· Cidade com 72.220 pessoas[34]

· PIB per capita = 18.076,25 R$

· Mortalidade Infantil = 9,88 óbitos por mil nascidos vivos

· Esgotamento sanitário adequado = 88,5 %

· "Em 1814 ainda existiam na região vestígios do elemento indígena. O distrito de Santa Rita do Turvo (primeiro nome da cidade de Viçosa) foi criado em 1832. A cidade com a denominação de Viçosa de Santa Rita foi criada pela Lei Provincial n.° 2.216, de 03-06-1876."[35]

· O município de Viçosa está localizado na Zona da Mata do Estado de Minas Gerais

· Contexto Rural, Universitário e recentemente turístico.

· Curiosidades: no inicio do séc XX o município passa por um vertiginoso processo de modernização, com a chegada da Escola Superior de Agricultura e Veterinária (ESAV), que viria ser a atual UFV, criada pelo ilustre filho da cidade o então presidente da República Arthur da Silva Bernardes e a linha férrea Leopoldina Railway chega nos rincões.

· Grande parte da população é negra e a região esta repleta de histórias da escravidão e contextos afro-descendentes de festas, crenças, resistência e Arte.

· Vinculado a UFV, ao Departamento de Artes e Humanidades, Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, surge em 2004 o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa, extensão e Arte sobre a cultura popular – Grupo GENGIBRE

· Grupos afro-orientados parceiros do GENGIBRE; Congado de São José do Triunfo,SJT, MG, Grupo Afro Ganga Zumba, Ponte Nova MG, Congado de Cachoeirinha, MG, Congado de Mãe Quininha, Ponte Nova MG, Congado de Airões, MG e Família Guiga.

34 Informações IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Estimativas da população residente com data de referência 1o de julho de 2017 ultimo Censo, disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/vicosa/panorama, acesso em janeiro de 2018.

35 Viçosa (MG). In: ENCICLOPÉDIA dos municípios brasileiros. Rio de Janeiro: IBGE, 1959. v. 27. p. 426-432. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv27295_27.pdf. Acesso em: ago. 2017.

GRUPO Interdisciplinar sobre a cultura Popular- GENGIBRE

Fundado no ano de 2004, o Gengibre foi um Núcleo Interdisciplinar sobre Cultura Popular que atuou nos eixos de Pesquisa, Ensino, Extensão e Produções Artísticas sediado até 2009 no curso de graduação em dança da Universidade Federal de Viçosa, após essa data o grupo se rizomatizou-se em outros dois subgrupos[36] e na parceria com o programa TEIA- UFV.

O grupo se propos à reflexão teórica e prática sobre as temáticas da oralidade, a identidade e a memória que estão presentes nas manifestações culturais populares que fazem parte da formação de identidades brasileiras, especificamente na Zona da Mata Mineira e como as mesmas podem ser resignificadas para diferentes contextos artísticos.

Como um rizoma, o Gengibre se organiza de modo integrado entre encruzilhadas e entrecaminhos dos povos negros e em coletivos afro-orientados e festas de matrizes africanas, recentemente também iniciou processos com os indígenas Puris da Zona da Mata Mineira. Os projetos inseridos no programa relacionam-se com as Comunidades de Congos da grande região de Viçosa, com o grupo Afro Ganga Zumba de Ponte Nova e associação de agricultores e permacultores da agricultura familiar, e também entre si em diversos sentidos: como uma rede que permite a interação prática, teórica e artística, em um viver comunitário. Por fim tais vivências culminam com ações extensionista,pesquisa de campo, processos de criação artística coletivos e transformação social.

Produções artísticas Grupo Gengibre

- Dois videos-documentários; Gengibre e Guardiões da memória
- Livro : Guardiões da memória – Oralidades de congados – Felipe Luchete
- Monografias e dissertações de mestrado
- Dois espetáculos;
- Rosarina contas que contam memória, 2007 (contextos do Congado da Zona da Mata Mineira- MG)
- Guardiões da memória, 2008 (Estudo coreográfico baseado nas memorias de Congos)
- Terra Preta, 2009 (Memória de mestres de Congados e a oralidade de Dona Quininha do Congado de Mãe Quininha de Ponte Nova- MG).

36 São eles: Micorrizas – Direção: Ananda Trivelato (Bailarina-pesquisadora e mestre em Patrimônio Imaterial - UFV) e Aldeia Mangue – Direção: Aline Villaça (Bailarina-pesquisadora e professora na Universidade Federal de Sergipe/UFS e Bianca Bazzo Rodrigues (Bailarina-pesquisadora e professora na Universidade Federal de Sergipe/UFS).

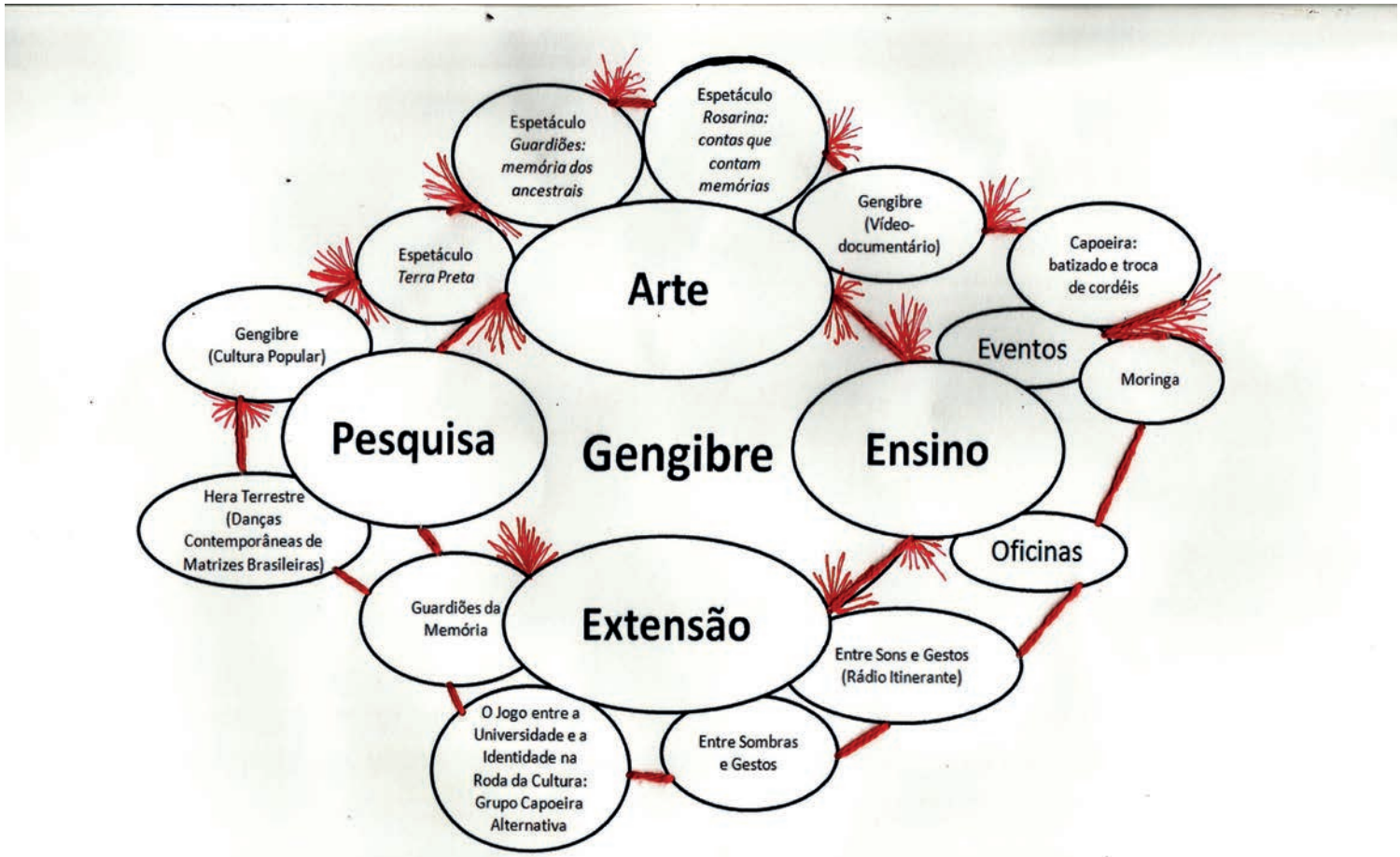


Imagem 55 - Organograma com ações de Ensino, Extensão, Pesquisa e Arte do Grupo Gengibre (2004-2009).

7.1.2 Paisagens sócio-culturais de Dourados, Mato Grosso do Sul

Imagem 56 - Autor: Carla Ávila. Título: Itinerâncias no Mapa de Mato Grosso do Sul. Técnica: Bordado sobre papel em mapa do Estado do MS, 2018.

· Cidade com 196.035 pessoas[37]

· PIB per capita = 34.219,12 R$

· Mortalidade Infantil = 15,86 óbitos por mil nascidos vivos

· Esgotamento sanitário adequado = 50,7 %

· O município está situado no centro-sul de Mato Grosso do Sul entre a Serra de Maracaju e a bacia do Rio Paraná, sendo também parte integrante da Mesorregião do Sudoeste de Mato Grosso do Sul e da Microrregião de Dourados.

· "Antes da colonização o município de Dourados era habitado pelas tribos Terena e Kaiowa, cuja presença dos descendentes é marcante até então e constitui uma das maiores populações indígenas do Brasil. No final do século XIX foram para o Mato Grosso famílias do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e São Paulo, em busca de novas terras no oeste do país.

Dado o acentuado progresso verificado na região e pelas notícias sobre a fertilidade da terra, aluíram novos colonizadores em demanda da exploração dos extensos ervais nativos. Destacou-se também o desenvolvimento da cultura pastoril e da construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, entre 1904 a 1914. Em 1935, com áreas desmembradas do município de Ponta Porã foi criado o município de Dourados.

A colônia agrícola de Dourados, criada em 1943 com uma área de 50.000 hectares, passou a integrar Dourados em 1935. Elevado à categoria de município, com a denominação de Dourados, pelo Decreto n.º30, de 20-12-1935, sendo desmembrado de Ponta Porã, tendo como sede o antigo distrito de Dourados e sendo constituído do distrito sede. Instalado em 22-01-1936."[38]

· O município de Dourados está em divisão territorial datada de 1988 o município é constituído de 9 distritos: Dourados, Guaçu, Indápolis, Itaum, Panambi, Picadinha, São Pedro, Vila Formosa e Vila Vargas, assim permanecendo em divisão territorial datada de 2014.[39]

· Curiosidades: Interessante observar no site do IBGE a completa invisibilidade dos povos indígenas, exceto pelo primeiro parágrafo. Não encontramos praticamente nenhum dado ou referência dos povos indígenas e de sua cultura na atualidade, nada falam que aqui os indígenas estão presentes todos os dias nas ruas, nas

37 Informações IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Estimativas da população residente com data de referência 1o de julho de 2017 ultimo Censo, disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ms/dourados/panorama acesso em janeiro de 2018.

38 Disponível no site do IBGE: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ms/dourados/historico, acesso em janeiro de 2018.

39 Dourados (MS). Prefeitura. 2015. Disponível em: http://www.dourados.ms.gov.br/index.php/sintese-historica/. Acesso em: janeiro de 2018.

aldeias, nas noticias trágicas das rádios e na circulação pela cidade em suas carroças. Já na página do Site do Conselho Indigenista Missionário CIMI, é possível ver os dados e as denúncias de uma zona de guerra e de massacre dos direitos humanitários contra esses povos, causados segundo o próprio site pelo "progresso, o desenvolvimento, o agronegócio, a lei, isto é, tudo aquilo que mais se preza no Brasil atual" (HEACK e MACHADO, 2011.pg 16).

· Em 1970, foram criados os Centros Pedagógicos de Aquidauana e Dourados; incorporados à UEMT.

Com a divisão do Estado de Mato Grosso, foi concretizada a federalização da instituição que passou a denominar-se Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pela Lei Federal nº 6.674, de 05.07.1979. O Campus de Dourados (CPDO) foi transformado na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), com a sua instalação ocorrida em 01.01.2006, de acordo com a Lei nº 11.153, de 29.07.2005.[40]

· Vinculado a UFGD, a Faculdade de Comunicação, Artes e Letras FACALE, o Curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro surge em 2010, o Grupo de Pesquisa, Extensão e Arte sobre a cultura brasileira ameríndia– Grupo MANDI ´O.

· Grupos ameríndios parceiros do MANDI´O; Comunidades Guarani Kaiowá de Panambi, Panambizinho, Aldeia Bororó e Jaguapiru, indigenas Kaiowá acampados em Lagoa Rica; Ita´y e Guyracamby´i, além das famílias do Assentamento Nova Itamarati – Fazenda Itamarati, Ponta Porã, MS.

40 Disponível no site do: https://www.ufms.br/universidade/historico/

GRUPO MANDI'O

Grupo Mandi´o é um grupo que nasce no curso de graduação Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal da Grande Dourados UFGD, tem carater Interdisciplinar nos campos de Pesquisa, Ensino, Extensão e Arte, sobre cultura tradicional brasileira e ameríndia, atua desde 2010 e procura criar, identificar, compreender e refletir como ocorre e se perpetuam as diversas formas de processos de criação em Artes da Cena em relação as manifestações da Cultura brasileira ameríndia e suas especificidades na região fronteiriça de Mato Grosso do Sul. Além de elucidar a relação destas manifestações na sociedade. Os projetos inseridos no Grupo relacionam-se com as Comunidades e Grupos Guarani Kaiowá de Panambi, Panambizinho, Aldeia Bororó e Jaguapiru, indígenas Kaiowás acampados em Lagoa Rica; Ita´y e Guyracamby´i, além de jovens e crianças dos assentamentos da fazenda Nova Itamarati. Nossas ações são construídas junto com esses grupos e desenvolvidas como uma rede, em circularidades que permitem a interação prática, teórica e artística, em um viver comunitário. O objetivo é a criação de processos artísticos que reflitam crítica e criativamente a condição social e intercultural a que os Kaiowá e nós estamos expostos. Nós nos entendemos como um grupo de pesquisa de dança/teatro e das expressões culturais enraizadas no solo sul-mato-grossense e como um grupo artístico construímos vivências com pesquisas de campo, processos de criação artística coletivos e transformação social que se exprime e exprime a palavra das comunidades indígenas pesquisadas, através da cena teatral contemporânea, que cresce e se emaranha em vários sentidos e em diversas linguagens poéticas.

Produções artísticas Grupo Mandi'o

- Jaha´a – exercício cênico sobre o imaginário mítico Sul Matogrossense (2012);
- CD Nhembogo´y – Cantos e rezas guarani Kaiowas (2013);
- Festival de cantos e danças guarani Kaiowá (2014);
- Espetáculo "Arapyahu; des-caminhos do contar-se" Prêmio Klauss Vianna (2014-2016).

Imagem 57 - Organograma com ações de Ensino, Extensão, Pesquisa e Arte do Grupo Mandi´o (2010- Atual).

7.2 Cartografias do ensino de Dança, Teatro e Técnicas e Poéticas do Corpo para a Cena: ovo-semente-cosmo e horizontes de solo desvelados

Como o título deste tópico aponta, descreveremos percursos vivenciados ao longo dos anos de pesquisa nas práticas docente, num processo constitutivo ao longo desses anos, sempre movediço e em progresso. A proposta apresentada não é hermética nem pretende ser um manual de tópicos a serem aplicados como modelos, até porque isso seria contraditório a todas as ideias até aqui apresentadas.

Seguindo este fluxo espiralar de criatividade, experimentação e processos de ensino aprendizagem, apresento as abordagens seminais para o ensino, preparação e consciência do corpo e expressividades dos atores- bailarinos em formação, para aplicabilidade dessas propostas e como ferramenta de planejamento e organização dos conteúdos a serem ministrados, sempre utilizo para o planejamento e criação das disciplinas a proposta triangular[41] de Ana Mae Barbosa, contemplando os aspectos: do fazer artístico, da contextualização e da reflexão.

Tal estrutura torna possível enfatizar as alianças entre os processos **Técnicas e Poéticos para o corpo na cena**, a construção de uma atitude de **pesquisa auto-etnográfica** constante, registrada em um c**aderno de artista** que servirá como uma cartografia norteadora do processo vivido e a ampliação desses olhares por meio de **pesquisas de campo introdutórias** para compreensões das E**tnografias, Etnocenologias**[42] **e Cartografias** possíveis do mundo que se apresenta ao seu

41 A proposta ou Abordagem triangular, também conhecida como Metodologia Triangular (termo hoje revisado e repudiado pela autora) foi criado pela artista e pesquisadora Ana Mae Barbosa, teve início na década de 80 e foi sistematizado entre 87/93 no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Propõe um ensino pós-moderno de Artes e da procura de uma alternativa para a prática de livre expressão do ensino moderno de arte que já não correspondia as tendências e aspectos das realidades contemporâneas. A proposta triangular, é hoje a principal referência do ensino de arte no Brasil, e procura englobar vários pontos de ensino/aprendizagem ao mesmo tempo, entre os quais estão: a leitura da imagem, objeto ou campo de sentido da arte (fruição, análise, interpretação, julgamento= refletir), contextualização (contextualizar) e prática artística (fazer).

42 A Etnocenologia é uma disciplina voltada para os estudos "[...] das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados" (Pradier, 1996, p. 21), na etnocenologia o conceito de corpo distancia-se

redor desses discentes, no caso os contextos afro- ameríndios, para um reconhecimento e valorização das **Corpografias** nos contextos brasileiros tradicionais e transcendência destes conteúdos para uma subjetivação artísticas das **Corpografias** de si.

Os conteúdos das disciplinas não se apresentarão como propostas de treinamentos herméticos, ou de esquemas normatizados de percepção do corpo, de si e do outro, mas os conteúdos apresentados são encarados como ciclos de proposições processuais aos quais o discente é convidado a construir. É uma construção processual individual e ao mesmo tempo coletiva, que se dá ao longo de três semestres de mergulhos no seu ovo-semente-cosmo (Corpo) e nas camadas dos horizontes de solo (Cultura) em relação ao reconhecimento de sua história corporal que se desdobra nos contextos culturais e nas relações de alteridade advindas desses.

A técnica neste sentido é um dispositivo para ampliar a compreensão de sua consciência corporal e de suas subjetividades de movimentos para que os mesmos tornen-se ferramentas mais apropriadas para sua expressividade. Ela também fornece um desenvolvimento na compreensão dos gestos e a ampliação da percepção dos fatores de movimento de LABAN (1978) em seu livro " O Domínio do movimento" orienta-nos quanto as "Categorias de Análise de Movimento" ferramenta bastante útil nas disciplinas por mim ministradas principalmente quanto ao espaço, tempo, peso e fluência, para que o discente se entenda auto-gerador, consciente e que tenha seu autodomínio sobre este corpo e ancestralidades recém desvelados.

Nesta expansão de consciência corporal, a ideia é que o discente encontre caminhos de comprometimento com sua história, seu corpo, sua cultura, seus moveres, desenvolvendo a capacidade de abordar seu corpo a favor de si e de seus ideais.

Para melhor esclarecimento de como se deu tais espectos deste processo, é importante localizar que os conteúdos e vivências pedagógicas em Dança estavam

---

do sentido dualista cartesiano, no qual corpo e mente significam substâncias distintas. Nas suas premissas teórico-filosóficas constam a pluridisciplinaridade, a consideração da diversidade e da complexidade dos fenômenos estudados. Armindo Bião localiza-a no campo da estética, no "[...] âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados [...]" (Bião, 2007, p. 25). A etnocenologia não compreende as práticas corporais de forma restritiva, pois ela "[...] reconhece a complexidade e a interatividade das dimensões constitutivas do ser humano" (Pradier, 1996, p. 22). Na própria composição do termo, traz a dimensão orgânica do corpo através do radical skenos (cena), tomado, dentre os seus outros significados, "[...] para evocar o corpo humano e sua relação dinâmica com a alma" (Pradier, 1998, p. 26). Analisando sua produção, percebe-se que para a etnocenologia o conceito de corpo passa por "[...] uma imbricação do físico e do espiritual, do fisiológico e do psicológico, sua reconciliação na aceitação de suas especificidades respectivas bem como de suas interações [...]"como expõe Pradier (1996, p. 22) Entendendo a cena como espaço de produção e transmissão de conhecimento, pode-se inferir que os estudos etnocenológicos evocam um corpo com sua complexidade, envolvido na emissão e recepção de sentidos. DUMAS (2012 p 149-150).

vinculadas as disciplinas Danças Brasileiras I, II, III subdividindo-se em danças do Sudeste, Sul, Centro-Oeste, Norte e Nordeste, no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Viçosa UFV, MG. E os conteúdos e vivências pedagógicas em Teatro, estão vinculados as disciplinas Técnicas e Poéticas do Corpo I, II e III, no curso de bacharelado e licenciatura em Teatro, na Universidade da Grande Dourados UFGD, MS.

É sabido que ambos os contextos de Dança e Teatro tem suas especificidades, tanto no que tange as áreas em específico, quanto no que diz respeito as disciplinas ministradas. No entanto, como ponto de partida em minha vivência como artista-docente e em meu entendimento, não era possível conhecer a dança brasileira, e sua própria brasilidade, (nos casos das disciplinas de Dança) nem compreender as técnicas e poéticas do próprio corpo de ator/atriz, (no caso das disciplinas de Teatro) sem antes mergulhar profundamente nos territórios de sua própria história corporal, nas dimensões de sua compreensão e consciência corporal e de movimento.

Então aqui não relatarei os meandros curriculares de cada área, ementas e conteúdos específicos das disciplinas referidas, por que para tanto seria necessário uma outra pesquisa. Mas estabelecerei o recorte descritivo relacionando ao extrato do conteúdo aplicado semelhantemente nas duas áreas, que nos dará suporte para compreendermos os "horizontes de solo" primordiais das disciplinas acima citadas para o posterior desdobramento na pesquisa e extensão que culminam no processo de criação de matrizes afro e ameríndio-orientadas e foco maior desta tese.

Para tanto me referirei aos extratos de ambas as disciplinas de Dança e Teatro, apresentadas acima, com o nome de proposições técnico-poético-pedagógicas (TPP) em artes cênicas, e as subdividirei simbolicamente[43] apenas para melhor compreensão.

· TPP1- Real conectado ao Fundamento Vida -VolumeI

· TPP2- Ritual conectado ao Fundamento Verbo- Volume I

· TPP3- Virtual conectado ao Fundamento Sonho- Volume I

Para melhor compreensão de seus conteúdos, apresento cada disciplina subdividida em Proposições Técnicas[44]

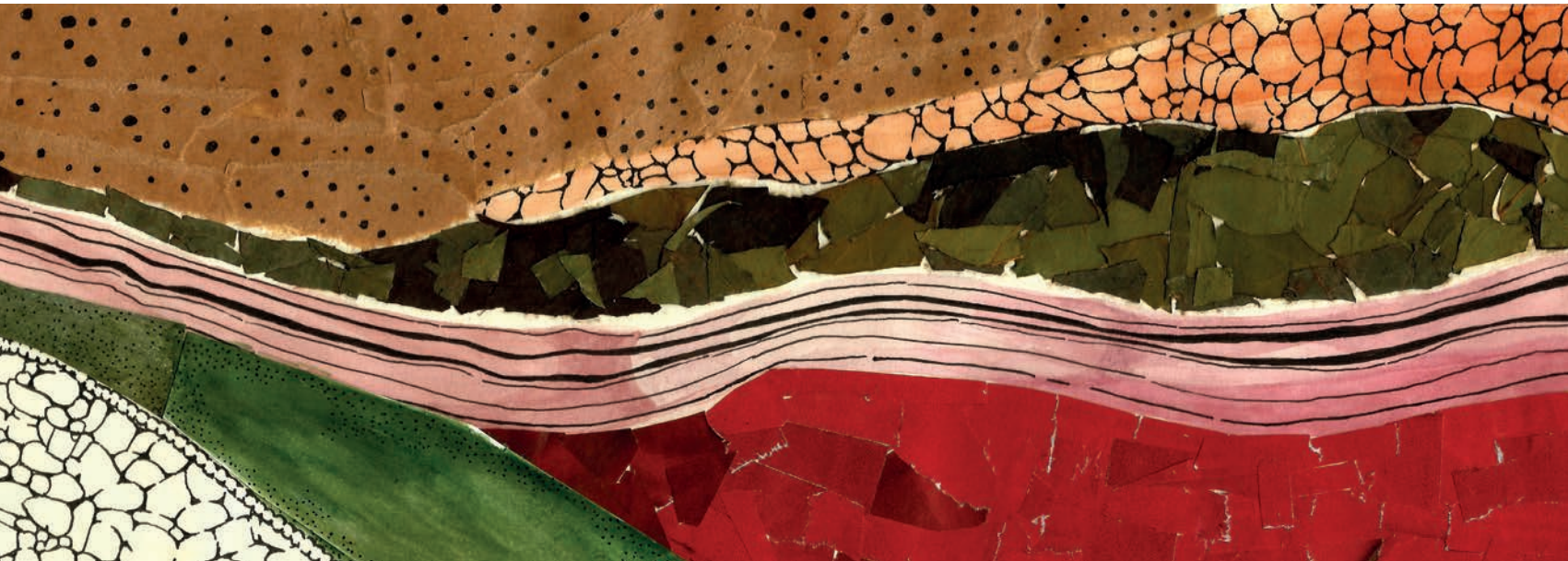
43 Aqui a idéia é não ter fragmentação, isto por que em si a proposta da sequência das disciplinas são complementares e se auto-sustentam e gerem-se em um processo sistêmico.

44 Proposições Técnicas neste trabalho está associado a ideia de técnica corporal como uma proposta de prática semelhante as ideias de Klauss Vianna de auto-conhecer-se e não de reproduzir uma técnica pura, a técnica corporal neste trabalho também associa-se ao que a pesquisadora/artista da dança Thereza Rocha (2009) que [...]aborda a técnica enquanto criação de compreensões sobre os mecanismos corporais, fora do que foi instituído pelo pensamento hegemônico que define técnica como transmissão de um "saber fazer",

e Proposições Poéticas[45], no entanto no cotidiano das aulas elas não se realizam como blocos separados, são complementares, assim todos os dias de aula os discentes tem ambos os conteúdos aplicados adequados a proposta a ser apresentada como aula daquele dia e mediante as necessidades do currículo. Também há uma bibliografia de suporte que acompanha cada módulo das disciplinas apresentadas, autores dos quais estão sendo discutidos no corpo desta tese.

orientado por uma finalidade pré-definida. Numa perspectiva tradicionalista, esse "saber fazer" envolve o desenvolvimento de habilidades específicas: na dança, fala-se em "dominar" os elementos da dança ou os fundamentos técnicos da dança. As palavras fundamento e base remetem à noção de origem, de princípio, base aparece como "o que sustenta". Assim, supõe-se que esse "saber fazer" configura-se como um caminho linear a ser seguido, partindo de um tronco-comum. Rocha (2009) nos convida a pensar com a lógica das possibilidades, ao invés de seguir a lógica das probabilidades. Não estaríamos mais orientados pela racionalidade, que fundou o pensamento na coerência empírica, mas poderíamos entender a experiência técnica em afinidade com a noção de diferença: tal fazer não teria como objetivo maior a produção de idênticos, e sim a criação incessante de diferentes. LIMA (2017 p.237).

45 Proposições poéticas neste trabalho esta associado a todo o processo de subjetivação e expressividade artística corporal advindos das práticas e vivências com o corpo na dinâmica das disciplinas propostas. [...] Pode-se dizer que o entendimento da real dimensão da criação artística – sua dimensão poética – corresponde ao entendimento das formas de linguagens como atos. São atos que se encontram incorporados nas formas, atos imbuídos de emoção e pensamentos (embora não necessariamente verbais), correspondendo a valores e tomadas de posição (OSTROWER, 1990, p. 252).



Sobre as disciplinas, puxa vida! Tem um antes! Antes de fazer a disciplina a gente criava um medo, uma expectativa!

Via gente chorando, gente emocionada, umas mostras de processo que dava para sentir que eram significativas pra quem criou, e que eram meio bambas, mas de um jeito que criava uma tensão interessante e diferente do que a gente tava acostumado a ver como dança.

A primeira disciplina foi a abertura de um mundo para mim. Parece que só ali eu comecei a entender a dança como arte.

Nessa primeira a gente fazia o primeiro material de memorial ancestral. Fiz entrevistas com a minha familia e isso repercutiu nela também. Tinha coisas que ninguém queria contar, as tias mais velhas se cutucavam baixinho para dizer "não fala pra ela botar isso no trabalho não, sô". Mas também falavam "uai, tem que contar direito, é trabalho da faculdade"! E isso criou para mim uma proximidade com pessoas da família que eu achava que eram mais simples e de quem eu não sabia quase nada.

Depois, ver essas origens (na época, principalmente negras) populares serem exaltadas, levadas em conta em processos criativos, criaram pra mim uma conexão fundamental entre meu fazer artístico e o político. Eu transitava por muitos grupos de esquerda no movimento estudantil, tinha conexões com as questões agrárias, étnicas e foi bacana ver que dava pra fazer arte levando isso em conta.

Isso não foi uma elaboração da disciplina, pelo contrário, isso era um incomodo. Porque eu achava que a coisa tinha de ser mais politizada, que era um canal pra deixar aquelas meninas entenderem que arte de estúdio, coreografia criada em quatro paredes, era muito vazia. Isso era o que eu achava.

Outra coisa importante, mas que eu tive que estudar depois, foi a questão da anatomia simbólica. Era pedido pra gente um "tônus", uma postura...tudo isso dentro de explicações que me pareciam meio místicas e abstratas e que na época eu não entendia.

Isso porque parece que estava bem influenciado pela pesquisa do congado que você estava fazendo no mestrado. Então a gente tinha muito essa referência de manifestação popular negra, me lembro também de laboratórios que levavam pra imagens de sofrimento, de opressão...

Isso eu acho que criou uma tensão entre conectar-se e afastar-se dessas questões. Parecia meio forçado tentar buscar essa negritude na ancestralidade. Parecia que era por essa via que se justificaria nossa relação com uma produção artística que se comprometesse com essas questões, como se fosse ali que se garantisse nosso lugar de fala.

Depois o que eu me lembro é de construir um personagem e relacionar ele com algum ser arquetípico ou mítico. Na época eu também não entendi bem porque, mas consegui construir de um jeito que sentia que aquilo era meu. O personagem tinha um pouco de uma mendiga que conheci em Salvador (essa viagem foi um choque pra mim! Tivemos muitas experiências com miséria na rua de uma cidade grande e turística! Nossa!) e como ela se chamava (e tbm portava como) Sol, fui buscar algo de Ícaro. Me senti conectada com ela e com a minha experiência, então acho que ali foi minha primeira experiência de uma composição autoral.

Como artista-docente venho tratando sempre de tentar recobrar e ressignificar essas experiências. Desde então minhas investigações vem sempre transitando no tema da memória. No trabalho com idosas tive experiências muito ricas e poéticas com isso. Pela memória delas pude enxergar a cidade com outros olhos, pensar em como a gente vai construindo narrativas pras coisas que nos acontecem, como outras coisas elas não querem nem tocar.

No trabalho com crianças é muito divertido vê-las descobrir brincadeiras, lembrar minha própria infância, procurar as marcas que as crianças negras já trazem na pele, nos cabelos, no bulling desde muito cedo. Tudo se conecta, acredito, através dessa proposta primordial e meio existencialista, talvez, de procurar entender nossa própria história desde os memoriais.

Num lugar mais acadêmico, isso reverbera em estudos decoloniais, da experiência e da memória. Mas algo que ainda me inquieta é que mesmo não tendo nenhum contato mais íntimo com as propostas da Graziela Rodrigues e da Inaicyra Falcão (pra'lém das bibliográficas), ainda me sinto muito referente a elas. Creio que pelo cuidado que tanto você quanto Laura Pronsato quanto Eva Sivieiro sempre tiveram de garantir que aquilo vinha de outra pesquisa.

Então sinto que fico entre reconhecer essa referência e soar exagerada, pelo pouco contato, ou negligenciar e acabar sendo injusta mesmo rsrsr.

Em resumo acho que são essas repercussões, de uma identificação afetiva/política com o popular, de interesse pela memória na criação artística autoral e pessoalmente implicada e de levar isso pra prática docente também.

Mayara Helena — Artista —docente Militante Social — Juiz de Fora- Janeiro de 2018.

7.2.1 Cartografias do ensino de Dança, Teatro; TPP1- Real

Nesta primeira disciplina são propostas os contatos iniciais com o "ovo-semente-cosmo" (Corpo) primordial do discente. Sua compreensão de si no mundo e principalmente a busca por um entendimento de seu movimentar-se inserido em sua cultura originária, "horizontes de solo". É como se fosse um primeiro olhar para sua cultura (os horizontes de solo a que este está inserido), é um primeiro exercício de compreensão do seu "Real"[46], dos universos que o compõem e a percepção daquilo que está a sua volta, numa postura de curiosidade e busca de entendimentos de seu corpo, sua mobilidade e registro de sua primeira rede sistêmica familiar. Trata-se da (re)descoberta das histórias de seus ancestrais e a (re)visitação a suas origens e as origens de seus gestos e moveres, teoria e prática, consciência corporal, alinhadas para a construção de uma auto-etnografia do fazer/tornar-se corpo e história de si mesmo. Nesta primeira proposição é onde também se constitui a ideia basal do enraizamento, para depois constituir a grande arvore sistêmica corpo. Os autores que sustentam teoricamente e acompanham essa jornada são Santos I.(2006)"Corpo e ancestralidade", Bosi (1996) "Colonização e Cultura", Von Sinson (2006) "Sociedade do esquecimento", Santos J.(1992) Etnografia, Fortin (2009) "Autoetnografia", LABAN(1978) "Domínio do movimento", Neves (2008) "Klauss Viana- A dança/Consciência Corporal", BOAL(1991)"TO- Teatro do Oprimido- Jogos: imagem, sons, palavras".

46 Na dissertação referia-me ao *"REAL;o campo da vivência"* (AVILA,2007) como campo das relações gestuais do viver encarnados na cena, ou seja, nas ações de trabalho, no mover e deslocar-se diário em meio aos territórios Afro- ameríndios as interpessoalidades ocorridas na relação do corpo em seu cotidiano com seus respectivos espaços-tempo instaurados nos rituais das festas, tudo que os corpos manifestavam ali, estava no campo do REAL, espaço da (re)presentAção. *[...]" O Real na performance (processo de criação) pretende trazer a consciência do efêmero do momento vivido , considerando suas diferentes facetas. Os atos propõem espacialidades – tempo diversos, com uma rede de sensações de causa e efeito, que permitem uma fruição da performance, sob a perspectiva de distintos espaços tempo, ou seja, o real da ancestralidade das dançarinas e da comunidade em cena, o real do gestual das intérpretes, o real da memória do canto entoado naquele espaço–tempo, que pertence a ritos passados, mas que se reconta naquele dado momento. Sendo assim, o real aqui, é interpretado sob a égide da conscientização e absorção da obra. A causa e efeito gerados pelas sensações originadas através da performance naquele dado momento."* (AVILA,2007,p31).

Elementos técnicos do Corpo / Consciência Corporal

- Respiração;
- Partes do corpo;
- Estrutura óssea com ênfase nas articulações: uso e posicionamento dos pés, tornozelos e joelhos;
- Enraizamento: pés, relação com solo e sustentação;
- Toque e contato;
- Apoios;
- Prontidão corporal / "Presença";
- Espirais;
- Tônus;
- Aongamento/relaxamento.

Jogos corporais

- Corpo, voz e ritmo;
- Jogos do Teatro do Oprimido;
- Cantos tradicionais brasileiros;
- Danças Ciculares.

Relação corpo/espaço

- Deslocamento no espaço: progressões espaciais;

Relação corpo/ações básicas de movimento

Ações básicas: deslocar, parar, transferir o peso, girar, inclinar, gesticular, saltar, cair, torcer, expandir e recolher.

Proposições Poéticas:

- **Enraizamento e Travessia**, a primeira ideia a ser aprendida é a imagem do enraizamento do corpo do discente, para que este compreenda a conexão com o ovo-semente-cosmo e suas potências geradoras de energia e corporeidade, trata-se de um estudo da compreensão dos apoios e sustentação do corpo para equilíbrio e presença na cena, fazendo uso da energia e da musculatura. A Travessia é atividade baseada em estudos da performance[47], onde os discentes devem atravessar a sala de um lado para o outro, o mais lento que conseguir e depois retornar no tempo mais lento ainda que conseguir. O exercício deve ser feito de olhos fechados e em silêncio e após todo o processo abre-se para a reflexão e contextualização do mesmo. Após essas vivencias práticas partimos para contextualizações e reflexões teóricas que discutirão o conceito de sociedade do esquecimento[48] SIMSON(2006), como dispositivo das proposições seguintes.

47 Travessia, Vivência experiênciada no Festival de Inverno de Ouro Preto, 2005 em curso oferecido pelo artista-docente Lucio Agra, Pontifica Universidade Católica PUC- SP e adaptada para a disciplina em questão.

48 "Sociedade do esquecimento" termo cunhado pela pesquisadora Olga Von Simson, do centro de memória

· **Árvore genealógica poética e Memorial ancestral**: aqui começa o movimento da "Jornada do Herói" CAMPBELL (2003) do estudante, que consiste em um levantamento das informações dos vínculos familiares para a criação de uma árvore genealógica poética, que pode ser apresentada de uma maneira artística que o discente melhor se sentir representado. Na árvore genealógica e no Memorial Ancestral o discente tem que mergulhar em seu passado em um processo auto-etnográfico de pesquisa e poderá trazer a presentificação e a construção de uma cartografia própria que dê conta de informar as origens territoriais os deslocamentos, laços, descendências, mitos, musicalidades, símbolos, gestos, hábitos, palavras, expressões emblemáticas, tradições e ritos que acompanham a história de seus familiares.

· **Aulas Laboratórios cênicos corporais**: no decorrer da disciplina, são realizadas aulas com proposições temáticas que utilizam como propulsão para o processo de criação as memórias e oralidades pesquisadas a campo, com as famílias dos estudantes. Tais aulas laboratoriais tem inicialmente estímulos pontuais como por exemplo; argilas, objetos de memórias, paisagens, fotos históricas familiares, cantos tradicionais da família, roupas antigas, músicas instrumentais que marcaram a família, comidas típicas entre outros. Cada proposta dessa é desenvolvida durante uma aula e as atividades vão sendo conduzidas pela professora até que se chegue em uma célula cênico- coreográfica[49].

· **Caderno de artista** cada estudante tem um caderno que o acompanhara na disciplina, neste caderno o mesmo deverá se expressar da maneira que quiser; no entanto o caderno tem o papel de ser seu mapa de registros das impressões, questionamentos, reflexões e percepções corporais construídas, além de cumprir o papel de uma espécie de "diário de insights" que possam vir a ter durante a semana relacionados as vivências cotidianas e as reflexões manifestadas no corpo durante as aulas.

· **Solo cênico-coreográfico**; o discente após vivenciar toda a disciplina, é convidado a criar um solo onde materializa um personagem ou uma corpografia com elementos da pesquisa do memorial ancestral. Esta deve ser algo que tenha sido marcante no mergulho em sua ancestralidade,de matrizes motrizes "REAIS" dando a este processo, voz, corpo, movimento e uma pequena dramaturgia que expresse o lugar de seu corpo ancestralidades e cultura.

---

da Unicamp.

49 Refiro-me a célula cênico coreográfica como metáfora de um primeiro passo para a construção de um tecido seja este no campo do teatro da dança da performance ou de todos.

Campos dos Goytacazes, 19 e 27 de fevereiro e 04 de março de 2018.

CARTAREFLEXÃO: mais questões que soluções...

Para iniciar essa escrita optei em fechar meus olhos a fim de me afastar um pouco das informações do presente e me reaproximar das informações de um passado não tão distante, especialmente por estar registrado em meu corpo (na falta de uma estrutura da língua portuguesa que dê conta de dizer que o que vivi agora "é" o meu corpo, e não "está" no corpo, como se corpo fosse um local).

Claramente me vem palavras sentenças que estão impregnadas de conceitos corpóreos como: "seu corpo é um mastro", "conexão céu e terra", "flamular com a coluna como uma bandeira hasteada nesse mastro", "cavuca", "desenha o oito com o quadril", "rabo para o chão", "enraíza, "abre o pé", "resiste", "amassa o barro", "pisa nessas uvas"... metáforas que facilitaram o caminho para que eu pudesse experimentar possibilidades de uma dança brasileira que quase nunca fora vivenciada por mim, mas que pôde ser criada trazendo todo um imaginário do contexto do qual elas pertencem ou melhor, são (considerando-se que nas práticas da cultura popular tudo está junto, ou seja, a dança não se dissocia das batidas do tambor, das histórias contadas pelos mais velhos, da comida servida, dentre outros).

Ao me lembrar das propostas de criação avaliativas dos componentes curriculares Danças Brasileiras, o memorial ancestral foi um dos principais meios que deu suporte a essa pesquisa de uma Dança Brasileira que tivesse parte de mim nessa construção. Muitas descobertas foram feitas, especialmente a possibilidade de encontrar poesia em histórias duras, experienciadas pelos "meus". Lembro-me que escutei de meu avô a história de um familiar que cometera um assassinato, e algo nesta história me fascinou. Transformar em poesia do corpo uma realidade tão dura, foi de um aprendizado muito potente. As conexões feitas com elementos presentes na cultura popular, que puderam colorir essa criação, me fez compreender um caminho para a experiência em dança brasileira que fugiu de um padrão de dança que habitualmente costumam nos (professores de dança) cobrar — "saber" as danças populares, ou seja, ensinar, através da cópia e repetição de passos codificados que, ao serem descolados de suas origens perdem sua potência de existência, nas palavras de Antônio Nóbrega, se "desenergizam". Associei esse assassino ao palhaço da Folia de Reis, e, com muita resistência (pois aquele processo não me era confortável e, sequer, prazeroso) construí um processo artístico honesto, autoral e de muito aprendizado.

Ao me lembrar dessa experiência faço críticas duras quanto ao trabalho final, ou seja, ao que foi levado a público. Tenho plena certeza que o componente curricular me abriu um caminho de possibilidades de criação muito potente, porém, o tempo hábil para que eu, Tatiana, pudesse amadurecer esse processo e transformar esse trabalho em um objeto artístico

"bom" (me faltam palavras), não foi suficiente. E hoje, como docente-artista que estou, desejo poder passar novamente por essa experiência.

Ainda assim vivi e vivo em um paradoxo com relação ao trabalho com as performances da cultura popular. Receio de trabalhar com danças de matrizes populares e ao mesmo tempo desrespeitar as origens; desejo em experienciar essas danças e senti-las em meu corpo, sendo dançadas por esse corpo com pouca ou quase nenhuma experiência com o que é "nosso". Ao estudar Danças Brasileiras na UFV, compreendi que a proposta não é copiar os passos e imitar o que as pessoas dançam, mas entender como esse movimento pode ser criado no meu corpo — mineira, juizforana, com experiências de determinadas danças...

Por que me sinto apta a trabalhar com danças genuinamente estrangeiras, como o balé clássico ou dança moderna Norte-americana, por exemplo, e não me autorizo a trabalhar com danças brasileiras? Como descolonizar meu próprio corpopensamento? Ainda são barreiras com as quais me encontro todos os dias, especialmente lecionando componentes curriculares em um curso de Licenciatura em Teatro e Educação Física. Tenho tentado modificar minhas práticas inserindo, à medida dos meus limites — que são muitos — conteúdos que contemplem o aprendizado que tive em danças brasileiras. Porém, reconheço e tenho consciência da dificuldade em modificar o meu próprio olhar. Minha educação, como a da maioria dos brasileiros, foi calcada em práticas coloniais, mas tenho plena consciência de que mais legítimo, honesto, democrático seria pensar os componentes curriculares que leciono com o olhar da brasilidade, de um modo "brasilcêntrico", e inserir elementos de outras culturas, como as danças Norte-americanas e o Balé. Essa escrita me fez pensar no quão colonizadas ainda são as minhas próprias práticas, e dentro delas busco linhas de fuga que trazem essas experiências que tive em danças brasileiras. Sigo na procura.w

Atualmente, venho buscando experiências com o Jongo em localidades próximas a Campos dos Goytacazes, cidade em que estou residindo. O desejo por me aproximar das comunidades quilombolas da região foi consequência das experiências que vivi com o congado de São José do Triunfo — visita realizada no componente curricular de danças brasileiras. Junto a uma colega de trabalho, Alissan Maria, que estudou a performance do Jongo da Serrinha, levamos estudantes do curso de Licenciatura em Teatro na Feijoada da Liberdade, evento realizado todo ano com a presença marcante do Jongo de Machadinha. Tudo isso se deu em consequência das breves experiências vividas nos componentes curriculares de Danças Brasileiras.

Carla, são muitas questões, como gostaria de retornar e poder questionar e conversar sobre tudo que tem me atravessado...

Desejo bons frutos nesse doutorado! E aguardo, ansiosamente, respostas que me façam criar mais perguntas... como você fez em Danças Brasileiras!

Um beijo!

Tati.

(Tatiana Oliveira — Professora de Dança no Instituto Federal Fluminense)

7.2.2 Cartografias do ensino de Dança, Teatro; TPP2- RITUAL

Na segunda disciplina, entende-se que o corpo e a percepção do mesmo nos contextos culturais de origem já estejam pontuados e minimamente refletidos. A idéia agora é explorar mais os "horizontes de solo" (Cultura) em volta do "ovo-semente-cosmo" (Corpo), ampliando as relações e alteridade que começam a lançar suas pequenas raízes para além do contexto cultural familiar. O desafio agora é que com base no memorial ancestral construído na primeira disciplina, identificar manifestações tradicionais e/ou oralidades que tragam para superfície a dimensão do sagrado e do profano, e de uma corporalidade que traga as potências energéticas[50], arquetípicas e míticas para o exercício da construção das poéticas. Na dimensão teórico-prática, o discente será iniciado aos princípios da pesquisa de campo em contextos da cultura brasileira, pesquisa de campo com uma pequena introdução a perspectiva etnocenologica convidado a experienciar uma vivencia de campo onde deverá entrevistar e observar uma manifestação tradicional e que simbolicamente se relacione com a idéia de compreensão do seu "Ritual"[51]. Os teóricos que sustentam esse módulo são Santos I. F.(2006) "Corpo e Ancestralidade", Vianna, K. (1990) "A Dança", Bião (1999) "Etnocenologia", Joseph Campbell (1990) "O poder do mito". Jung (2008) "O homem e seus símbolos", Martins Leda (2002) "Performance no tempo espiralar", Boaventura Santos (2010) "Epistemologias do Sul", Barba (2012) "Antropologia Teatral".

---

50 Potências energéticas aqui está relacionado com o conceito de energia utilizado no Dicionário de Antropologia Teatral, de Eugenio Barba: "Energia: do grego enérgeia, que deriva de érgon (obra, trabalho). Vigor físico, especialmente dos nervos e dos músculos, potência ativa do organismo (...); firmeza de caráter e resolução na ação (...); força dinâmica do espírito, que se manifesta como vontade e capacidade de agir (...). Na física, energia de um sistema, a capacidade de um sistema de realizar um trabalho" (2012, p.72).

51 "[...]O Ritual permeia a performance como o espaço da vivência de campo, transpõem-se de lá os sentidos simbólicos e míticos, as idéias do sagrado e do profano, a fé manifestada através da festa de maneira poética, artística e simbólica. Os moveres e as emoções geradas através destes gestuais e ações do campo, na observação do rito, são recriados e reinterpretados através dos processos de criação, fomentando uma dramaturgia que não reproduz a realidade do ritual, mas sim o imaginário ritualístico e os aspectos artísticos, propondo ao público um distanciamento do cotidiano e uma ritualização artística da cena." (AVILA, 2007,p30) O Ritual proposto na pesquisa e poética da prática da disciplina são forças simbólicas e pulsonais que se dão tanto do rito, quanto na cena e que se materializam no labor do corpo do ator e sua performatividade.

Elementos técnicos do Corpo / Consciência Corporal

· Respiração;

· Expansão/Contração;

· Estrutura óssea e muscular com ênfase nas articulações: uso e posicionamento do quadril, coxofemoral e base da coluna;

· Estudo do eixo de equilíbrio corporal;

· Centros de energia; chakras, kundaline, e energia corporal como força dinâmica;

· Enraizamento: pés, relação com solo e sustentação);

· Espirais;

· Tônus;

· Alongamento/ relaxamento.

Jogos corporais e teatrais

· Jogos de Voz e ritmo;

· Cantos tradicionais brasileiros;

· Jogo da construção Poética (Rodrigues, 2017);

· Contato improvisação · Movimento Focado/Multifocado;

Relação corpo/espaço

· Kinesfera (espaço pessoal);

· Deslocamento no espaço: progressões espaciais;

· Projeção espacial.

Relação corpo/ações básicas de movimento

Ações básicas: deslocar, parar, transferir o peso, girar, inclinar, gesticular, saltar, cair, torcer, expandir e recolher.

Relação corpo/Fatores do movimento

Fatores de movimento: Fluência, peso, espaço e tempo.

Proposições Poéticas:

· **Etnografia/Etnocenologia e Arte**; estudo dos conceitos relacionados a etnocenologia e a fruição estética de vídeo-documentários de pesquisas etnocenológias afro ameríndias orientadas e trabalhos artísticos que tem como base processos dessas naturezas.

· **Corpografias[52]/Entrevistas e**

52 "[...]Chamaremos de Corpografia urbana este tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, as diferentes memórias urbanas inscritas no corpo, o registro de experiências corporais da cidade, uma espécie de grafia da cidade vivida que fica inscrita, mas ao mesmo tempo configura o corpo de quem a experimenta.

pesquisa de campo "Ritual": consiste em um levantamento das informações do Memorial Ancestral onde o discente deverá escolher uma manifestação tradicional presente em sua família, ou em sua cidade, ou ainda que se manifeste nas oralidades de suas memórias e imaginários. Após escolhida o discente deverá fazer visitas de campo constantes, a fim coletar oralidades, imagens, símbolos, signos, expressões, mitos entre outros. Ao ir a campo a idéia é estar sensível para a fruição e percepção das "corpografias" encontradas e a partir desta criar um acervo de gestualidades possíveis para o processo de criação proposto.

· **Aulas Laboratórios cênicos corporais:** no decorrer da disciplinas, são realizadas aulas com proposições temáticas que utilizam como propulsão para o processo de criação as oralidades, gestualidades e corpografias encontradas a campo, além do contato com a dimensão energética de nossas corporalidades. Tais aulas laboratoriais tem inicialmente estímulos pontuais como por exemplo; os cantos, os signos, as oralidades, figurinos, as cores, os cheiros, os mitos, símbolos e signos encontrados a campo. Neste modulo também fazemos uma aula que é toda concebida de forma simbolicamente "ritualizada" onde simulamos o nascimento de cada discente, sendo que cada um vive a experiência de parir e de ser parido.

Cada aula laboratório é desenvolvida individualmente e as atividades vão sendo conduzidas pela professora até que se chegue em uma célula cênico- coreográfica. A célula cênico coreográfica funciona como metáfora de um primeiro passo para a construção de um tecido cênico corpografado, seja este no campo do teatro da dança da performance ou de todas essas linguagens mas que deverão ser expressas mais especificamente pela expressividade do movimento, refiro-me a imagem de um tecido celular cênico por que não se trata apenas de uma frase coreográfica, mas de uma ação cênico coreográfica no espaço, com intenções e materiais dramatúrgicos assimilados na pesquisa de campo, nas oralidades e nas corpografias pesquisadas. Em todas as aulas desse módulos temos um fechamento reflexivo mais pontual e profundo, a fim de que cada discente tenha espaço para se expressar e compartilhar suas angustias, ideias e percepções do processo.

· **Caderno de artista** cada estudante tem um caderno que o acompanhara na disciplina, neste caderno o mesmo deverá se expressar da maneira que quiser; no entanto o caderno tem o papel de ser seu mapa de registros das impressões, questionamentos, reflexões e percepções corporais construídas durante a pesquisa de campo e o mapeamento das corpografias encontradas, além de cumprir o papel de uma espécie de "diário

[...].A Corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí Corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente" (JACQUES, BRITO, 2008,p3) Quando propomos aqui Corpografias, subvertemos um pouco o conceito, alargando-o, esgarçando-o, deslocando-o do espaço urbano e colocando-o em diversos outros espaços Afro-ameríndios, que ao nosso ver são passíveis de serem cartografados no corpo.

de insights” que possam vir a ter durante a semana relacionados as vivências cotidianas e as reflexões manifestadas no corpo durante as aulas.

· **Solo cênico-coreográfico;** o discente após vivenciar toda a disciplina, é convidado a criar um solo onde cria uma corpografia cênica própria, inspirada nas corpografias encontradas em campo, e em todo o universo simbólico/ mítico vivenciado na pesquisa. É importante que o trabalho reflita os contextos culturais em questão, além dos aspectos gestuais, as qualidades energéticas e de tônus na composição deste personagem e sua performance, trazendo à tona as matrizes/motrizes da dimensão “Ritual” pesquisada e que preferencialmente pode ser expressa na cena.

Sou o primeiro filho do segundo casamento de minha mãe, Eliana, com meu pai, Nilson. Morei na fazenda, zona rural de Terenos-MS às margens do Rio Aquidauana, até meus dez anos. Minha infância foi permeada por prazeres e descobertas tão simples como subir na árvore e comer a fruta-do-pé.

Aprendi a escrever meu nome em casa sob a devoção e cuidados de minha mãe que nos fazia crer que estávamos "brincando de escolinha", aos seis anos fui matriculado na primeira série, onde fui alfabetizado, em uma escola rural multisseriada por Dona Maria Mugarte, uma senhora negra, forte, rígida e polivalente. Multisseriada? Professora Maria Mugarte, a Polivalente? Estes questionamentos ainda ecoam em minha mente. Dona Maria, assim que aprendemos a chamá-la, era toda a escola, professora, diretora, coordenadora, merendeira, faxineira, etc. Talvez, foi nesse momento que me predestinei à docência.

Cursei duas faculdades, me graduei em Letras pela Unigran em Dourados-MS, simultaneamente cursei Artes Cênicas na UFGD — Universidade Federal da Grande Dourados. Ainda que não tenha terminado Artes Cênicas, foi durante essa graduação que tive a oportunidade de crescer e me reinventar como sujeito.

Durante os cursos de Técnicas e Poéticas do Corpo, ministrados pela professora Carla Ávila, tive a oportunidade de percorrer, criar e recriar a minha trajetória de herói. Iniciamos o caminho por meio da pesquisa de ancestralidade — foi necessário submergir em minha história para descobrir o quanto de areia ancestral permeia meu corpo— as entrevistas indiretas, os trabalhos corporais de resgate e investigação da memória ancestral, um caminho longo e dolorido, porém essencial para a descobertas de mim/si.

A pesquisa de Inaicyra Falcão, associada a investigação da minha ancestralidade e das aulas práticas de Poéticas do corpo baseadas na pesquisa de Klauss Vianna me permitiu tomar consciência da necessidade da auto investigação. Esse conjunto de pesquisas e práticas se complementam e tornam a vivência profunda. É um (re)nascer, ou nascer de novo para encontrar-se.

Imagino que a pesquisa da ancestralidade individualmente seria por si só desafiadora e alteraria as minhas percepções pessoais de quem sou. No entanto, quando associada com as investigações corporais práticas promove uma sensibilização e interiorização ainda mais profunda, senti um "descrer no tempo", pois sou o ancestral que há em mim.

Ainda durante as disciplinas de poéticas do corpo, percorremos os mitos e a trajetória do herói de Joseph Campbell. Foi necessário continuar a saga individual para o social, de dentro para fora, como o corpo se relaciona com o mundo? Quais as relações desse corpo durante sua trajetória pessoal? Onde está o sagrado e profano de cada construção corporal?

As buscas de si são incessantes, são doloridas, longas e intermináveis. Depois de iniciada se torna um modo de vida, meu trabalho pedagógico é permeado pela minha pesquisa pessoal. Tem sido necessário dentro do meu ambiente profissional,

dentro dos limites que me são impostos, percorrer caminhos de significação, busco conduzir processos de autoconhecimento com meus educandos, promovendo espaços de sensibilização para sua ancestralidade e interações sociais.

A proposta triangular de Ana Mae Barbosa também são parte dessas descobertas, porque dá autonomia para o estudante perceber o mundo ao seu redor e participar dele. Creio que a utilização da proposta triangular nas aulas das disciplinas ministradas pela Prof. Carla Ávila tornavam o processo pedagógico e a percepção pessoal dos alunos mais ricas e individualizadas, o que é necessário quando se desenvolve buscas pessoais. Se na alfabetização me predestino à docência na graduação em cênicas isso se concretiza, não pela graduação em si, mas nas vivências desenvolvidas nesse período.

Creio que a mudança mais significativa promovida pelas vivências com a Prof. Carla Ávila estão no meu fazer pedagógico, na construção metodológica, no planejamento, na condução da aula. Pensar os encontros/aulas como um espaço de troca e construção coletivo e o professor como coordenador de processos artísticos, ainda que na aula de língua portuguesa.

Mais recentemente, dentro das minhas buscas pessoais e profissionais, encontrei pesquisas/estudos que colaboram e dialogam com as pesquisas iniciadas na disciplina de poéticas do corpo, tais como: Pedagogia sistêmica de Bert Hellinger, as práticas circulares de resolução de conflitos inspiradas nas tribos Maori e as técnicas manuais de origem oriental (Quick massage, quiropraxia, shiatsu).

Muitas vezes pareço me interessar ou buscar por cursos ou estudos não conectados entre si e a medida em que avanço ou compreendo um pouco dessas áreas de encontro as semelhanças e aproximações possíveis, há uma conexão em rede entre áreas aparentemente distintas. A ambição de ser um constante questionador de si e do mundo que o rodeia é própria do docente, ou deveria ser. Certamente não é nas verdades absolutas que mora o conhecimento.

Obrigado Prof. Carla Ávila!!!! Nizael Flores de Almeida Dez de 2017.

(Ex discente de Artes Cênicas Teatro – UFGD)

7.2.3 Cartografias do ensino de Dança, Teatro; TPP3- VIRTUAL

A terceira disciplina, consiste na junção "Virtual"[53] e síntese das experiências de técnica e poéticas do corpo, vividas nos dois estágios anteriores "Real" (Corpo e Ancestralidades) e "Ritual" (Mitos, sagrado e profano). A fim de que os discentes se utilizem das competências e habilidades desenvolvidas, é proposto que seja criado um processo em Dança/Teatro/Performance, que experimente os aspectos inconscientes, arquetípicos e sócio-culturais latentes, que estejam presentificados nos questionamentos refletidos durante as disciplinas e no cotidiano midiatizado dos discentes na contemporâneidade.

Essa construção artística, enlaça o processo pedagógico que tem como foco a percepção, sensibilização, e reconhecimento por parte dos discentes, da fonte e potência das matrizes/motrizes afro-ameríndias como propulsoras de processos de criação engajados com as causas sociais e urgentes de nossa sociedade, além é claro de reafirmar seu valor estético- ético inestimável para a nossa cultura.

Tal proposição estético-pedagógica de uma produção artística mais estruturada, deve nascer como arremate coletivo, que traga à tona as urgências das (re)existências necessárias de cada discente em questão. Para identificação das mesmas utilizamos da criação do que chamamos de "Sonhário"[54], este torna-se um dispositivo para a concepção e matéria prima, junto ao processo de criação. Além desse sonhário utilizamos de estímulos imagéticos, musicais e literários que dialoguem com as imagens insconscientes manifestas no grupo de discentes, provocadas pelas questões problematizadas durante todo o percurso.

Assim o ovo-semente-cosmo (Corpo) já rompido seus tegumentos, e reconhecidos e assimilados seus "horizontes de solo",

53 No mestrado afirmo, "[...] O Virtual tem seu papel essencial, pois pretende trazer à cena o espaço da não matéria, do não vivido fisicamente pelo público, da metafísica. Traz a tona o plano das idéias do imaginário, da memória, do subconsciente, da tecnologia que permeia e dialoga constantemente com nossa maneira de ver e compreender nossa contemporaneidade. O plano virtual cruza a concepção artística nas diferentes ações e atuações cênicas, tais interferências contribuem com o hibridismo e as contextualizações das diversas linguagens artísticas propostas pelos intérpretes e pelas releituras performáticas e míticas recriadas, re – memorizadas[...]." (AVILA, 2007,p32).

54 O mesmo caderno de artista utilizado nas disciplinas anteriores, agora assume um caráter de caderno de artista para registro dos sonhos dos discentes, cada um deve tomar como rotina a prática de trazer a tona imagens advindas de seus sonhos, materializando-as no caderno, o qual chamamos "Sonhário".

expandido em raízes, rizomas, micorizas materializadas em pesquisas de campo, autoetnografias e corpografias, projeta-se enfim na construção de um processo de criação artístico para a transcendência de seu solo germinando em arte tronco molecular de linhas de fugas ancestrais, provedor de novos ovos-semente-cosmos e horizontes de solo. Completanto um pequeno processo sistêmico que se auto gera, vivendo e vivido da vida viva.

Os teóricos que sustentam esse módulo são Santos (1996) "Ayan, passos da criação poética", Rodrigues (2005) "Anatomia Simbólica", LABAN(1978) "Dominio do movimento", Neves (2008) "Klauss Viana- A dança/Consciência Corporal", BOAL(1991)"TO- Teatro do Oprimido- Jogos: imagem, sons, palavras", Joseph Campbell (1997) "O Herói de mil faces". Jung (2008) "O espirito na arte e na ciência", Maturana (1992) "Autopoiese: a organização do vivo".

Elementos técnicos do Corpo/ Consciência Corporal

- Respiração;
- Equilíbrio/Expansão/contração;
- Estrutura óssea e muscular com ênfase nas articulações: uso e posicionamento da escápula, braços, mãos, pescoço e cabeça;
- Anatomia simbólica (Rodrigues, 1997);
- Quedas e recuperações;
- Centros de energia; chakras, kundaline, e energia corporal como força dinâmica
- Tônus;
- Alongamento/ relaxamento.

Relação corpo/espaço

- Deslocamento no espaço: progressões espaciais;
- Níveis espaciais; alto, médio e baixo;
- Planos espaciais; roda, mesa e porta.

Relação corpo/Dinâmicas de movimento

- Dinâmicas de movimento: Empurrar, Torcer, Chicotear, Socar, Flutuar, Deslizar, Sacudir, Pontuar.

Jogos corporais e teatrais

- Palavra, gesto e imagem;
- Jogo da construção Poética (Rodrigues, 2017);
- Contato improvisação.

Composição Coreográfica

- Criação de cenas e frases coreográficas;

· Dramaturgia corporal.

Proposições Poéticas:

· **Estudos dos Arquétipos e do insconsciente**; estudo dos conceitos de Jung sobre o universo dos sonhos, das simbologias, do insconsciente coletivo, e dos arquétipos, e como tais temas são utilizados e desdobrados no campo das artes da cena.

· **Sonhário/ imagens simbólicas**: cada estudante tem um caderno que o acompanha na disciplina, este caderno chamaremos de sonhário pois o mesmo deverá ser um arquivo de todos os sonhos rememorados durante o processo, o caderno tem o papel de ser uma mapa de registros das principais imagens, narrativas e questionamentos, advindos dos sonhos e imagens marcantes observadas no cotidiano durante processo.

· **Fruição de questões geradoras:** por meio de notícias, mídias, livros e literatura brasileira, trazer fragmentos de textos, histórias, dramaturgias, literatura ou episódios de questões sociais que acontecem no agora para uso e discussão em grupo relacionando-as com os sonharios, tais dispositivos serão utilizados para realização de pequenos jogos de criação poética para composição de células-cênico-coreográficas .

· **Passos da criação poética:** neste momento é preciso vivenciar e compreender as etapas que constituem toda a concepção e organização para a elaboração do processo de criação com as matrizes ancestrais brasileiras propostas. Para tanto serão vivenciados nos contextos teórico-práticos os quatro passos propostos por Santos (1996): ***saturação*** = escolhido a área temática da proposta de criação, o discente deve experienciar ao máximo seus contextos, tanto na teoria como na pratica, e em seus meios mais distintos de linguagens (a escolha e itentificação de um determinado tema deve ser estudados e vividos no máximo da potência deste fenômeno para que seus desdobramentos se configuram no ato de criação e no mover/corpo), ***incubação*** = é o momento de elaboração e preparação de todo o arcabouço técnico e poético construidos na saturação por meio da teoria e práticas no corpo para que toda essas informações se decantem e posteriormente transbordem o essencial em arte, ***iluminação*** = identificação do essencial dentro deste acervo criado, o que pode ser efetivamente o dispositivo que desencadeia todo o símbolos, arquétipos e signos para transposição e releituras na cena, por fim a ***verificação*** = consiste na elaboração das expressividades, estéticas e linguagens escolhidas para transmitir a mensagem escolhida. Trata-se da elaboração da configuração dos elementos da poética, estética e os elementos cênicos da montagem a ser apresentada.

· **Aulas Laboratórios cênicos corporais**: Neste modulo os laboratórios são mais voltados para a construção poética coletiva do processo de criação escolhido, assim sendo os discentes são divididos em pequenos grupos e em cada aula cada grupo se auto gere, com base nos elementos

de composição e criação que eles mesmo trouxeram e seguem elaborando pequenas dramaturgias corporais e corpografias que após estruturadas são apresentadas para o grande grupo, e ao final de todas as apresentações são contextualizadas e refletidas por todos, em um grande fórum de apreciação e discussão sobre recepção e fruição estética.

· **Apresentação reflexão**; cada grupo após compor todo o processo de criação e estrutura-lo em um formato estético dramatúrgico corporal, guiado preferencialmente pelo movimento corpo e menos pelas palavras, é convidado a sistematizar seu tema e elaborações formatando um programa com título, sinopse e ficha técnica de seu grupo, apresentação do pequena montagem cênica e por fim reflexão sobre sua jornada junto a disciplina.

O fazer artístico se elabora de um indivíduo para outros. De outros para um. Do micro para o macro. Um ser criativo, artista, inteligente e individualizado pode ser instrumento de determinantes sociais e afetivos. O processo que se dá para desembocar em um discurso poético é um caminho muito particular e solitário.

Destacando a Dança como uma das manifestações intelectualizadas pelo homem, podemos analisar o comportamento e o pensamento de um bailarino, por exemplo.

No processo criativo, o bailarino-intérprete consciente do seu papel dentro de um grupo, de uma sociedade, de uma cultura, de um universo, de um cosmos, entra em verdadeira combustão. O olhar para dentro de si, a auto-descoberta que faz com que a relação dele com o outro vá tornando paLpável o pensamento que se configura em ação para depois incitar a reação. É inevitável negar o infinito ao redor, o meio e a condição social em que ele, o bailarino está inserido. A sua experiência pessoal se faz revelar e transbordar. Em "A Gaia Ciência", Nietzsche nos questiona: "O que significa a história de todos os teus dias? Observe os hábitos que a compõem: serão o produto de pequenas e incontáveis covardias e preguiças, ou da tua coragem e da tua engenhosa razão? Por mais diferentes que sejam estas origens é possível que os homens lhe concedam o mesmo louvor, e que tu próprio lhes seja igualmente útil de qualquer maneira".

O intérprete capta a abstração e a realidade que o permeia depositando em seu discurso aquilo que o move no momento da criação. Além de beber do pensamento de outras pessoas ou livros ou coisas que o inspiram no transcender e na racionalização de suas idéias.

A generosidade de dar, receber e trocar com o próximo é o grande trunfo da Arte. Uma idéia proposta por um único intérprete- criador pode incitar várias reflexões acerca do tema-conteúdo em todos os receptores ou, pelo menos, em parte deles.

Todas as manifestações e relações que os homens vão tecendo no decorrer da história visando difundir ou provocar a tríade: diálogo, idéia, pensamento é uma ferramenta para que a cultura, a sociedade e o planeta caminhem cada vez mais para uma ação que corrabore com a evolução dos seres e do todo cósmico. Podemos fazer uma analogia com o que Capra em sua dialética, nos aponta como o objetivo central do misticismo oriental, quando nos diz que o objetivo "consiste em vivenciar todos os fenômenos do mundo como manifestação da mesma realidade última".

A partir do que foi desenvolvido nas colocações iniciais, eu, enquanto intérprete-criador, graduando do curso de Dança e aluno da disciplina Danças Brasileiras contemplada pela professora Carla Ávila na Universidade Federal de Viçosa, traço paralelos com as relações sociais, o todo cósmico que nos envolve, a dança e o processo criativo que nos foi proposto em sala de aula sob a luz da inspiração de nossas experiências presentes e passadas advindas dos ancestrais que compõem o nosso ciclo sem fim da vida.

Utilizando-me da análise crítica, invoco

teóricos, filósofos e poetas para que minha retórica se faça expressar na natureza dessa pesquisa que é crítico-dialética.

A proposta inicial da professora de Danças Brasileiras, Carla Ávila, se deu no brotar de questionamentos tais como: quem é você? De onde você veio? Quais suas origens mais ancestrais?

Através de entrevistas, investigações, lembranças mais remotas, músicas, fotografias e vídeos de acervo pessoal, fomos reconstruindo o sentimento do eu totalizado, com todas as referências que nos tornou o indivíduo aqui e presente. Sujeito "x" em potencial por que somos sujeito "y" em ato.

Esse mergulho íntimo foi processado e decantado para transformar-se, à posteriori, em códigos corporais e em intencionalidade estética e intelectual.

É impossível dissociar o bailarino que sou à pessoa que fui e sou. Desde a infância vão-se construindo os paradigmas que levam o indivíduo a ser o que é. Nesse contexto contemporâneo, nesse fluxo de idéias e pensamentos, somos constantemente bombardeados e influenciados pela condição social que nos rodeia. A relação social primeira que nos conduz ao comportamento que vamos obtendo no decorrer do desenvolvimento pessoal provém da família em que nascemos. Com o tempo delimita-se, externo a gente, uma imagem corpórea que transborda significados para nós mesmos e para os outros. O corpo e a postura do indivíduo acaba nos indicando, mesmo que superficialmente, quem ele é e qual arquétipo o sustenta.

Fernandes, nos fala que: "Segundo Lacan, a imagem corporal inicia sua formação na infância, por meio de sucessivas internalizações de específicas imagens externas. A construção deste "mapa corporal" não depende de leis biológicas, mas sim de significações e fantasias de familiares a respeito do corpo. A imagem corporal é, então, a repetição do mapa ambiental ou sócio-familiar na própria psiqué e órgãos físicos do indivíduo. É por meio da imagem corporal que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade é transmitido. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade. O corpo individual é um corpo social — uma construção em nível psicofísico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas de disciplina em meio a relações sociais de poder".

Quando no processo criativo somos levados a experimentar sensações que ocorreram conosco em determinados momentos de nossa existência, o traduzir dessa sensação no discurso poético se torna muito mais verossímil e intenso. Não que exista uma simples reprodução da sensação mas, sim, uma ressignificação desse objeto invisível que nos fomenta a ação do fazer lembrar e do fazer interpretar.

Madureira em sua monografia "Dança processo X Dança produto" nos diz: "Isadora Duncan com sua vida, sua história e sua dança nos mostra como a força de um movimento instituinte pode gerar transformações e como está embutido neste movimento o desejo que as pessoas se apropriem de suas vidas e se tornem mais ativos pessoalmente (esfera-micro) e coletivamente (esfera-macro)".

A busca pelo auto-conhecimento e o domínio

de si é uma necessidade urgente e crescente nos dias atuais em quase todas as organizações sociais. Não é diferente que essa busca também ocorra dentro dos processos coreográficos e criativos de um bailarino. Afinal, um artista só legitima a sua Arte quando divide o seu discurso com outrem. Como poderia o artista dividir algo quando ele não consegue dividir nem sequer seus próprios pensamentos, idéias, abstrações e devaneios consigo mesmo? Por isso é importante que o bailarino, o ator ou qualquer outro profissional da Arte saiba escutar com bastante verdade o seu coração. Sabendo usar as ferramentas certas, o artista pode canalizar todo o seu legado emocional e intelectual pra uma via de acesso ao ser, em que não existe verdade "uni" e sim, multilateral, criadores e criaturas formulando um saber pessoal e/ou coletivo.

A busca incessante por respostas e soluções para o mundo e a existência é uma grande porta para a evolução dos seres. Detectar o que está dentro de mim e de minhas configurações pessoais é o primeiro passo para que eu entenda ou, ao menos, tente entender o que está dentro do outro.

O planeta não é simplesmente uma esfera gigante e sim, o cenário para que todas as interações se dêem, intelectuais ou viscerais. Se eu, enquanto profissional da dança, me preocupo com o macro, vou tratar para que o micro esteja forte o suficiente. Corpo e mente em equilíbrio.

O solo como trabalho final de Danças Brasileiras me fez mergulhar dentro de mim e entender os processos que me transformaram e me transformam a cada dia no ser que sou hoje. Esse devir subjetivo me ajuda a compreender o quanto o átomo das coisas é essencial para o Deus das coisas. Seja Arte ou realidade, invenção, fato ou reinvenção, a vida proporciona caminhos vários para usufruirmos e compreendermos as possibilidades da existência.

Francisco Thiago Cavalcante (Fragmento do trabalho de conclusão da disciplina Danças Brasileiras UFV- 2009)

Bacharel em Dança-UFV Viçosa / Bailarino da Cia Lia Rodrigues

8. PROJETOS DE EXTENSÃO DOS GRUPOS GENGIBRE E MANDI´O; POTÊNCIAS PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES DA CENA

Para nós dos Grupos Gengibre e Mandi´o, falar em extensão é tratar do cerne de nosso trabalho. Nos entendemos como grupos essencialmente extensionistas, pois antes de estarmos vinculados ao ensino e à pesquisa, a extensão era o que movia e ainda move todas as outras áreas de nossas atuações, além de agregar todos os conhecimentos produzidos dentre as diversas áreas e entre os distintos contextos culturais, acadêmicos e comunidades tradicionais. É por causa da extensão e pela demanda do campo vivenciada na extensão que nascem os grandes questionamentos para as pesquisas.

E é na lida do campo de práticas extensivas é que nos deparamos com a necessidade dos contextos do ensino, seja no âmbito das comunidades em questão, seja para os próprios extensionistas vinculados aos grupos, para que eles se capacitem (ensino) e compreendam, desvelem e revelem melhor (Pesquisa) os contextos para que efetivamente os projetos de extensão se aflorem.

Em nossas práticas, na maioria das vezes, não somos nós que costumamos ir até as comunidades e grupos tradicionais, para iniciar um projeto, mas eles que nos procuram desejosos de parcerias e projetos[55], assim conversamos com os interessados e geralmente construímos o projeto de extensão junto com as comunidades a serem atendidas pelo projeto. Muitas são as questões levantadas, as visitas feitas, e as discussões com as lideranças e o coletivo para entendermos qual seria a melhor abordagem para os projetos e a proposta metodológica mais interessante.

São nas ações de extensão que os bailarinos-intérpretes efetivamente entram em contato com as comunidades, as paisagens, as realidades, e ritualidades relacionadas adeterminadas tradições. É nesse momento de trocas e partilhas profundas em que doamos muito de nós e recebemos, em projetos de ações artísticas, oficinas, palestras, eventos, entrevistas. É coletando histórias das comunidades que se manifestam os signos,

55 Entendemos que, em determinadas situações, ir até eles pode ser uma imposição, ou uma indicação na construção de um projeto que dialoga muito mais com nossas necessidades do que de fato com os anseios do grupo em questão.

símbolos, oralidades e toda uma sorte de subjetividades que vão nos penetrando e nos servindo de amadurecimento para a expansão das compreensões da cultura e dos gestos em questão das histórias e das potências dos discursos daquelas comunidades e grupos afro-orientados e ameríndios.

Na maioria de nossos projetos reproduzimos a proposta triangular de Ana Mae adaptadas aos contextos extensionistas. Primeiro ***refletimos*** sobre a necessidade e o desejo dos projetos no interior daquele grupo, depois ***contextualizamos*** por meio de conteúdos teóricos e apreciações artísticas diversas a proposta em questão e, por fim, ***executamos*** a vivência de práticas artísticas que após realizadas por meio de todo um processo de criação (seguindo os procedimentos a serem descritos no capítulo a seguir) serão transformadas em mostras para a própria comunidade, para o contexto acadêmico e sociedade em geral.

Sem projetos de extensão e parceria com as comunidades, dificilmente poderíamos construir os processos de criação aqui propostos. É no convívio e nas ações conjuntas entre artistas-pesquisadores-extensionistas e a realidade vivida das comunidades, na luta diária para a sobrevivência, que as camadas de sentidos se constituem para transcender em movimento e expressividades na cena.

É importante destacar que as ações de extensão dos Grupos Gengibre e Mandi´o é um primeiro movimento em busca de compreensões das dinâmicas daqueles contextos socioculturais e nunca tiveram um caráter assistencialista nem instrumental, nossas práticas extensionistas sempre partem de pressupostos de compreender as dimensões, desejos e necessidades da comunidade em questão expressos por eles, para que após o desenvolvimento de práticas teórico-artísticas e sociais, pudéssemos elaborar sempre um registro dessas vivências e efetivar benefícios coletivos na construção e finalização do projeto. A seguir serão relatadas algumas vivências de extensão, aquelas que mais atuaram como força propulsora para processos de criação em ambos os grupos, Gengibre e Mandi´o.

8.1 Projetos de Extensão Gengibre: Quilombos, Congados, Comunidades Rurais e Universidade

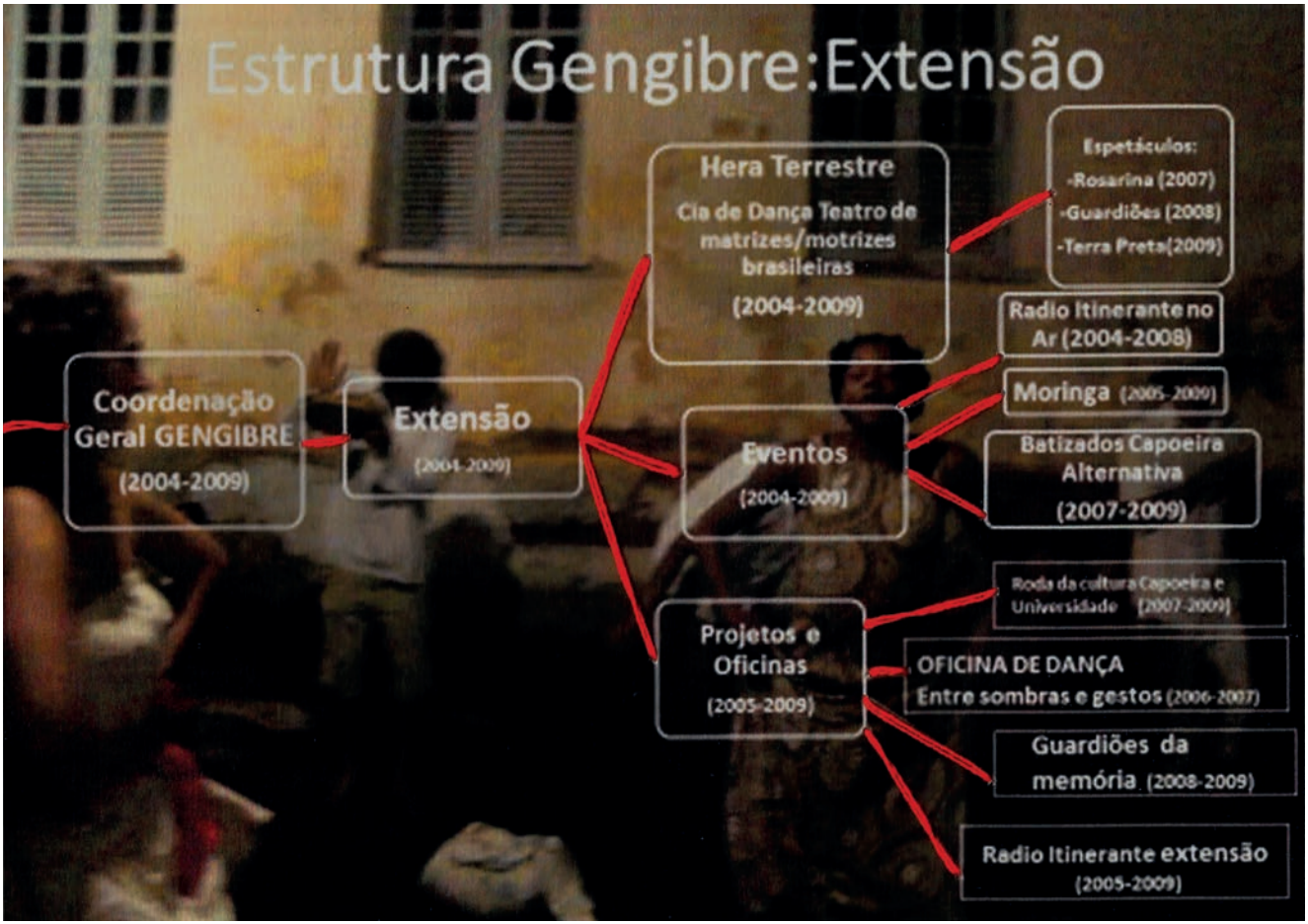


Imagem 58: Organograma do Grupo Gengibre e suas ações de extensão de 2004-2009 UFV- MG

Nos anos de atuação do Grupo Gengibre, a extensão foi sem dúvida o maior de nossos diferenciais. E onde efetivamente toda a potência interdisciplinar vinha à tona em um trabalho feito em rede com diversos profissionais parceiros do Grupo Gengibre, estudantes e professores das mais diversas áreas, de arte e humanidades, trabalhavam em parceria, se ajudando, ampliando e sustentando os saberes tradicionais e a discussão e fortalecimentos dos mesmos na atualidade. Esses profissionais e estudantes eram dos cursos de: História, Geografia, Comunicação Social e Dança, posteriormente juntaram-se a nós alunos da Arquitetura, Engenharia Ambiental, Engenharia Florestal, Agronomia, Pedagogia e Educação Física. Sendo que cada qual partia dos aspectos privilegiados de suas observações e suas especificidades para refletir acerca das manifestações da Cultura Afro-orientada e a relação destas com o hoje.

Todas nossas ações de pesquisa, ensino e artes eram desdobramentos dos contextos extensionista em que o grupo levava com muita seriedade. Trabalhávamos em grupos interdisciplinares e nossas práticas extensionistas tinham diversas frentes, aulas de dança, corpo e ancestralidades, aulas sobre rádios comunitárias, aulas sobre vídeo-documentários, natureza, sustentabilidade e suas relações com o corpo, cultura e identidade, manutenção da cultura e a salvaguarda dos bens imateriais culturais, além do estudo de como fazer editais para fomentos de cultura, empoderamento étnico-racial e promoção de suas festas tradicionais e da cultura afro-orientada produzida naquela região. Tudo isso se dava junto as comunidades Quilombolas da Zona da Mata, e a encontros recorrentes com as lideranças de Congo para troca de saberes, discussões das dificuldades da perpetuação da festa em contextos contemporâneos, sobretudo com a juventude. E era ali que criávamos estratégias para aplicabilidade dos projetos que eram desenvolvidos e adaptados aos contextos e necessidades apresentadas pelas comunidades e grupos em questão.

Os projetos de extensão do Grupo Gengibre estavam diretamente ligados às comunidades afro-orientadas da Zona da Mata Mineira, Congados, Quilombos, benzedeiras, agricultura familiar e festas negras tradicionais eram nossos campos de atuação, ali vivemos juntos as partilhas, os dramas, as vitórias, o comer, o beber, o chorar e o celebrar. Produzimos ações nas comunidades, criamos acervos memoriais e divulga mos práticas socioculturais de ressignificação e valorização dos contextos culturais daqueles territórios.

A arte era como um mote constante nos projetos de extensão e todos os nossos materiais e propostas de trabalhos sempre eram iniciados, desenvolvidos e concluídos com questões artísticas ligadas àquelas comunidades. Muito desse material de extensão produzido transformou-se depois em materiais de pesquisa e registros audiovisuais de manifestações afro-orientadas tradicionais, além de transformarem-se em vídeos-documentários e projetos artísticos de Dança e teatro inspirados em contextos afro-orientados da Zona da Mata Mineira.

Mais uma vez não nos aprofundaremos

amplamente em cada projeto de extensão desenvolvido pelo Gengibre, mas a ideia aqui é propiciar um panorama de nossas ações a fim de compreender mais um elemento desse sistema que se retroalimenta dessas vivências extensionistas para o desdobramento e elaboração no processo de criação para a cena.

Assim, os projetos de extensão do Gengibre[56] existiam em três frentes, subdivididas nas descrições a seguir.

8.1.1 Eventos de extensão; Moringa, Batizado na Capoeira Alternativa e Rádio Itinerante no Ar

O grupo gengibre produzia eventos de extensão que buscavam estreitar as relações interculturais entre a populações tradicionais afro-orientadas da Zona da Mata Mineira com a universidade, o Grupo Gengibre e seus fazeres. Para tanto, promovemos os eventos;

8.1.1.1 Evento: "Moringa - bebendo das tradições nas águas da contemporaneidade" (2005-2009

Eram eventos onde reuníamos estudantes universitários de diversas áreas, membros de comunidades Negras e Quilombos da Zona da Mata Mineira e Griôs, mestres tradicionais com a finalidade de discutir as manifestações culturais tradicionais e a relação destas com a contemporaneidade, e para trocarmos experiências e ensinamentos com temas geradores em comum. Este evento teve seis edições, era realizado em sítios e ficávamos um feriado ou um final de semana, convivendo, cozinhando, cantando, dançando, dormindo, acordando juntos e partilhando vida e artes. Ali a vida era compartilhada, no decorrer dos dias eram propostas vivências tradicionais desde cozinhar um prato típico mineiro, como fazer chás e remédios de plantas tradicionais até palestras, oficinas de Dança, Teatro, apresentações culturais tradicionais e vivências artísticas.

Nestes encontros buscava-se uma discussão acerca da corporeidade, oralidade, memória e identidade, já que eram e ainda são temas considerados pilares para a compreensão da cultura sob nossa perspectiva de extensão, pesquisa, ensino e arte. E novos projetos de extensão, pesquisas e artes nasciam das necessidades e questões levantadas ali pelas comunidades e partilhadas no conjunto de conhecimentos.

Imagem 59 - Moringa 2008 - Participantes reunidos, professores e estudantes universitários, comunidade e lideranças Congadeiras e Quilombolas. Fotos: Acervo Gengibre.

56 Parte do material de registros audiovisuais dessas atividades de Extensão estão no pencard - Volume 2 e no site do youtube: https://youtube/082grcfrhvo.

Imagem 60 - Moringa 2008 – Viçosa , MG. Fóruns de discussões entre universitários, Lideranças do Ganga Zumba e mestres de capoeira. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 62 - Moringa 2009 - Sítio Aldeia da Vida, Noite Cultural de Abertura na beira do Fogo, universitários, professores, comunidades da zona da Mata Mineira, lideranças e mestres tradicionais. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 61 - Moringa 2009- Sitio Aldeia da Vida, Zona da Mata Mineira. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 63 - Moringa 2009 - Sítio Aldeia da Vida. Oficinas e palestras com professores, universitários e comunidades no galpão ao lado do estábulo. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 64 - Moringa 2009 - Sítio Aldeia da Vida, Noite cultural Baile da Família Guiga Choro Mineiro, MG (Áudio de Célio Guiga disponível no pencard - Volume 3).

Imagem 66 - Moringa 2009- Sítio Aldeia da Vida, Baile na Roça no antigo terreiro da seca de café. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 65 - Moringa 2009- Sítio Aldeia da Vida, Noite Cultural Quilombo Ganga Zumba e Farinhada. (Áudio da Farinhada disponível no pencard - Volume 3). Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 67 - Moringa 2009- Sítio Aldeia da Vida - A vivência do alimento, cozinhar junto e dialogar sobre as tradições. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 68 - Moringa 2009- Sítio Aldeia da Vida Gengibreiro cozinhando o Angu Mineiro Tradicional. Foto: Acervo Gengibre.

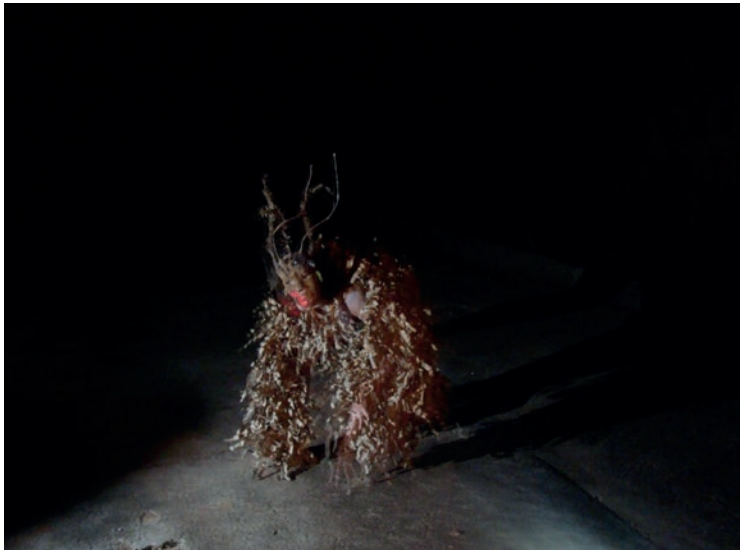


Imagem 69 - Moringa 2009 - Apresentação da CIA de Dança Teatro "Hera Terrestre" espetáculo "Terra Preta". Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 70 - Moringa 2009 - Apresentação da CIA de Dança Teatro "Hera Terrestre" espetáculo "Terra Preta". Foto: Acervo Gengibre.

8.1.1.2 Evento: Batizados da Capoeira Alternativa (2007-2009)

Com base nas práticas e desenvolvimento do Projeto de extensão: Roda da cultura Capoeira e Universidade (descrito abaixo) realizávamos grandes batizados e troca de cordões de capoeiristas, com diversos mestres e praticantes de capoeira, estudantes universitários e das escolas do município de Viçosa. Nestes eventos buscávamos promover uma série de programações culturais, palestras, filmes e discussões abertas aos atores-bailarinos da Cia Hera Terrestre, aos estudantes universitários, às escolas do município, a toda comunidade acadêmica e a comunidade local, a fim de redimensionar os sentidos da prática da capoeira como um ato político-social e de resistência, engajado na compreensão da cultura negra e na valorização de suas práticas e preservação como um patrimônio imaterial brasileiro.

8.1.1.3 Evento:Rádio Itinerante no AR (2007-2012)

A Rádio Itinerante no ar era um fechamento junto com as comunidades da Zona da Mata Mineira de ciclos das ações realizadas dentro do projeto de extensão Rádio Itinerante, elaborado conjuntamente com o Grupo Ganga Zumba em Ponte Nova durante os anos de 2007-2009 e, posteriormente, na Comunidade de São José do Triunfo de 2010 – 2012. Esses eventos eram realizados em praças públicas, salões paroquiais, espaços de ONGs e comunidades afro-orientadas parceiras do projeto. Ali apresentavam-se assuntos de interesse da comunidade, apresentações culturais de dança e teatro, informes e apresentações musicais como uma rádio feita ao vivo com uma plateia que interagia com os apresentadores do evento. Descreveremos mais detalhadamente a estrutura do projeto em si no próximo tópico.

8.1.2 Projetos de Extensão e Oficinas

Os projetos de extensão eram regulares e registrados, com bolsistas responsáveis e sob minha orientação - com durações entre um a dois anos. É interessante destacar que havia um discente Gengibreiro que respondia diretamente pelo projeto no que tange aos compromissos de prazos e todas as burocracias advindas deste, mas todo o grupo Gengibre trabalhava junto, planejando, aplicando as práticas extensionistas nas comunidades e depois discutindo e avaliando nossos fazeres.

As oficinas eram cursos práticos voltados para vivências corporais, artísticas, culturais com foco nas problematizações e nos contextos vividos dentro das comunidades, criando pontes entre os saberes tradicionais e acadêmicos. Nestas oficinas propúnhamos atividades avulsas, acopladas ou desdobradas dos projetos de extensão e vivenciávamos práticas socioculturais advindas das próprias comunidades, em um constante fluxo de trocas de aprendizados e partilhas. É importante deixar claro o quanto as vivências de extensão eram exercícios de compreensão das culturas em questão e do exercício das alteridades, um tempo de leitura das corpografias inscritas naqueles corpos e para o exercício das percepções subjetivas e poéticas da/na comunidade, posteriormente elementos para reflexão e construção dos processos de criação para a cena.

Imagem 71 - Moringa 2007. Reflexões sobre memória, oralidade e identidade. Foto: Acervo Gengibre.

8.1.2.1 Projeto de extensão: Entre Sons e Gestos: Rádio Itinerante Cultural Palmares na difusão da identidade Africano-brasileira e seus desdobramentos

O projeto começou a ser idealizado durante o Encontro "Moringa – Bebendo da tradição nas águas da contemporaneidade, realizado em 2007. Após a oficina "Vozes da Cultura" ministrado pela professora e parceira gengibreira, Kátia Fraga, do curso de Jornalismo e Comunicação Social da UFV, que abordou o tema das rádios comunitárias, os participantes resolveram elaborar um programa de rádio para ser transmitido 'ao

vivo' com a intenção de divulgar, durante a cerimônia de encerramento, os resultados das palestras, atividades e demais oficinas do evento. Um dos participantes dessa oficina, o líder comunitário do Ganga Zumba, Sr. Pedro Catarino, manifestou o desejo de criar uma rádio itinerante em sua comunidade após apresentar o programa piloto durante o encontro MORINGA de 2007, ele declarou emocionado: "nós queremos ter nossa própria rádio para fazer essa troca mágica e importante". E foi nessa aspiração que a Rádio Itinerante nasceu e se baseou, pretendendo veicular, para outras comunidades da Zona da Mata mineira - em programas 'ao vivo' e itinerantes - as discussões, atividades, experiências e lutas realizadas pelo grupo de Ponte Nova.

Este canal de comunicação de caráter alternativo e comunitário criado no Gengibre junto com o Ganga Zumba se fez muito importante porque buscou uma ressignificação da cultura Afro-orientada, gerando a consciência da relevância da cultura negra no Brasil na própria comunidade gangazumbeira e nas demais que receberam as apresentações da Rádio Itinerante. Além disso, a representatividade da realização dos programas pelos próprios integrantes – já que eram eles quem elaboravam as reportagens, edições e apresentação dos programas – pode dar 'voz', pela própria 'voz' a esse movimento social foi muito significativo para a comunidade que há muito se organizava e trabalhava para ser ouvida. O projeto iniciou-se em 2007, e de 2009-2012 ficou na ativa vinculado ao Quilombo Ganga Zumba e a professora Katia Fraga no curso de comunicação social, UFV.

Imagem 72- Projeto de extensão Rádio itinerante, apresentação da primeira rádio itinerante realizada no encerramento do evento MORINGA 2007, com a apresentação do Sr. Pedro Catarino do quilombo Ganga Zumba, de Ponte Nova, MG. Foto: Acervo Gengibre.

Rádio itinerante cultural Raízes do Triunfo:
uma mídia alternativa a serviço da cultura popular

No início de 2008, a professora de rádio jornalismo do curso de Comunicação Social – Jornalismo, Kátia Fraga, teve a iniciativa de reunir estudantes para criar um projeto de extensão que seria mais uma vertente do Programa Gengibre e atendesse a comunidade Ganga Zumba. Com o projeto elaborado, a equipe passou por uma fase de estudos para maior compreensão sobre conteúdo e práticas de emissoras comunitárias. Paralelamente, foram mantidas reuniões com o grupo Ganga Zumba a fim de efetivar a criação de uma emissora alternativa, tendo em vista que não existia na localidade uma concessão do Ministério das Comunicações para uma rádio comunitária no "dial". O grupo envolvido – estudantes, professora e integrantes do Ganga – decidiu implementar uma rádio itinerante, modelo que não segue padrões de mídias comerciais e não tem concessão do Ministério das Comunicações; todavia pode ser considerada uma mídia comunitária por sua concepção estrutural. Assim, em 2008, ocorreram oficinas na sede do grupo Ganga Zumba, em Ponte Nova, a fim de explorar a especificidade de uma rádio itinerante. Discutindo suas características, linguagem e modos de transmissão, alunos integrantes do projeto salientaram a diferença deste tipo de meio para a grande mídia. As discussões englobaram os desejos e necessidades da comunidade e a partir daí surgiu a **"Rádio Itinerante Cultural Palmares"**, nome escolhido pelo grupo Ganga Zumba pela referência à história de resistência dos negros. Foram feitas oficinas de texto, roteiro, locução, reportagem, edição e entrevista a fim de capacitar os envolvidos no projeto durante encontros nos finais de semana. Em seguida, a equipe planejou e fez a veiculação de programas até o final de 2009, contemplando entrevistas, debates, apresentação de artistas locais, com enfoque na cultura popular e nas questões de interesse da comunidade.

Rádio itinerante Cultural Raízes do Triunfo

Considerando os resultados positivos e o retorno durante o próprio processo de construção do projeto pioneiro "Entre Sons e Gestos: a Rádio Itinerante Cultural Palmares da comunidade de Ganga Zumba na difusão da identidade afro-brasileira", em função da riqueza das reflexões geradas pelo trabalho no município de Ponte Nova, a equipe da Rádio Itinerante decidiu ampliar as irradiações sonoras, em 2010, para beneficiar outras comunidades. Desta vez, São José do Triunfo, distrito de Viçosa. A região tem aproximadamente cinco mil habitantes e sua economia gira em torno da cafeicultura. Nesse ambiente, há fortes tradições culturais, com destaque para o Congado, de origem africana, evidenciando a fé e o respeito à ancestralidade presente na comunidade. As reuniões semanais da Rádio Itinerante foram feitas, incialmente, na sede da ONG Mobile,

que abriga projetos educativos e culturais para os jovens daquela localidade rural, e posteriormente no espaço cedido pela Sociedade São Vicente de Paulo. Com o grupo Ganga Zumba, as temáticas centrais da emissora estavam pautadas na questão afro-brasileira exatamente pela essência da comunidade, composta em sua maioria por afrodescendentes. Nessa nova fase do projeto, o foco das irradiações foi ampliado, considerando a cultura popular da Zona da Mata Mineira. Essa demanda partiu da comunidade de Triunfo, que, diante da visibilidade da atuação da equipe no município vizinho, solicitou o atendimento do projeto nesta região com forte significado da cultura popular, por meio de seus congadeiros, suas benzedeiras, movimentos sociais organizados e uma série de tradições artísticas e culturais.

Imagem 73 - Projeto de extensão Rádio itinerante, apresentação da primeira rádio itinerante realizada no encerramento do evento MORINGA 2007, com apresentação do Sr. Pedro Catarino, do quilombo Ganga Zumba de Ponte Nova, MG. Foto: Acervo Gengibre.

FRAGA, K. 2013. Rádio itinerante cultural Raízes do Triunfo: uma mídia alternativa a serviço da cultura popular. Revista de C. Humanas, Viçosa, v. 13, n. 1, p. 168-179, jan./jun. 2013.

8.1.2 Projeto de extensão e oficinas Gengibre:

8.1.2.1Extensão: O Jogo entre a Universidade e a Identidade na Roda da Cultura: Grupo Capoeira Alternativa

Foi um projeto de extensão em parceria com o Grupo Capoeira Alternativa que é um coletivo formado por diversos estudantes da Universidade Federal de Viçosa. De 2006 a 2009 foi selada uma parceria entre a capoeira e o Grupo Gengibre e desta união surgiu a ideia do projeto de extensão "Roda da Cultura Capoeira e Universidade" que oferecia vivência de capoeira nos mais diversos espaços da universidade e da comunidade Viçosense para a divulgação e reflexão do entendimento de que a capoeira não limita-se apenas a uma atividade física, mas bem refletida atinge uma dimensão profunda de educação, ressignificação de nossas ancestralidades e valoração da cultura africana.

Assim sendo, nesse projeto a ênfase não era apenas transcender a dimensão da prática atlética da capoeira, mas também ampliar a dimensão das potências culturais e seus vínculos com as sabedorias tradicionais afro-orientadas, para a melhor valorização e compreensão de nossas brasilidades. Para tanto, no decorrer do tempo os membros do grupo Capoeira Alternativa que também eram extensionista e pesquisadores no Gengibre começaram outros projetos de extensão do ensino da capoeira nesta perspectiva de ressignificação cultural e o ensino da cultura afro-orientada nas escolas de ensino infantil e fundamental no campus da UFV.

8.1.2.1.1 Oficinas da Capoeira alternativa

Sediada no prédio do curso de graduação em dança, jovens das comunidades, atletas e artistas se reuniam para a partilha e treinos semanais de capoeira, criando uma irmandade e um compromisso de vínculos e cuidados uns para com os outros, as práticas do que eles chamavam de treinos não se resumiam apenas a treinamentos atléticos de capoeira, mas a encontros para confecção de instrumentos, cordões para os batizados, festas e diversas rodas de capoeira dentro e fora do ambiente acadêmico, levando a cultura da Capoeira para as periferias, morros, terreiros, escolas e festas tradicionais, onde se abriam oportunidades para se discutir, pensar o corpo e as movimentações afro-orientadas e fomentar a cultura negra brasileira.

Imagem 74 - Projeto de extensão Roda da cultura Capoeira e Universidade, práticas corporais e capoeira com discentes do curso de Dança. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 75 - Projeto de extensão Roda da cultura Capoeira e Universidade, sobre os cantos e toques da capoeira e a música brasileira. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 76 - Roda da cultura Capoeira e Universidade, iniciação a cultura afro-brasileira e a Capoeira com crianças da rede municipal de Viçosa. Foto: Acervo Gengibre.

Como diz Vinicius: Quem de dentro de si, Não sai! Vai morrer sem amar, Ninguém! O dinheiro de quem, Não dá! É o trabalho de quem, Não tem! Capoeira que é bom, Não cai! E se um dia ele cai, Cai bem!...Capoeira me mandou; Dizer que já chegou; Chegou para lutar; Berimbau me confirmou; Vai ter briga de amor e Tristeza camará.

Dessa forma conhecemos a Carla Ávila, quando em 2006, nós da Capoeira Alternativa, tomamos uma bela de uma rasteira ao sermos informados que não teríamos mais o espaço de treinos que há anos utilizávamos. Mas como bons capoeiras caímos muito bem, direto no colo da professora do curso de dança que diziam por ali... que trabalhava com cultura popular. Caímos! Mas apenas a procura de um espaço para fazer nossos treinos. Mas foi amor à primeira vista, além do espaço na sede do curso de dança encontramos a pessoa que nos fez sair de dentro! Que nos fez enxergar os outros rizomas desse Gengibre e de gole em gole na moringa, ou talvez no Moringa (Nome do evento que organizávamos) fomos bebendo da cultura popular e re-significando nossa prática!

A cada dia nosso amor crescia, passávamos noites estudando, escrevendo projetos, sonhando em alçar voos maiores e de fato poder viver a arte e a cultura e dialogar com esse saber construído pelo povo ao longo das gerações e tornar assim a universidade/a academia mais interessante.

E quando os diálogos foram ficando melhores, as parcerias e amizades se consolidando entre os capoeiras, quilombolas, congadeiros, rezadeiras, agricultores, cancioneiros populares, professores e estudantes e outras tantas identidades vindas dessa terra preta foi que travou-se uma briga de amores e nossa querida Carla foi plantar rizomas desse gengibre em outras terras, entretanto deixou rizomas em Viçosa que pulsam até hoje ao ritmo dos atabaques, berimbaus, alfaias, abês, todos conectados por fortes micorrizas nessa ARCA da cultura Popular.

Com muito Amor
Tommy Wannick
Professor do departamento de Solos UFV
e coordenador da Capoeira

8.1.2.2 Projeto de extensão e Oficinas de Dança "Entre sombra e gestos a re-construção da identidade afro-brasileira no grupo Ganga Zumba, Ponte Nova – MG

De uma parceria entre o Grupo Gengibre e o Grupo Afro Ganga Zumba, de Ponte Nova, surgiu o projeto com oficinas de extensão Entre Sombras e Gestos. A união surgiu quando o Sr. Pedro Catarino procurou a Universidade Federal de Viçosa com a intenção de obter conhecimentos e instruções acerca da possibilidade de ofertas de aulas de Dança Afro para um grupo de jovens da comunidade. Este desejo do Quilombo de Ponte Nova foi contemplado pelo Grupo Gengibre, que através de seus professores, alunos e pesquisadores, realizou, para e com o grupo, diversas oficinas práticas e teóricas de danças brasileiras que buscavam a discussão sobre corpo e ancestralidades africanas.

Temas como Consciência Corporal, Composição Coreográfica, expressões artísticas, arte africana e reflexões sobre a presença Negra nos meios de comunicação, no cotidiano e na História Ancestral da Comunidade Ganga Zumba foram trabalhados nesse projeto de extensão e em oficinas avulsas em diversos encontros semanais que ocorreram ao longo de dois anos (2006-2007), dos quais participaram, aproximadamente, cinquenta integrantes de idades entre quinze e trinta anos.

Dessas vivências prático-teóricas foram criadas diversas coreografias, discussões que se desdobraram em outros projetos na comunidade, além de aflorar o interesse da formalização daquele espaço como um ponto de referência e de cultura afirmativa do movimento negro na cidade de Ponte Nova. Para tanto, depois dos moveres que se iniciaram no corpo e nas pesquisas dos memoriais ancestrais que mobilizaram toda a comunidade, o Grupo Afro Ganga Zumba, assim conhecido antes de buscarem seus direitos e se auto-denominarem um quilombo urbano na periferia de Ponte Nova.

Durante a realização do projeto, ressalta-se também o estabelecimento de novos suportes de preservação e transmissão da memória coletiva local, através da documentação e do registro não-oral das formas culturais tradicionais. Assim, o Grupo Gengibre procurou fixar novas formas de conceber a realidade cultural específica, levando em consideração a lógica diferenciada de seu processo constitutivo, a ancestralidade e as formas de transmissão do passado coletivo local.

A partir do trabalho de resgate ancestral proposto nas oficinas entre Gengibre e Ganga Zumba, surgiu a ideia de se construir um livro de memórias do Grupo Afro Ganga Zumba, acompanhado de CD ROM para que, em mais uma ação, fossem fortalecidas e revalorizadas as tradições culturais dos gangazumbeiros no contexto contemporâneo.

E por meio da vontade, união e resistência do Grupo Ganga Zumba e de nossas discussões e reflexões sobre a resistência e a importância de se preservar e afirmar a cultura negra, o grupo Ganga Zumba conseguiu ser reconhecido, e foi contemplado com um prêmio da Petrobras para que aquele espaço

se tornasse então um ponto de referência dedicado a formação, fomento e apoio às causas afro-orientadas. Hoje a comunidade é reconhecida pela cidade e valorizada por suas ações afirmativas identitárias enquanto Quilombo Urbano de Ponte Nova, MG, - que oferece oficinas de capoeira, atividades culturais afirmativas, bem como um cursinho pré-vestibular que abriu oportunidades para vários jovens negros e negras acessarem vagas nas Universidades da Região.

Imagem 77 - Placa de entrada da "Casa Ganga Zumba" início de 2006. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 78 - Oficinas de extensão de Danças Brasileiras e pesquisa de gestos ancestrais. Gengibreira Ananda Trivelato (2006-2007). Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 79 - Oficinas de extensão de Danças Brasileiras e pesquisa de gestos ancestrais. Gengibreira Ananda Trivelato (2006-2007). Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 80 - Ensaios do projeto de extensão "Entre Sombras e Gestos" para a noite de apresentação cultural dentro do evento Moringa 2007. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 81 - Oficina de extensão "Entre Sombras e Gestos" ministrada por Carla Ávila junto a universitárias e mulheres das comunidades tradicionais da Zona da Mata Mineira - Encontro Moringa 2007. Foto: Acervo Gengibre.

O meu encontro com o Gengibre deu-se através de uma busca do meu tio Pedro Catarino, que se não me engano era presidente do Grupo Afro Ganga Zumba, entidade da qual faça parte desde a sua fundação, há 29 anos. O Gengibre surgiu na minha vida e na minha instituição justo no momento em que estávamos precisando de uma ajuda para continuar a luta para a Promoção da Igualdade Racial em nosso município e foi um impulso novo para a nossa dança afro.

Eu frequentei o projeto de extensão de Dança do Gengibre e fiz o curso junto com as outras meninas do grupo de dança e participava e colaborava com as ações do mesmo nos encontro de discussão sobre diversas temáticas, principalmente a racial.

Os nossos encontros aconteciam semanalmente na sede do Grupo Afro Ganga Zumba bem como também no espaço da UFV.

A minha primeira participação artística foi no projeto "Rosarina", fiz parte do cortejo do espetáculo e do grupo de dança, minha segunda participação foi no espetáculo "Terra Preta", este particularmente me encantou muito, pois o mesmo contava parte da história de nossa querida Dona Quininha. Participei do corpo de dança e do coral de vozes. A participação no Grupo Gengibre nos fortaleceu muito sentimos que levamos para academia todas as nossas vivências na discussão da Igualdade Racial.

Participei de vários Workshops, mas o que mais me marcou foi a construção da dança cafezal, não sabíamos que a nossa vivência com a panha do café pudesse se transformar em uma dança que representa-se a cultura vivida por nossos antepassados de nossa comunidade que em 2007 foi reconhecida como área Remanescente de Quilombo.

O que mais me impactou durante a parceria com o Gengibre foi a simplicidade da professora Carla Ávila e também das meninas do grupo.

O que considero mais importante nesses anos de parceria é o valor da união e entender que assim como somos gangazumbeiros, somos também gengibreiros, pois quem faz parte do grupo não se distância mais do mesmo, formamos uma família e assim somos até os dias de hoje.

Foi incrível participar do processo de criação dos espetáculos, ensaiar várias vezes para acertar, discutir o funcionamento e a função e cada um, foi uma experiência incrível.

Em etapas não consigo descrever, mas me lembro das conversas da Carla com a Dona Quininha para montar o espetáculo Terra Preta, e o carinho da mesma com a Dona Quininha. Me lembro das entrevistas do Felipe Luchete para a construção do livro Guardiões da Memória.

A arte que fazíamos era Popular, essa era a forma que via o trabalho das meninas e de nós todos do grupo, buscando nas pequenas coisas os grandes significados.

Para mim o grupo retratou em suas obras a vida simples contadas por pessoas simples, mas que viraram grandes histórias.

Hoje já não danço mais, participo da organização do Grupo Afro Ganga Zumba e das discussões em nosso município. O aprendizado com o grupo Gengibre só me ajudou a fortalecer as minhas discussões e me ajudou a observar o comportamento e a forma de discutir do nosso povo.

Me lembro de uns dos encontros a Carla explicar o que é um Rizoma e com certeza sei que as nossas raízes continuam de multiplicando e ficando cada dia mais fortalecidas.

A criação das obras artísticas do Gengibre me fez dar mais valor a oralidade, me ensinou a ouvir mais. Para mim a amizade define muito do que vivemos naquele tempo.

Por fim, queria registrar que a vivência no Ganga Zumba e no Gengibre me fez observar a importância da mulher em nossa sociedade, mas especificamente em minha comunidade, a oralidade em minha comunidade é feita pelas mulheres. Mulheres essas que fizeram e fazem parte de minha vida, mulheres essas que foram pesquisa de minha Especialização em Igualdade Racial na Escola e que hoje fazem parte do capítulo de um livro publicado pela UNIAFRO-UFOP. Tenho como objetivo hoje levar a história da formação de minha comunidade e a valorizar as vozes destas mulheres negras.

Mônica Messias de Castro
Integrante do Ganga Zumba
Ponte Nova, MG, 14/12/2017

8.1.2.3 Extensão Gengibre: Guardiões da Memória tradição e identidade compartilhadas por congadeiros de Cachoeirinha, Paula Cândido, Ponte Nova e São José do Triunfo (2008-2010)

O projeto iniciado em 2008 teve como objetivo principal realizar encontros entre representantes do congado na região da Zona da Mata Mineira, para que compartilhassem experiências e discutissem temas ligados à identidade, ao conhecimento tradicional e à perpetuação dessa rica manifestação brasileira. São anciãos das comunidades de Cachoeirinha, Paula Cândido, Ponte Nova e São José do Triunfo, reconhecidos pela experiência adquirida ao longo da vida e responsáveis por organizar os saberes tradicionais e retransmiti-los às novas gerações por meio da oralidade – por isso a denominação *Guardiões da Memória.*

Além de intermediar e promover encontros para o diálogo entre os congadeiros, os pesquisadores extensionistas do Gengibre registravam em material audiovisual as memórias de cada um deles, para a produção de um vídeo-documentário. Assim, planejou-se disseminar a sabedoria desses anciãos e, consequentemente, a importância do congado como patrimônio cultural imaterial nas próprias comunidades e nas escolas do município.

Participaram deste projeto de extensão (pesquisa e arte) Dona Quininha, de Ponte Nova; Senhor Dola e Senhor Zeca, de São José do Triunfo; Seu Chiquito e Seu Antonio, de Cachoeirinha, além de Seu Zizinho e Seu Zé, de Paula Cândido.

Imagem 82 - Foto: Acervo Gengibre. Registro de entrevistados Congadeiros Guardiões Seu Dola e Seu Zeca, do Congado de São José do Triunfo, MG, 2009. Foto: Acervo Gengibre.

8.1.3 Práticas de extensão em Artes; Companhia de Dança Teatro " Hera terrestre"

A Cia Hera terrestre era um braço artístico do grupo de pesquisa Gengibre, se configurava como um projeto que oferecia aulas e práticas em Dança Teatro que se relacionavam com todas as ações de extensão do Gengibre. Nessas vivências eram realizados encontros três vezes por semana, momento em que se oferecia aulas práticas de Danças Brasileiras, Dança Contemporânea, Canto Percussão e Laboratórios Cênicos Teatrais. Depois das aulas práticas, os atores-bailarinos-intérpretes ficavam para o processo de pesquisa em Criação (que será apresentado a seguir). Por meio dessa proposta de extensão foram criados os coletivos artísticos que entraram posteriormente no processo de pesquisa e criação dos espetáculos Rosarina (2007), Guardiões da memória (2008) e Terra Preta (2009) na UFV.

Imagem 83 - Atriz Bailarina Jaqueline Bambrillia em exercício cênico - Práticas de extensão, aulas de Danças Brasileiras para o processo de criação do espetáculo Rosarina - 2007. Foto: Acervo Gengibre.

8.2 Projetos de Extensão Mandi´o

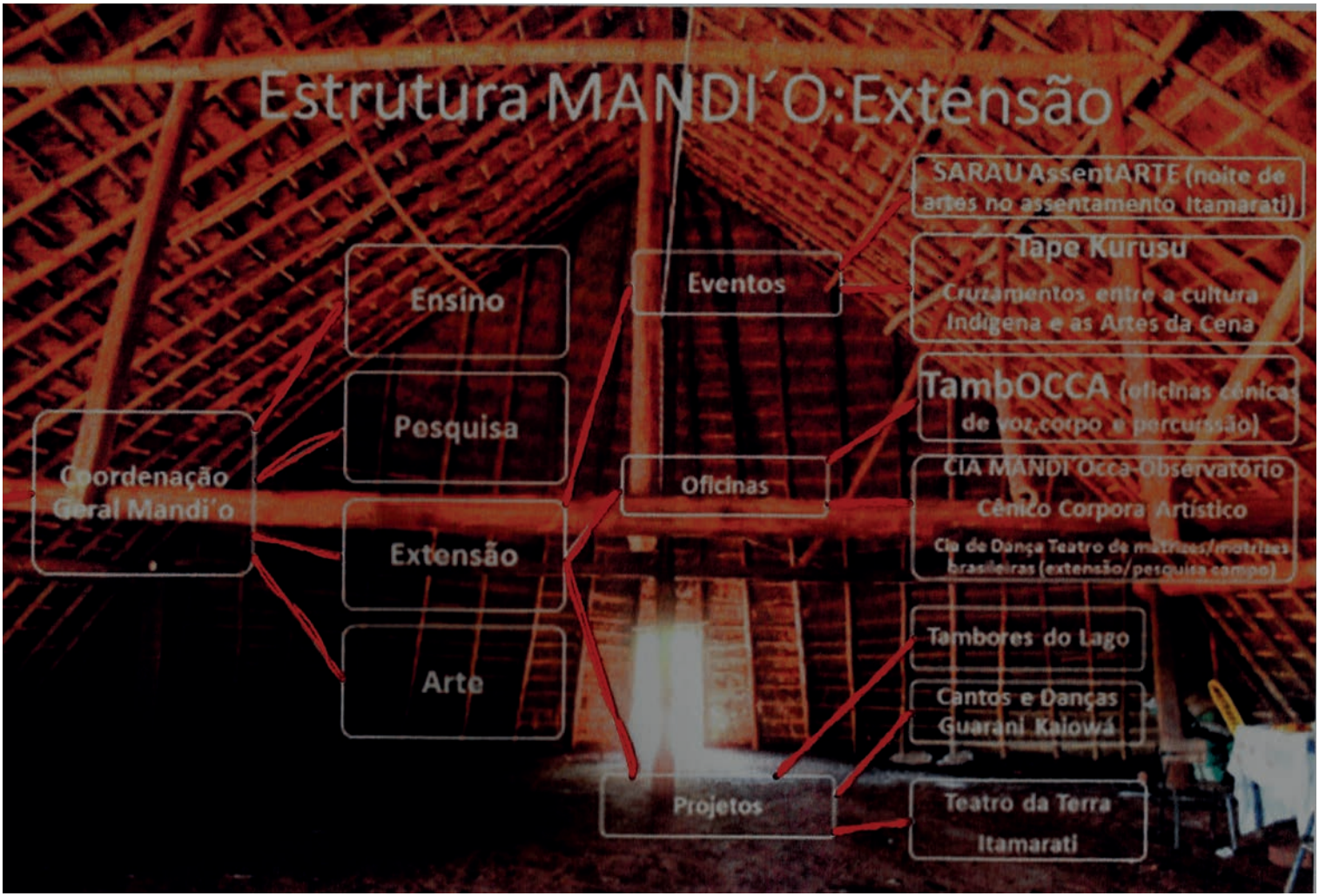


Imagem 84: Organograma do Grupo Mandi'o e suas ações de extensão de 2010-2016 UFGD- MS. Foto: Acervo Gengibre.

Os projetos de extensão do Grupo Mandi´o estão diretamente ligados às comunidades indígenas, em especial os Kaiowá de Mato Grosso do Sul, as famílias da agricultura familiar, aos assentados e acampados indígenas e aos sem-terra. Destaca-se nesse contexto que a grande maioria desses grupos vivem em situações precárias de saneamento básico, saúde e alimentação, além do constante risco de conflitos vinculados as disputas relacionadas ao território. Vivem um epistemicídio e os projetos de extensão nesses contextos, ao mesmo tempo em que são quase simbólicos diante da imensidão de problemas e questões interculturais, também são potências transformadoras e criadoras de oportunidades e "mundos".

O Grupo Mandi´o nas ações extensionistas nas comunidades geram primeiramente uma fonte de encontro, lazer, reflexão e práticas em torno das tradições, criamos acervos memoriais e divulgamos práticas socioculturais de ressignificação e valorização dos contextos culturais indígenas e dos contextos ligados a terra.

Os projetos de Extensão do Grupo MANDI´O estão vinculados aos cursos de graduação em Teatro UFGD, e é composto por bacharelandos, licenciandos do Curso de Teatro, atores e atrizes já graduados pela mesma instituição e que hoje são profissionais que fomentam a cena cultural em Dourados, além de técnicos e professores colaboradores do próprio curso de Artes Cênicas, Antropologia e Ciências Sociais. Há ainda a parceria regular com o curso de Licenciatura Indígena, onde também ministro disciplinas ligadas aos contextos escolares indígenas e as artes da cena.

As ações extensionistas do Mandi´o são um dispositivo muito importante para a aproximação dos integrantes da equipe em relação aos grupos parceiros. Há muitas demandas e complexidades no que se refere ao universo e a realidade indígena Kaiowá no Estado, e há também imensas carências de oportunidades de aproximação com as artes cênicas, seja nas aldeias, nos acampamentos ou nos assentamentos. As distâncias também são um fato bastante importante a ser destacado aqui. Além da reserva indígena de Dourados, todos os outros grupos parceiros de projetos ficam a mais de cem quilômetros de distância da UFGD, isso despende de nós um empenho enorme de energia, recursos e tempo para a realização dos projetos.

Talvez por isso a demanda seja tão grande diante de tantas necessidades, e as oportunidades poucas. Sem o apoio institucional é praticamente impossível realizar ações efetivas com esses grupos. E ainda assim, colocamos muito de nossos recursos pessoais a disposição dos projetos.

Mais uma vez não nos aprofundaremos amplamente nas descrições e questionamentos levantados em cada projeto de extensão desenvolvido pelo Mandi´o, mas a ideia é mais uma vez propiciar um panorama de nossas ações a fim de compreender mais um elemento desse sistema que se retroalimenta dessas vivências extensionistas para o desdobramento e elaboração no processo de criação para a cena.

Assim, os projetos de extensão do Mandi´o[57] existiam em três frentes, subdivididas em Projetos, Oficinas e Eventos.

8.2.1 Projetos de Extensão e Oficinas

Os projetos de extensão do Mandi´o foram os Tambores do Lago (2011); O projeto Cantos e Danças Guarani e Kaiowá (2012-2014) e o Teatro da Terra (2010-2011), todos eles regulamentados junto a pró- reitoria de extensão da UFGD com durações entre um e dois anos. Todos eles também eram coordenados por um ou mais membros do Mandi´o, mas todos os membros do grupo opinavam, planejavam e elaboravam as práticas extensionistas nas comunidades, e depois discutíamos e avaliávamos nossos fazeres.

As oficinas eram cursos práticos voltados para vivências corporais, artísticas e culturais com foco nas problematizações e nos contextos vividos dentro das aldeias e comunidades, criando pontes entre os saberes tradicionais e acadêmicos. Nestas oficinas propúnhamos atividades avulsas, acopladas ou desdobradas dos projetos de extensão, e vivenciávamos práticas socioculturais advindas das próprias comunidades, em um constante fluxo de trocas de aprendizados e partilhas. Assim como no Gengibre, é importante deixar claro o quanto as vivências de extensão são exercícios de compreensão das culturas em questão e do exercício das alteridades, um tempo de ler as corpografias inscritas naqueles corpos e para o exercício das percepções subjetivas e poéticas da/na comunidade, posteriormente elementos para reflexão e construção dos processos de criação para a cena.

Projeto de extensão Teatro da Terra (2009-2012)

Em uma parceria com o professor Dr. Walter Roberto Marschner do curso de Graduação em Ciências Sociais, o grupo Mandi´o realizou durante quase quatro anos atividades práticas vinculadas ao ensino de Teatro para estudantes do ensino fundamental nas escolas do assentamento Nova Itamarati, um dos maiores assentamentos da América Latina, refletindo e trazendo à tona as questões vinculadas à luta pela terra. O projeto de extensão estava na sua metodologia vinculado ao projeto de pesquisa "Aspectos da territorialização dos assentamentos da Região de Fronteira do Mato Grosso do Sul".

> O projeto visa, através da linguagem teatral, trabalhar junto a jovens de assentamento de reforma agrária a consciência acerca de sua identidade, direitos e perspectivas de desenvolvimento. As ações pretendem oferecer aos jovens assentados formação na arte teatral bem como animá-los ao uso desta linguagem como instrumento de ação cultural e comunicação social. Através da formação em dramaturgia e da organização de um programa de

57 Parte do material de registros audiovisual dessas atividades de Extensão estão no pencard - Volume 2 e no site do vimeo: http://vimeo.com/61404750

> apresentação de espetáculos nas comunidades do assentamento e nos municípios do entorno, pretende-se avançar na inclusão social e ampliação da cidadania, no sentido de dar respostas à situação de invisibilidade e estigmatização a que grupos sociais muitas vezes estão expostos, como é o caso da população jovem do assentamento Itamarati. (MARSCHNER,2010, p. 04).

O projeto tinha como objetivo a organização de um programa de apresentações de espetáculos nas comunidades do assentamento e nos municípios do entorno, para que pudéssemos propiciar aos jovens oportunidades de inclusão social e ampliação da cidadania, no sentido de dar respostas à situação de invisibilidade e estigmatização a que grupos sociais muitas vezes ficam expostos, como é o caso da população jovem do assentamento Itamarati.

Foram muitas experiências ricas, aulas em meio a pátios escolares, em clareiras de matas e na beira do riacho ao lado da escola, crianças e jovens sempre receptivos nos esperavam com olhos brilhantes. E nós chegávamos, já empoeirados e cansados, depois de uma hora e meia de rodovias cheias de buracos e mais quarenta minutos de estradas de chão em um calor quase insuportável. Nos deslocamentos semanais dentro do carro, o grupo Mandi´o ia se aproximando e sendo penetrado pelas paisagens infinitas de sojas, milho e eucaliptos, a cada viagem esse deslocar-se externo e interno geravam muitas questões e reflexões acerca das realidades vividas neste estado, nas condições daquelas crianças e jovens tão isolados nas fronteiras do Brasil e no papel da arte e da educação na vida desses brasileiros.

Imagem 84 - Projeto de Extensão Teatro da Terra 2010, exercício de apreciação e fruição das fotografias de Sebastião Salgado, Galeria de arte na Agro Floresta para reflexão e criação de pequenas cenas. Foto: Acervo Mandi'o.

Imagem 85 - Projeto de Extensão Teatro da Terra 2010, apresentação das pequenas cenas inspiradas nas fotos e com base nas histórias de vidas deles. Foto: Acervo Mandi'o.

Querido Mandi'o,

Passados alguns anos depois de nosso trabalho conjunto, queria compartilhar de minhas vivências, falar do quanto vocês contribuíram para minha construção como educador, pesquisador e como pessoa, sobretudo. Executamos juntos o projeto "Teatro da Terra", que teve quase quatro anos de atividades (2009 – 2012), dois deles com recursos do PROEXT/MEC, o que possibilitou experimentar com intensidade as artes cênicas entre os jovens assentados da Itamarati. Os resultados animadores – saraus artísticos locais e apresentações em outras cidades - com o protagonismo dos jovens atores, permitiram gerar referências metodológicas, artigos e um vídeo documentário (link) disponível na web[58]. Valeu para mim, sobretudo, a descoberta da fantasia/magia como parte fundamental do processo de formação artística, componente quase sempre ausente na história de vida destes jovens. Minha formação marxista, com especial entusiasmo pela corrente Brechtiana, pelo teatro do oprimido de Boal, me fazia cético em relação ao papel da fantasia. "Stop the Magic!": diria eu, repetindo o dramaturgo brasileiro atento a estética na materialidade das lutas camponesas.

O Mandi'o começou seu trabalho entre os jovens camponeses com contos de fadas – a história das abelhinhas! – como forma de abrir-se para o fantástico e daí, numa segunda fase, discutir as memórias de luta pela terra e a identidade.

Depois do Mandi'o novos projetos, agora com novas ênfases: o Wagner Torres (artista pesquisador do Mandi´o) segue trabalhando comigo nos assentamentos de Sidrolândia, descobrindo a magia da terra ("mística") e das sementes entre os alunos das Escolas Família Agrícola. Sorrayla, introduzindo a palhaçaria entre os educandos da Licenciatura em Educação do Campo da UFGD, mostrou-nos a força do riso e do deboche como instrumento político.

O que fica dessas caminhadas todas, uma vez que é tão marcante, mas tão fugaz, experienciar arte entre aqueles que sempre viveram as rusticidades da exclusão? Vez ou outra, encontro alunos das escolas da Itamarati que, sorrindo, nos lembram do que vivemos. Falam de sua convicção em ficar no campo e fazer dele um lugar de fantasia e luta.

Grato pela experiência, Mandi'o.

Walter Roberto Marschner
(Professor da Universidade Federal da Grande Dourados, UFGD, no curso de Licenciatura em Educação do Campo da Faculdade Intercultural Indígena - FAIND. Professor do Programa de Mestrado em Sociologia da UFGD. Pesquisador da FUNDECT - Fundação de Apoio ao Ensino, Ciência e Tecnologia do MS junto a assentamentos e comunidades rurais do MS).

58 Vídeo disponível no vimeo: https://vimeo.com/61404750. Acesso em jan. 2018. E também no pen card anexo a esse capítulo.

Imagem 86 - Montagem com alunos no ensino fundamental das escolas do Assentamento Nova Itamarati: “Espetáculo Melorândia SARAU Itamarati”. Foto: Acervo Mandi’o.

Imagem 87 - Ensaios do Grupo Mandi´o com os Tambores. Foto: Acervo Mandi'o.

Projeto de extensão- Tambores do Lago (2010-2011)

O projeto de extensão visava, por meio das linguagens artísticas, trabalhar junto a jovens estudantes da UFGD, professores das redes públicas e municipal, além da sociedade em geral, aspectos das culturas afro-orientadas. Este projeto se deu em praças, parques e espaços públicos da cidade de Dourados, e teve como escopo oferecer à sociedade douradense uma opção artística e cultural, buscando tornar visível aspectos da cultura popular regional e nacional, por meio de cantos, danças e músicas dos cancioneiros populares, que não são apresentados normalmente na mídia nem na indústria cultural contemporânea.

O projeto dividia-se em três contextos:

· **A roda de tambores:** caracterizava-se por ensaios abertos

· **Oficina de Tambores:** consistia na produção de oficinas/apresentações com cunho performático junto a escolas do município de Dourados, momento em que professores e alunos da rede pública, em eventuais encontros, criaram a possibilidade no ambiente escolar de apreciação e valorização de nossa cultura.

· **Festa dos tambores:** performance em espaços urbanos da cidade de Dourados, com bolsistas, voluntários e mestre de tradição popular, que tinham como foco a apreciação e a fruição de diferentes aspectos da cultura popular brasileira, por meio de cantos, danças e interações com o público douradense, promovendo a partilha do co-habitar e a arte do encontro.

O Projeto Tambores do Lago teve a oportunidade de propiciar no parque do Lago da Cidade de Dourados, espaços de celebração da riqueza cultural brasileira, promover o convívio pacífico e cultural em contato com o meio ambiente, gerando uma possibilidade de espaço aglutinador e uma experiência estética e criativa para as populações mais simples de Dourados.

Projeto de Extensão – Cantos e Danças Guarani Kaiowá (2012-2014)

O projeto foi estruturado pelo Grupo Mandi´o e pela antropóloga Graciela Chamorro, além dos grupos indígenas guarani Kaiowá; Mbororo, Jaguapiru, Itay, Guyra Kambiy, Panambi e Panambizinho.

Esta parceria registrou as práticas de canto e dança existentes nessas comunidades Guarani Kaiowá da grande região de Dourados, MS, para, a partir delas, propormos oficinas de voz e corpo aos grupos indígenas envolvidos no projeto, tendo como foco a promoção da cultura oral e corporal desses povos.

A meta era incentivar a prática e o desenvolvimento dos diversos tipos de cantos e danças tradicionais, auxiliar na formação de novos líderes dessas práticas e produzir um acervo memorial para o Centro de Documentação Regional da FCH/UFGD. Com os melhores resultados alcançados gravamos um CD de cantos tradicionais Kaiowá e apresentações de partilhas em que os grupos se encontravam e compartilhavam experiências e cantos uns com os outros.

Essa parceria foi muito intensa e rica para os integrantes do Grupo Mandi´o e para os grupos indígenas, construímos o projeto em dois anos. Todos os finais de semanas estávamos em aldeias, acampamentos e reservas indígenas onde existiam os grupos tradicionais de cantos e danças Kaiowá, nesses aprendizados interculturais e de vivências de alteridade, fomos nos abrindo para a compreensão dos cantos, dança e das expressividades cosmológicas indígenas Kaiowá e na troca apresentávamos nossos cantos, danças, exercícios e jogos teatrais, além de práticas e vivências artísticas como aulas de pintura em tecidos, confecções de adornos tradicionais oferecidos por eles a nós e nós para eles, além de muitas outras vivências que iam desde o brincar das crianças ao cozinhar e comer juntos.

Imagem 88 - Imagem: Sequências de fotos projetos de extensão Mandi´o e Itay, vivência de pinturas com pigmentos, grafismo indígena e confecção de Poty (pingente em formato de flor) para uso no Jeguaka (cocar). Foto: Acervo Mandi´o, 2013.

Todos os integrantes do Grupo de Pesquisa que também faziam parte do grupo de extensão do Mandi´o participavam de todas as etapas, do planejamento, organização das viagens e deslocamentos até as atividades.

Foram anos de muito aprendizados e transcendências para os dois contextos culturais, ali nos aproximamos e efetivamente trocamos os lugares uns dos outros e de nossas práticas artísticas. Após um ano de projeto promovemos um festival de Canto Guarani Kaiowá, realizado no acampamento Guiracambi´y, onde os grupos e nós ficamos acampados durante um final de semana, vivenciando dias e noites de cantos e danças, sabedorias dos remédios tradicionais, além de rezas e histórias cosmológicas do universo guarani. Foi um momento inesquecível de união entre aqueles povos e aprendizados profundos para o Grupo Mandi´o.

Ao final de mais um ano de projeto fomos criando e sistematizando as músicas por eles rememoradas e ensaiadas para a promoção de um festival de cantos e danças dentro da universidade. Agora eles é que estariam ocupando o nosso espaço acadêmico, assim como nós ocupamos os deles no ano anterior. Fizemos dois dias de apresentações para a comunidade acadêmica e sociedade em geral, além de apresentações e diálogos interculturais para escolas do município as quais foram convidadas para conhecerem melhor a cultura guarani. Nesses mesmos dias de apresentações gravamos o CD "'Ñemongo'i"[59].

Imagem 89 - Projeto cantos e Danças Guarani Kaiowá (2013) Kunumi, menino Kaiowá assistindo uma de nossas apresentações artísticas na casa de reza. Foto de Tai Petelin.

Imagem 90 - Projeto cantos e Danças Guarani Kaiowá (2013) "Jaris" apresentando canto e Dança. Foto de Raique Dias.

59 'Ñemongo'i", segundo a professora Chamorro (2014) pode ser traduzido como 'sussuro' ou 'palavras balbuciadas'. E este CD pode ser ouvido no pencard - Volume3, como "playlist" desta leitura.

Imagem 91 - Projeto cantos e Danças Guarani Kaiowá (2013). Pés e Mãos de " Jari" mulher líder do canto e dança Kaiowá em Panambi. Foto de Carla Ávila.

Imagem 92 - Projeto Cantos e Danças Guarani Kaiowá (2013) pré-festival de Cantos e Danças. Foto de Raique Dias.

8.2.2 Eventos de extensão; Sarau Assent´Arte, Tapekurusu e Festival de Cantos e Danças Guarani Kaiowá

O grupo Mandi´o produziu eventos de extensão que buscavam: estreitar as relações interculturais entre os grupos indígenas guarani Kaiowá; promover cultura junto às populações dos contextos rurais do assentamento Nova Itamarati e promover representatividades e visibilidades para esses grupos junto a sociedade sul-mato-grossense, com a universidade e seus fazeres. Para tanto, promovemos os eventos e mostras artísticas como coroação de nossas atividades dos projetos de extensão.

- **Sarau Assent´Arte**

O sarau Assent´Arte foi realizado em duas edições que teve como foco a mostra teatral de peças desenvolvidas durante os dois anos de projeto de extensão TEATRO DA TERRA. No primeiro sarau (2010) apresentamos uma noite cultural repleta de números artísticos, orquestras de violeiros da região, exposição de pinturas das escolas envolvidas, apresentação de um casal de Clowns, pirofagia, fragmentos de pequenas cenas teatrais dos discentes de Artes Cênicas, integrantes do Mandi´o, com trechos das oralidades coletadas no tempo do projeto com as comunidades rurais do assentamento e, para finalizar a noite, foram apresentadas as duas peças criadas pelos estudantes envolvidos no projeto, naquela noite tínhamos um público vindo de todas as pequenas propriedades rurais da região, mais de 500 pessoas. O segundo Sarau Assent´Arte[60] (2011) foi mais intimista, realizado em um paiol do assentamento Itamarati em uma pequena propriedade rural que nos recebeu de braços abertos ali os pais, estudantes e professores envolvidos com o Projeto da Terra, apresentaram canções, poesias, uma peça composta pelos membros do Mandi´o, livre adaptação do Livro Biza Bia Biza Bel de Ana Maria Machado e as montagens finais dos jovens e crianças do assentamento envolvidos no projeto. Mais uma vez o Mandi´o teve uma incrível oportunidade de verificar a potência das artes nesses locais onde dificilmente temos acesso, além de nos aproximarmos ainda mais da cultura tradicional fronteiriça sul-mato-grossense.

Imagem 93: Cartaz de divulgação do evento assent´ARTI. Acervo Mandi´o, 2010.

60 Este sarau também esta vinculado ao projeto Teatro da Terra e registrado no mesmo vídeo-documentário em anexo no pen card deste volume e disponível também no vimeo : https://vimeo.com/61404750. Acesso em jan. 2018.

- **Pré Festival e Festival de Cantos e Danças Guarani Kaiowá**

Como narrado acima, no projeto de extensão cantos e danças guarani Kaiowá, tivemos dois momentos de eventos, o primeiro o Pré-festival, realizado no meio do projeto, momento em que nos reunimos no território indígena junto com os grupos participantes do projeto durante um final de semana, o evento estava aberto para as comunidades e grupos indígenas interessados e que sabiam do trabalho que vínhamos desenvolvendo para a comunidade Douradense em geral. Já no segundo evento, o Festival de cantos e danças guarani Kaiowá foi realizado no anfiteatro da UFGD, para estudantes universitários, escolas do município e comunidade douradense em geral. Foram dois dias de evento que foram finalizados com a gravação do CD Ñemongo'i"[61].

Imagem 94 - Folder de divulgação do Projeto cantos e Danças Guarani Kaiowá (2013).

Imagem 95 - Jari Merina dança e passa os ensinamentos para a Neta preparação para pré –festival. Foto de Carla Ávila (2013).

61 O CD Ñemongo'i" faz parte da playlist do pencard - Volume 3, mas também esta disponível on line no endereço: https://youtu.be/3ahxXZspfM8.

- **Tape Kurusu - Cruzamentos entre a Cultura Indígena e as artes da cena.**

Em junho de 2016 realizamos em Dourados a mostra "Tape Kurusu – cruzamentos entre a cultura indígena e as artes da cena", que reuniu os espetáculos "Mborahéi Rapére – Pelas trilhas do Canto", do Grupo Veraju, e "Ara Pyahu – des/caminhos do contar-se", do Grupo Mandi'o.

Imagem 96 - Folder de divulgação Fonte: http://www.folhadedourados.com.br/noticias/cultura/artistas-organizam-evento-em-torno-da-cultura-indigena.

Além dos espetáculos, a mostra contou com a oficina "Práticas Corporais e Vocais do Processo Criativo Ara Pyahu" do Grupo Mandi´o e com a roda de conversa "Processos Criativos da Aldeia ao Palco", além das exposições "Deslocamentos" e "Culturas Indígenas". O evento aconteceu no Teatro Municipal de Dourados e no Casulo – Espaço de Cultura e Arte de Dourados, fomentando as discussões e a importância da cosmologia guarani Kaiowá para a cultura sul-mato-grossense.

8.2.3 Práticas de extensão em Artes: Vivências no Tamboca e Cia Mandio

- **Grupo TAMBOCA**

O grupo Tamboca é uma prática de extensão regular, associada ao Mandi´o e aberta aos estudantes de graduação da UFGD, visa a reunião de pessoas que se sintam chamadas pelos tambores, para práticas de cantos e toques da cultura afro e ameríndia. Nesses encontros são ensinados cantos tradicionais dos anos de pesquisa entre o Grupo Gengibre junto às comunidades tradicionais da Zona da Mata Mineira, cantos Tradicionais fronteiriços sul-mato-grossenses e cantos indígenas guarani Kaiowá. Praticamos regularmente e criamos um repertório que eventualmente é apresentado em aberturas de seminários e eventos dentro e fora do contexto universitário.

MEU CORAÇÃO DANÇOU PELA PRIMEIRA VEZ

Olá, meu nome é Rosana Marques da Silva, sou atriz e professora de Teatro, formada pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) , em 2011 e 2017 respectivamente. Sou ex-integrante do grupo Mandi'o, tendo permanecido de 2013 a 2017. Este é um pequeno relato pessoal, sobre meu ingresso ao grupo em meados de 2013.

Eu estava próxima da quadra de esportes da faculdade quando ouvi um barulho; que há principio, pensei ser um trovão, olhei para o céu e o mesmo estava limpo e claro. Então, novamente o barulho se repetiu com maior intensidade e por alguns instantes, que pareceram uma eternidade, parei minha caminhada a procura de algo a minha volta que pudesse de alguma maneira justificar e sanar aquele barulho que tanto inquietava e acelerava meu coração. Sem êxito em minha breve procura, retomei minha caminhada rumo ao meu destino final.

Ao caminhar dos passos lentos e coração acelerado, fui aproximando as vistas da paisagem do núcleo de Artes Cênicas e avistando ao longe três sombras ou vultos que, naquele momento, devido ao sol forte e a impressão de que o asfalto estava se movendo, não consegui identificar do que se tratava. Mas, conforme me aproximava meus batimentos pareciam de alguma forma entrar no ritmo de aquele barulho ainda alheio ao meu conhecimento ia aumentando de intensidade.

Por alguns segundos, em um curto espaço de tempo entre caminhar e tentar compreender o que acontecia com meu corpo ao ouvir o agora identificado som dos tambores, me perdi em questionamentos internos do porquê aqueles três tambores causavam tamanha inquietação em mim, ao ponto de fazer com que algumas gotas de água pudessem transpor meus olhos e irem de encontro ao asfalto duro e quente.

Ainda busco entender as emoções e sensações que aqueles instrumentos causaram em mim. Não sei explicar como ou por que eles parecem me chamar para perto, para uma dança alegre, forte e intensa onde todas às vezes meu coração faz algumas gotas encontrem o chão. Meu coração dançou pela primeira vez neste dia e continua dançando até hoje. Seja nos tambores do Mandi'o, seja nos cantos e danças das comunidades indígenas que convivemos e aprendemos quem somos e o que queremos ser.

AGUYJE VETE MANDI'O
Rosana Silva/ jan. 2018
Ex-integrante do Mandi´o

- **Mandi´AOCA - Ateliê de Observação Corporal Artística**

Mandi´aoca é um braço artístico do grupo de pesquisa Mandi´o, é um ateliê prático de aulas de dança e exercícios cênicos em Dança Teatro que se relacionavam com todas as ações de extensão do Mandi´o. Nessas vivências são realizados encontros duas vezes por semana em que são oferecidas aulas práticas de Danças Brasileiras, Dança Contemporânea, Canto Percussão e Laboratórios Cênicos Teatrais. Depois das aulas práticas e reflexões vivenciais sobre o ateliê, os atores-bailarinos-intérpretes do Grupo de Pesquisa Mandi ´o iniciam o processo de pesquisa em Criação (que será apresentado a seguir). Por meio dessa proposta de extensão foram criados os coletivos artisticos que entraram posteriormente no processo de pesquisa e criação dos exercícios cênicos "Rizoma" (2010) e espetáculos Jaha (2012) e Arapyahu (2014).

Imagem 97 - Fotos dos trabalhos de corpo Mandi´AOCA. Foto: Acervo Mandi´o.

Como é possível observar, os processos de extensão, tanto nos Grupos Gengibre como no Mandi´o, são espaços de expansão de consciência do indivíduo em um exercício de percepção de si e do outro, construídos na sua relação com os espaços, os afetos, as culturas, as tradições e as pessoas. Tais práticas extensionistas são parte do princípio primordial deste processo sistêmico de criação. Auxiliando-nos profundamente nos passos de alteridade, interculturalidades eminentes para uma proposta de criação como esta. A seguir serão apresentados os princípios sistêmicos na área de pesquisa e pesquisa de campo, nesta etapa diretamente conectadas aos processos de criação em si.

"Há uma idade em que se ensina o que sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe a sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: sapientia. Nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria e o máximo de sabor possível."

Roland Barthes,1977

9. PROJETOS DE PESQUISA DOS GRUPOS GENGIBRE E MANDI´O; POTÊNCIAS DO CAMPO PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES DA CENA

Imagem 98 - Primeiro encontro do Grupo de pesquisa Gengibre com a comunidade de Congado de São José do Triunfo, MG (2004). Foto: Acervo Gengibre.

Neste tópico é importante destacar a importância e a enorme dimensão que os projetos de pesquisa vinculados aos grupos Gengibre e Mandi´o ocupam para os processos de criação. Nós entendemos a pesquisa, neste contexto, não só como conectada a compreensão teórica, conceitual, epistemológica em relação a um objeto, mas está muito além desse campo, pesquisa para nós ocupa o espaço da relação da vida vivida, do estar junto, das dimensões da interculturalidade e da alteridade.

Temos um olhar sobre a pesquisa e artes que busca libertar a hegemonia do pensamento técnico-científico e não mais buscar cisões entre se fazer pesquisa e ter uma experiência de mundo. A experiência nos Grupos Gengibre e Mandi´o aparecem como forma própria de investigação, uma busca de aproximação, de emaranhar-se com o campo da pesquisa, com a possibilidade de se criar vínculos e fazer parte (no sentido de estar junto nos acontecimentos culturais e sociais de um determinado grupo). É um presentificar da receptividade dos contextos cartográficos. Alvarez e Passos (2009) afirmam que receptividade seria a abertura para receber o campo de forma curiosa, atenta e ativa, e não passiva e "obediente".

> Na receptividade afetiva há uma contração que torna inseparáveis termos que se distinguem: sujeito e objeto, pesquisador e campo da pesquisa, teoria e prática se conectam para a composição de um campo problemático. Aberto à experiência de encontro com o objeto da pesquisa, o aprendiz-cartógrafo é ativo na medida em que se lança em uma prática que vai ganhando consistência com o tempo, marcando o propósito de seguir cultivando algo. Se se tratasse de passividade, estaríamos reféns das mudanças exteriores, aceitando-as prontamente [...]. O ignorante é passivo e, portanto, afeito às mudanças da moda e às forças hegemônicas, enquanto o receptivo é curioso. Há uma distinção entre quem se deixa levar por passividade e obediência a determinadas regras e aquele que, por curiosidade e estranhamento, se lança a perder tempo com o cultivo de uma experiência. (ALVAREZ;PASSOS, 2009, p.137).

A pesquisa nesta proposta é um princípio cartográfico basal que atravessa todo esse sistema apresentado porque desde as camadas do ensino já é necessário se auto- pesquisar, se autoetnografar, ou seja, pesquisar o corpo e as ancestralidades, o mover-se, o gesto, depois disso, para o campo da extensão, também se faz necessário pesquisar os desejos e necessidades dos grupos e comunidades, vislumbrar "soluções" e construir com eles conhecimentos, epistemologias advindos de diversos campos relacionados a diversas práticas e teorias para se expandir nos fazeres extensionistas, no campo das artes uma enorme pesquisa permeia nossas ações desde o auto-pesquisar-se em termos de consciência de si, amadurecimento de técnicas e domínio

corporal e expressivo, em paralelo há um desabrochar de processos de criação diversos que se desenvolvem também em sistemas, que vão desde a dramaturgia, processos coreográficos expressivos, construção de textos e vocalidades, poéticas do corpo e da voz, além de toda visualidade expressa na obra, tudo isso para nós é sim pesquisa.

Assim sendo, esse campo mais específico deste trabalho, a pesquisa, é estruturado nos Grupos Gengibre e Mandi´o por duas frentes, uma que se dá no seio do grupo, dentro dos cursos de Artes Cênicas, Dança e Teatro, que compreende leituras, discussões teóricas, palestras, fruições e seminários que expandem e aprofundam nossas compreensões sobre os contextos das artes da cena, das culturas afro-orientadas e ameríndias e a relação do pensamento de-colonial com esses fazeres. Esse pesquisar compreende encontros semanais, leituras de texto, apreciações artísticas de documentários e espetáculos teatrais e de Dança, participação de eventos, escrita de artigos, monografias, trabalhos de conclusão de curso teóricos e práticos, mas além de tudo e acima de tudo, o estar junto em uma constante troca e partilha de saberes e sabores, entre técnicas e poéticas.

O outro princípio que rege nossos fazeres em pesquisa está relacionado não somente como um ato teórico-reflexivo, mas sim com um pensar-mover em deslocamento que segue o mote de uma pesquisa que parte "de dentro para fora e de fora para dentro". Isso significa que saímos de nossas reflexões e teorizações internas e as experimentamos e refletimos de novo no campo da pesquisa em si, ou seja, nos relacionamos com o verbo vivo, encarnado, saímos das páginas dos livros que nos descrevem, tais realidades, mitos, signos e fazeres culturais, para vivê-los junto com as comunidades e grupos em questão. Ali aprendemos com suas corpografias, e suas ancestralidades sobre uma cultura encarnada cheia de moveres, aromas, sabores e vidas. Compreendemos o que realmente é fazer pesquisas cartográficas em um outro contexto de tempo e espaço, voltada para a construção de um processo de criação para uma cena que pretende discutir tais realidades.

> [...]inaugurar nova forma de relação com o tempo é uma condição importante para a prática da cartografia. Invertendo a ordem das metodologias de pesquisa convencionais, a ocupação de um território não se inicia com um problema fechado, definido de antemão a ser investigado seguindo passos previamente planejados e distribuídos no tempo controlado de um cronograma ou calendário, pois essa postura impediria o encontro com a alteridade do campo territorial, limitando-se ao encontro com o já sabido, ou, ainda pior, a imposição de conceitos prévios ou idéias já fixadas ofuscaria a possibilidade de emergência de algo novo. (PANNUTI, 2015, p.42).

É no campo da pesquisa que os bailarinos-intérpretes efetivamente desvelam as camadas mais profundas dos aspectos, culturais,

cosmogônicos, percebem e assimilam sua maneira de ser, de estar e de se expressar no mundo junto às comunidades, e esta relação de alteridade só é construída com o tempo. O espaço relacionado aos territórios, meios culturais e as paisagens, e os modos de fazer e se relacionar presentificam os contextos étnico-raciais, ampliam as percepções e compreensões das tradições.

É nesse momento da pesquisa e na pesquisa de campo, nas relações interculturais e de alteridade que vão se constituindo os elementos cartográficos basais para os processos de criação. É ali onde toda a carga expressiva das culturas tradicionais vão impregnando os corpos e as percepções dos atores-bailarinos, e estes vão dando vazão a experimentos corporais desenvolvidos em laboratórios de criação. Que é claro, além de serem um ato vinculado ao processo de criação são também pesquisa.

Este é um ponto determinante no contexto deste trabalho, jamais será o nosso olhar "de fora" que determinará, em um juízo de valores, e apontará para a comunidade seus potenciais culturais, não é nossa valoração estética que tornará as manifestações locais tradicionais importantes ou não, porque isso seria colonizar mais uma vez o gesto e os moveres. Assim, nos aproximamos das comunidades africano-brasileiras e ameríndias com uma atitude/pensamento simbólico, um marco fundador de nossas ações como artistas-pesquisadores nas relações interculturais, na construção de nossas alteridades, nós, dos grupos de pesquisa Gengibre e Mandi´o, vamos até as comunidades com uma postura ao realizarmos nossas pesquisas e projetos de ir "carregando um espelho" para que as comunidades e grupos étnico-raciais possam ver seus próprios reflexos, belezas, sombras, alegrias, dores e a dimensão da importância que carregam em seus corpos e cultura.

Esta expressão imagética usada muitas vezes por nós, artistas pesquisadores junto as comunidades de "carregarmos um espelho" está longe do ato dos Bandeirantes, que no momento de encontrar os indígenas, lhes entregaram mercadorias para serem traídos e mortos. Mas esse sentir/pensar trata-se de uma transgressão, subversão de-colonial dessa prática histórica. Propõe aos estudantes pesquisadores e às comunidades, que "transvejam" as relações entre si e que, acima de tudo, olhemos todos e todas para dentro de si e valorizemos a história e identidades de indivíduo acadêmico e cada morador dos espaços pesquisados. Em uma metáfora simbólica, a expressão se dá para explicitar para a comunidade que eles e nós possamos olhar para dentro de si, de seus grupos e de suas e nossas produções para que eles mesmos (re)conheçam suas potências e belezas. Por meio de tais reflexões expomos também as nossas realidades, e o que vemos no nosso espelho memorial e identitário. Em um processo intercultural partilhamos experiências profundas de nossas brasilidades e criamos pontes entre as culturas e a semente de possibilidade de novas realidades menos injustas e mais afetivas[62].

62 Efigênica Catarino, liderança das mulheres do Grupo Ganga Zumba faz um relato oral, via vídeo, sobre este tema e está disponível no pencard - Volume 3.

Este espelhar-se vale também para os artistas pesquisadores que nos processos de criação devem mergulhar em si, partindo da relação com os contextos étnico-raciais e ali reconhecer a percepção de conflitos e empatias relacionadas a esse outro universo, esse pesquisar também reflete a dinâmica de dentro para fora e de fora para dentro e esses fluxos geram a consciência que esse contexto que está no fora, pode estar dentro de você, e por sua vez você pode carregar heranças ancestrais que são compostas desse vulgo fora. Que geralmente no princípio das propostas de pesquisa, e em uma perspectiva distanciada, podem criar estranhamentos ou um vislumbre exótico, mas olhando bem de perto é possível perceber que o dito "outro" é mais um humano como "eu" e com seus universos culturais relacionados.

Nessas práticas e reflexões do/no grupo no campo da pesquisa, criam-se fricções que geram inúmeras potências para os processos de criação.

9.1 Projetos de Pesquisa Gengibre

Imagem 99 - Organograma do grupo Gengibre e suas ações de Pesquisa de 2004-2009 UFV. MG.

O Grupo Gengibre trabalhou durante os anos de 2004 a 2009 com duas frentes de pesquisa fixas, o "Grupo de Pesquisa Gengibre; pesquisa afro-orientada das manifestações tradicionais da Zona da Mata Mineira" e o "Grupo de Dança Teatro Hera-Terrestre" uma companhia de dança contemporânea e teatral de matrizes/motrizes brasileiras.

Por fim, de 2007-2009, por meio do fomento de extensão e pesquisa da graduação, conseguimos aprovar o projeto "Guardiões da Memória", conversas entre mestres Congos. A seguir descreverei melhor sobre os projetos.

9.1.1 "Grupo de Pesquisa Gengibre; pesquisa afro-orientada das manifestações tradicionais da Zona da Mata Mineira"

O Grupo de Pesquisa Gengibre era interdisciplinar, envolvendo estudantes de graduação e pós–graduação das mais diversas áreas de artes e humanidades, estes se reuniam semanalmente para estudarem textos e artigos relacionados aos temas de pesquisa e ao campo de atuação do Grupo Gengibre; que naquele momento estavam centrados em memórias, oralidades, corpografias, cultura afro-centrada, manifestações tradicionais do Congo, Congados e Folias de Reis, além de temas associados a luta políticas e sociais de resistência do povo negro. (Bhabha, Sinson 2000, Canclini, Damatta, R. Mauss, Hall 2001, Pollak, M. 2017, Santos I. 2006, Martins L. 1997, Gertz entre outros eram nossas leituras constantes).

Nesses encontros os estudos eram para estabelecer os planejamentos de nossas pautas e ações, os cronogramas e agendamentos das visitas e realizações das ações de pesquisa junto às comunidades. Tais "ações" iam desde apenas visitas e conversas informais com as lideranças e griôs das agremiações de pessoas, até palestras, eventos, assembleias, discussões, além de acompanhamentos de toda a estruturação dos preparativos para os ritos dos Congados e festas tradicionais daquela região até as coberturas de todos os dias de festas (três a quatro dias).

Esses materiais eram todos organizados para depois realizarmos os roteiros e decoupagens para a criação de vídeos-documentários disponíveis[63] hoje em plataformas on-line, matérias para fanzines e plataformas de divulgação da cultura local. Além da coleta de dados para acervos de pesquisa do grupo, que se desdobravam em artigos, dissertações de mestrado e monografias de graduação.

63 "Gengibre" - o vídeo-documentário está disponível no pen card

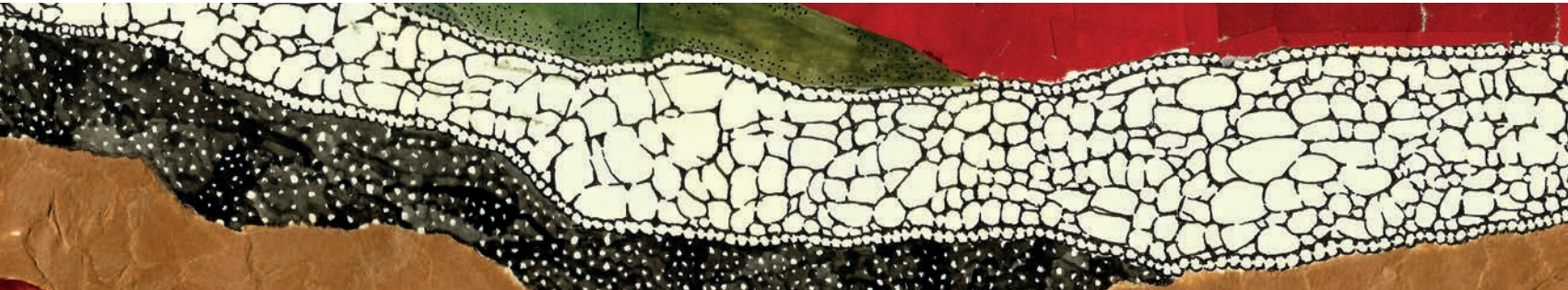


Imagem 100 - Deslocamento e partilhas da pesquisa dentro das comunidades. Foto: Ananda.

9.1.2 "Grupo de Pesquisa em Dança, Teatro Hera-Terrestre"

Hera Terrestre segue o ideal rizomático que o Gengibre defende, sendo um ramo desta primeira raiz rizoma que era o Grupo Gengibre. Nesse coletivo de artistas pesquisadores buscávamos aprofundar no campo as discussões teóricas e pesquisas vividas nas comunidades com o grupo de pesquisa Gengibre apresentado anteriormente. Assim, todo artista do "Hera" fazia parte do Grupo de pesquisa do Gengibre.

No grupo de pesquisa em artes da cena e matrizes afro-orientadas "Hera Terrestre" eram vivenciadas as pesquisas de campo associadas diretamente ao corpo, aos moveres e às artes da cena.

Nas paisagens, realidades, vividas, corpografias, poéticas, cosmologias, oralidades, memórias, cantos e danças encontrados no campo, levávamos para os laboratórios de criação em dança e teatro as percepções e emoções vivenciadas em nossos corpos e, em diferentes contextos, experimentávamos movimentações e expressividades que iam tecendo uma dramaturgia até a constituição de uma montagem propriamente dita. Esses exercícios de criação aos quais chamamos de laboratórios de criação são para nós parte deste aspecto do grupo de pesquisa em Dança teatro Hera Terrestre.

Imagem 101 - Vivência da pesquisa prática de um laboratório de criação em campo e a construção de espaços para as cenas, processo "Terra Preta" (2009), Aldeia da Vida, MG. Foto: Antonio Oliveira.

E das práticas e pesquisas extraídas dessas vivências forma-se a Cia de Dança Teatro Hera Terrestre, que em 2006 apresentou o espetáculo "Rosarina: Contas que contam Memórias" e em 2008 começou a criar o espetáculo "Terra Preta", com a intenção de transformar as pesquisas, extensões e estudos do Gengibre em Arte, em um meio sensível de comunicar, de ressignificar, de emocionar, de refletir, questionar, criticar e expressar o que há de mais expressivo e latente dentro das comunidades Negras da Zona da Mata Mineira. O "Hera" tinha em suas premissas seguir a proposta base do Gengibre, que era a de salientar que o saber tradicional é tão importante quanto o acadêmico, e que é urgente discutir tais temas e transpor tais ideias para o corpo e suas expressividades em uma cena que trouxesse determinadas latências para o público.

A dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia. A técnica é importante mas é só um fundamento. Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras com movimentos. Há instantes porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. Não para mostrar que os dançarinos são capazes de algo que um espectador não é. É preciso encontrar uma linguagem com palavras, imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bastante preciso. Nossos sentimentos todos eles, são muito precisos, mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. Sempre tenho a sensação de que é algo com que se deve lidar com muito cuidado. Se eles forem nomeados muito rápidos com palavras, desaparecem ou se tornam banais. Mas, mesmo assim é um saber preciso que todos temos, e a dança, a música etc. são uma linguagem

> bem exata, com que se pode fazer pressentir esse saber. Não se trata de arte, tampouco de mero talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se de que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte[64]. (BAUSCH, 2000).

No Grupo de pesquisa Hera Terrestre, aliava-se a pesquisa teórica e documental produzida junto às comunidades, feita pelo Grupo de pesquisa Gengibre, com uma investigação de campo vivida no corpo, registrada, dançada, sentida no fazer junto com as comunidades, no aprender dos toques, as danças, os cantos, no sentir das projeções da voz e suas reverberações no corpo. No cansaço e nas manifestações de fé dos cortejos pelas periferias urbanas e rurais, no esquentar dos fogões a lenha e no comer junto das tradições, e no viver dentro do seio dessas comunidades, assimilando suas paisagens, seus moveres, suas pausas nas palavras e seus sotaques e acentos sonoros. Tudo, exatamente tudo ali era matéria-prima da pesquisa para esboçar no corpo as potências manifestas naquelas corpografias.

Imagem 102 - Processo de Pesquisa e Criação Guardiões da Memória (2008) e, posteriormente, o que viria a ser "Terra Preta" (2009) – foto: acervo pessoal.

A partir desse tempo de pesquisa do mergulho de si e nas comunidades, é que se levantava mais claramente as camadas de matrizes/motrizes a serem tratadas em estúdio e em laboratórios de pesquisa para o processo de criação propriamente dito.

64 BAUSCH, Pina. "Dance, se não estamos perdidos", Folha de S. Paulo, 27 de agosto de 2000, caderno Mais! p. 11.Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm acesso jan 2018.

Imagem 103 - Pesquisa em campo. Laboratórios e composição de cena em "Terra Preta" (2009), Aldeia da Vida, MG. Foto: Antonio Oliveira.

9.1.3 Projeto de pesquisa "Guardiões da Memória"

Mais uma vez a conexão, extensão, ensino e pesquisa característica de nossas práticas se manifestam. Esse projeto nasce como um projeto de extensão "Guardiões da Memória: Tradição e identidade compartilhadas por congadeiros de Cachoeira de Santa Cruz, Paula Cândido, Ponte Nova e São José do Triunfo", realizado entre os meses de março e dezembro de 2008, com continuidade em 2009. Momento em que colocaríamos os mestres de congado de quatro guardas de Congo da Região da Zona da Mata Mineira em contato para partilharem as dificuldades e alegrias de perpetuar as tradições junto a suas comunidades e, sobretudo, junto aos jovens. No entanto, em sua construção, à medida que realizávamos tais encontros reconhecemos e assumimos também os potênciais de um projeto de pesquisa, pois nestes encontros fomos coletando dados sobre a tradição do Congado em quatro comunidades da Zona da Mata Mineira.

Na região de Viçosa - MG notava-se a preservação das tradições do Congado, manifestação popular que, segundo o Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo, tem suas origens no sincretismo entre os costumes Africanos de Angola e Congo e o cristianismo europeu. As principais características são a coroação dos reis, as embaixadas (falas citadas pelo rei congo), danças guerreiras e homenagens a santos católicos.

Imagem 104 - Pesquisa de campo do projeto "Guardiões da memória", Sr. Zeca e Sr. Dola, do Congado de São José do Triunfo, MG. Foto: Felipe Luchette. Acervo Gengibre.

"Existiu o congo antes de eu nascer. Meu avô, pai de papai, fez a festa aqui em São José do Triunfo em 1930", conta o rei congo Geraldo Augusto Virgílio, conhecido como Seu Dola. Juntamente com o irmão José da Paixão Virgílio, ele representa um dos guardiões da memória da comunidade de São José do Triunfo. Na cidade de Ponte Nova, Dona Quininha se esforça para realizar o Congado a cada dois anos, uma manifestação de seus ancestrais que estava sendo esquecida. Em Cachoeirinha, Sr.Chiquito e

João, seu filho e Paula Cândido, Sr. Zizinho, também existem outras pessoas empenhadas em impedir que a tradição deixe de ser praticada." LUCHETTE (2008, p.03).

Imagem 105 - Pesquisa em campo, entrevistas e registro da memória e oralidades dos Reis Congos de Cachoeirinha, Sr. Antonio, Sr. Paulo e Sr. Chiquito, de Cachoeirinha, MG (2008). Foto: Acervo Gengibre.

Na extensão que se misturava a pesquisa, e vice-versa, percebemos que o manancial de informações e dados preciosos, narrativas orais e memoriais foram tão intensos que fomos mergulhando cada vez mais nos campos da pesquisa para entender melhor a paisagem da constituição do Congado naquela região e suas alterações por meio da geografia e a contemporaneidade, além do quanto esses aspectos interferiam na tradição. Também fomos buscar elementos da construção de um vídeo-documentário junto ao curso de comunicação social, que gerou encontros entre esses líderes a base de muito pão de queijo e um bom cafezinho para que as memórias e as oralidades se manifestassem e, nesses encontros por meio de problematizações, fossem criados fóruns de discussões entre as lideranças para que as mesmas manifestassem suas experiências, suas dificuldades, partilhassem dos problemas e soluções encontradas na manutenção das tradições. Durante um ano também acompanhamos esses líderes e seus congados em dias de preparativos e dias das festas em suas comunidades, além da construção de suas rotinas e empenhos para a realização das tradições junto às comunidades.

Imagem 106 - Pesquisa em campo, entrevistas e registro da memória e oralidades dos Reis Congos de Cachoeirinha, Sr. Antonio, Sr. Paulo e Sr. Chiquito de Cachoeirinha, MG (2008). Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 107 - Pesquisa em campo, Festa de Congado De Airões, MG.(2010). Fotos:Nathalia Pereira e Ananda Assis. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 108 - Pesquisa em campo, Congado de Airões em dia de festa, MG.(2010).Fotos: Nathalia Pereira e Ananda Assis. Foto: Acervo Gengibre.

Deste fazer foram gerados um vídeo-documentário e um livro-reportagem chamado "Guardiões da Memória", de Felipe Luchete e Katia Fraga, Professora do curso de comunicação social e membros do grupo de pesquisa Gengibre, um exercício cênico (uma pequena montagem com o mesmo nome), que foi o embrião para o desdobramento do espetáculo Terra Preta, junto a Cia Hera-terrestre e três monografias relacionadas a essas vivências.

Todos os materiais resultantes dos projetos, inclusive o vídeo-documentário Guardiões da Memória, foram entregues às comunidades.

Sabemos que existe a crítica, por alguns pesquisadores, a produções midiáticas, alegando espetacularização da imagem ou uma forma de "cristalizar" as tradições.

O Gengibre sempre buscou ter consciência de tais riscos e entende que a tradição não é imutável, como já afirmado anteriormente. Em cada material produzido, os professores e estudantes integrantes do Grupo Gengibre prezam pelo cuidado teórico e prático, inclusive consultando a opinião de pessoas das comunidades e, na medida do possível, integrando-as diretamente com essas produções. No ano de 2009, com a continuidade do projeto, realizamos novos encontros, acrescentando como foco as dinâmicas espaciais construídas por meio da manifestação do Congado naquela região, realizando um mapeamento do contexto social das comunidades participantes, possibilitando à população local refletir e analisar sua própria realidade. Em um artigo o discente bolsista do projeto e a professora co-orientadora afirmam;

> Durante todo o desenvolvimento do projeto, os membros do Programa Gengibre procuraram promover o intercâmbio entre saberes, aprendendo e ensinando, conversando e ouvindo. Assim como os Guardiões da Memória esperam continuar com o Congado, pretendemos realizar essa e outras novas ações, sempre tomando como pressupostos as potencialidades da interface entre diferentes

áreas de conhecimento – tanto entre a comunicação e outras ciências, como também entre saber popular e saber acadêmico –, a importância da cultura popular para a identidade local e nacional e a necessidade de projetos empenhados em auxiliar na coexistência entre tradição e contemporaneidade. (LUCHETTE;FRAGA, 2009, p.11).

Imagem 109 - Pesquisa em campo. Festa de Congados de Cachoeirinha e São José do Triunfo, MG,(2008).Fotos: Nathalia Pereira e Ananda Assis. Foto: Acervo Gengibre.

Imagem 110 - Pesquisa em campo.Festas de Congados Zona da Mata, MG.(2008). Fotos: Acervo Gengibre.

Importante destacar que foram nessas práticas de investigação e de pesquisa de campo que construímos todo um acervo de oralidades, objetos memoriais e simbólicos, corpografias, paisagens imagéticas e poéticas, onde foram registrados e apreendidos cantos e danças tradicionais do congado, além da profunda pesquisa das expressividades e estados emocionais durante os festejos. Todo esse material motriz foram os condutores dos laboratórios de criação para a construção dos processos de criação com os atores-bailarinos-pesquisadores nas montagens de "Rosarina Contas que contam memórias" (2007), exercício cênico "Guardiões da Memória"(2008) e " Terra Preta" (2009).

Imagem 111 - Espetáculo "Rosarina" Viçosa, MG. (2007).Intérprete-bailarina:Ananda Assis Trivelato. Foto: Reyner Araújo.

Estavam presentes neste dia os Reis Congos de Cachoeirinha, Sr. Antônio e Sr.João, e de Paula Cândido, Sr. José.

Domingo tempo instável e muita expectativa dentro de nossos corações, será que chove, faz sol, vai dar certo? Coloca-se a mesa na sombra para fugir do sol que finge aparecer, mas logo desaparece. Uma mesa preparada cuidadosamente, recheada de aconchego e de simplicidade.

Entre idas e vindas os Guardiões chegam ao local, e já se reconhecem como primos, parentes que há muito não se viam. Aos poucos, os guardiões, encontram seus lugares na mesa e o café traz para o ambiente o aroma de uma boa prosa que começa a embriagar os ouvidos com palavras e contos ancestrais. Parentes que há muito não se viam, encontravam em meio a tantos trabalhos e problemas da contemporaneidade, um tempo e espaço para abrandar a saudade, recordar emoções, conhecimentos, doações de sabedoria para nós que presenciávamos atentos este reencontro.

Estava claro nos olhares e nas palavras delicadas a grande preocupação com a permanência da tradição na atualidade e nos futuros tempos modernos. Os jovens, cada dia mais se afastam do Congado atraídos pelos computadores, pela TV, pelas namoradas que recriminam a participação deles na festa, e desta forma a fé, a festa e a tradição familiar vai sendo trocada por outros valores.

A tradição entra em extinção, poucas conseguem sobreviver no amplo território brasileiro, e junto com o nosso mais importante recurso natural, parte da história do brasileiro escorre pelo ralo e se perde no escuro da poluição contemporânea.

Atualmente, encontramos inúmeras bibliotecas (acervos da oralidade de nossos ancestrais que se foram) trancafiadas na eternidade, cujo importante acesso não foi realizado em vida e agora está inacessível para os que estão sobre a terra.

Caderno de Campo- GUARDIÕES DA MEMÓRIA
SENSAÇÕES DO DIA 23/11/08 por Ananda Assis Trivelato

Imagem 112 - Pesquisa em campo, "Guardiões da memória" em festa dos Congados de São José do Triunfo e Ponte Nova, MG. Guardiões; Dona Quininha de Ponte Nova, Sr. Zeca, Sr. Dola e Rogério Rei do Meio.(2007-2010). Fotos: Acervo Gengibre

Imagem 113 - Pesquisa em campo, "Guardiões da memória" em festa dos Congado de Cachoeirinha, MG. Guardiões: Sr. Paulo, Sr. Antonio e Sr. Chiquito de Cachoeirinha (2010). Fotos: Nathalia Oliveira e Acervo Gengibre

Imagem 114 - Pesquisa em campo. “Guardiões da memória” em festa dos Congados de Cachoeirinha, São José do Triunfo, Airões, Paula Cândido, Ponte Nova, MG. Guardiões: Sr. Zeca de Paula Cândido, Sr. Pedrinho Catarino, Ponte Nova, Sr. Antonio de Cachoeirinha (2007-2017). Fotos: Acervo Gengibre

A certeza de que o Gengibre estava fora, para além da Universidade, é a única que o tempo não varreu de minha memória, afinal, foi pedalando para São José do Triunfo, ao lado de Hiroshi, que este "bom encontro" se deu. Digo se tratar de um "bom encontro", pois ali a diferença, entre cada um dos membros, o congado, e entre todos estes e eu, era vivida em seus próprios, inteira e produtiva. Era na diferença que nos arranjávamos feito rizoma. Se na época pouco compreendi do conceito, creio que o apreendi nas práticas do grupo: não se tratava de uma professora (um tipo de sujeito) e seus alunos (sujeitos menores) a "investigar" um objeto (o povo do Congado). Tratavam-se de sujeitos enredados uns aos outros, agindo e pensando juntos no mundo. Raízes, ramos e brotos entrelaçados, sem fora, nem dentro. E esse modo associativo específico é uma das lembranças mais ativas daquele tempo.

O que também não posso esquecer é a completude que sentia ao ver aqueles homens e mulheres negras, esbanjando em cores, em afetos, reverências, movimentos. Eu que nem me sabia uma mulher negra, à época, diante daquela ancestralidade, não era ao passado que eu voltava, sentia mesmo que o presente se fazia pleno. A sabedoria e toda a beleza do povo negro, outrora sequestrado de suas terras, encontrava na tradição do Congado, e no encontro com os Gengibreiros, outra maneira de ser e estar no mundo. Num mundo que é sempre do outro, eles sabem, mas onde se deve viver com alegria, eles nos ensinam.

Eu que me via às voltas em tanto desencanto, encontrei no Gengibre alguma espécie de felicidade — desconhecida, inesperada, e talvez, por isso mesmo, tão intensa. E embora, ainda não houvesse formulado assim, penso que o caminho que segui desde então, na antropologia, e na busca incessante pela alteridade, possa ser pensando como uma atualização desse devir gengibreiro, tecido no bom encontro com o outro e a diferença. Mais que aos fatos e às palavras, ligo-me àquele tempo pela força de seus afetos, ideias e movimentos. Gengibre: pura potência.

Com gratidão e carinho, Ellen Araújo
Membro do Gengibre de 2005-2008
Formada em Comunicação Social pela UFV (2008)
Cientista Social e Mestre em Antropologia (UFF)

9.2 Projetos de Pesquisa Mandi´o

Imagem 115 - Organograma do grupo Mandi'o e suas ações de pesquisa de 2010 - atual. UFGD- MS

O Grupo Mandi´o trabalha desde 2010 com duas frentes de pesquisa no âmbito Teórico "Grupo de Pesquisa Interdisciplinar sobre culturas tradicionais Ameríndias e as Artes da Cena - Mandi´o" e no campo das práticas artísticas o "AOCA- Ateliê e Observatório Corporal e Artístico - Grupo Mandi´O" - Ambas as frentes são compostas por vários artistas, contemplando diversas linguagens artísticas em seu processo de pesquisa e de criação, estes são provenientes das áreas de: artes visuais, a dança, a música, o canto, a fotografia/audiovisual. Linguagens estas que se refletem nos trabalhos de pesquisas desenvolvidos.

9.2.1 "Grupo de Pesquisa Interdisciplinar sobre culturas tradicionais Ameríndias e as Artes da Cena - Mandi´o"

Procura identificar, compreender e refletir como ocorre e se perpetuam as diversas formas de manifestações das Culturas Tradicionais e suas especificidades na Região Fronteiriça em que nos localizamos, nos contextos Ameríndios, brasileiros e paraguaios, além de procurar elucidar a relação destas manifestações com a arte e sociedade na contemporaneidade. O objetivo das atividades de pesquisa é a reflexão crítica e criativa para a produção de artes cênicas, artigos, monografias e dissertações que abordem as culturas tradicionais e também Ameríndias, não apenas como conhecimento estático e imutável, mas, sobretudo, como força geradora para novas reflexões e produções estético-sociais e acadêmicas.

Os processos de construção do projeto de pesquisa Mandi´o consistem primeiramente na revisão teórica sobre temas relacionados a arte e cultura popular, sociedade contemporânea, cultura, diversidade e resistência, arte e sociedade e processos de criação em artes cênicas, mais especificamente Dança - Teatro. Posteriormente, constitui-se de visitas a campo para a fruição da cultura fronteiriça, entrevistas com membros da comunidade para obtenção de relatos, oralidades, memórias, gestualidades, corpografias e, posteriormente, um estudo prático artístico, realizado pelo Grupo de Pesquisa Mandi´o AOCA (um braço desse grupo, descrito melhor abaixo) agora a pesquisa se dá em laboratórios cênicos, para implementação de um processo de criação em Dança e Teatro.

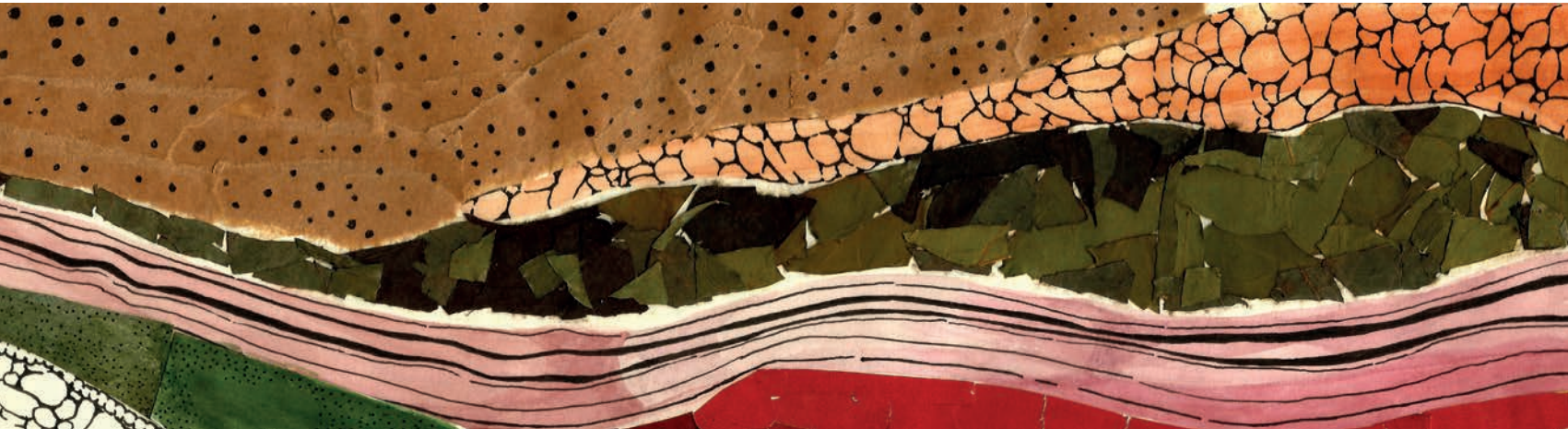


Imagem 116 - Grupo Mandi´o em trabalhos de pesquisa de Campo no Museu das Culturas Dom Bosco, UCDB - Campo Grande, e criação de Mandala em trabalho de pesquisa e reflexões sobre as práticas do grupo, MS, 2014. Fotos: Acervo Mandi´o.

Como resultados deste projeto de pesquisa, esperamos contribuir para as reflexões no campo da cultura, arte e sociedade no estado de Mato Grosso do Sul, através da valorização dos saberes presentes nas tradições locais, e utilizá-los como matrizes/motrizes criativas para o processo de criação em artes cênicas na contemporaneidade. Além de observar, dentro de certos parâmetros, como os corpos e suas atuações sociais se manifestam e manifestam suas culturas, reafirmando ou não seus aspectos identitários e determinar, contextualizar e discutir as interferências da contemporaneidade em relação a perpetuação das tradições regionais. Por fim, criar e partilhar todo esse material com os grupos tradicionais Ameríndios parceiros, criando arte, visibilidades, reflexões e a oportunidade de uma construção coletiva.

Imagem 117 - Devolutiva da pesquisa na Casa de Reza de Dona Floriza, Dourados, MS, 2017. Foto: Lucas Oliveira.

Imagem 118 - Devolutiva da pesquisa na Casa de Reza de Dona Floriza, Dourados, MS, 2017. Fotos: Lucas Oliveira

9.2.2"AOCA-Ateliê e Observatório Corporal e Artístico - Grupo Mandi´O"

AOCA- MANDI´O segue o ideal rizomático que o grupo de pesquisa Mandi´o defende, sendo um ramo desta primeira "raiz sistêmica" que era o Grupo Gengibre. Nesse coletivo de atores-bailarinos e pesquisadores buscamos também aprofundar o campo, as discussões teóricas e pesquisas vividas nas comunidades assentadas, nas aldeias e acampamentos indígenas, para assim construir acervos corpográficos de experiências gestuais e oralidades presentes na sonoridade das falas, dos cantos e das danças tradicionais. Assim, todo artista do AOCA–MANDI´O faz parte do Grupo teórico de pesquisa Mandi´o, sendo portanto um pesquisador.

No grupo AOCA-MANDI´O a pesquisa em artes da cena e matrizes Ameríndias são vivenciadas no corpo e pelas poéticas vivenciadas na relação durante pesquisas de campo associadas diretamente a expressividade corporal, aos moveres e as artes da cena. Estas por sua vez, após apreciadas no campo da pesquisa, são exercitadas e lapidadas no trabalho técnico e poético de voz e corpo em estúdio, por meio de práticas de grupo, técnicas corporais, autoetnografia para um despertar consciente, além de pesquisas em processos de criação para as artes da cena. Nas trocas interculturais e em profundos processos de alteridades vividos nas pesquisas de campo, vamos construindo constantemente relações; nos rituais, nas festas tradicionais e, eventualmente, aos finais de semana costumamos partilhar um tereré , frutas, jogos e brincadeiras com as crianças e ouvir histórias com as mulheres e os mais velhos que nos contam sobre: mitos, cosmologias, o significado das palavras, memórias, fazeres manuais, pinturas corporais, danças e cantos tradicionais. Essa relação de responsabilidade, confiança, dignidade, respeito e partilha são preceitos basais dessa construção que é coletiva e feita em uma perspectiva integrada e autopoiética.

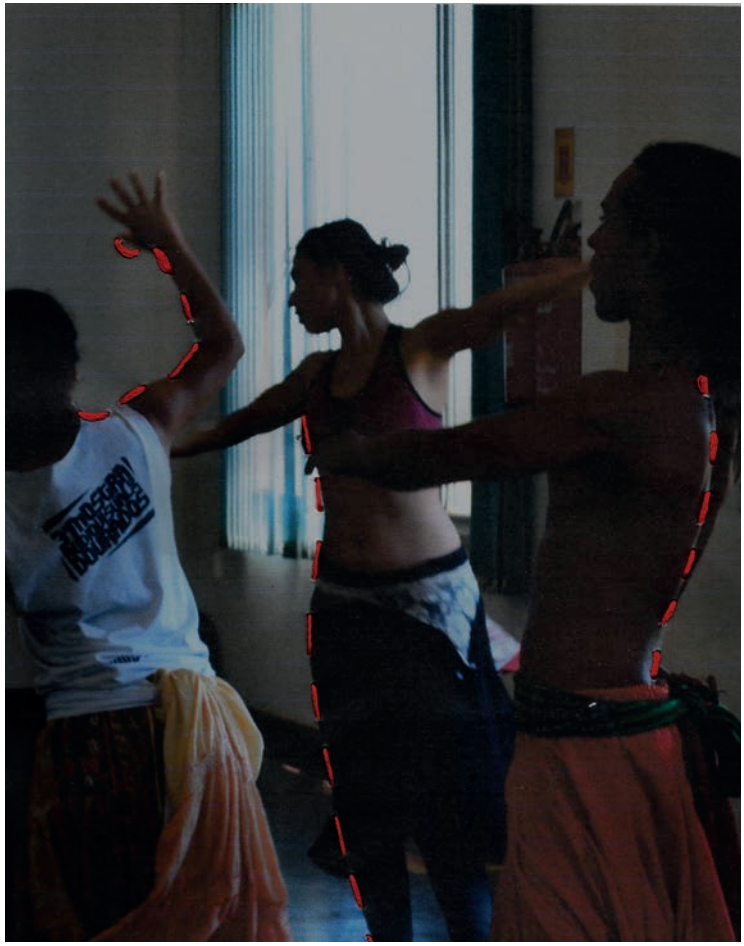


Imagem 119 - Grupo em trabalho de pesquisa de movimentos baseadas em matrizes de Danças Brasileiras, Dourados-MS. (2015) Foto: acervo Mandi´o.

Onde Eu Nasci Passa Um Rio[65]

Caetano Veloso

Onde eu nasci passa um rio
Que passa no igual sem fim
Igual, sem fim, minha terra
Passava dentro de mim

Passava como se o tempo
Nada pudesse mudar
Passava como se o rio
Não desaguasse no mar

O rio deságua no mar
Já tanta coisa aprendi
Mas o que é mais meu cantar
É isso que eu canto aqui

Hoje eu sei que o mundo é grande
E o mar de ondas se faz
Mas nasceu junto com o rio
O canto que eu canto mais

O rio só chega no mar
Depois de andar pelo chão
O rio da minha terra
Deságua em meu coração

65

65 Disponível na playlist do pencard - Volume 2

10. ENREDANDO CARTOGRAFIAS DE VIDAS ACIMA E ABAIXO DA TERRA; ENSINO, EXTENSÃO PESQUISA E ARTE

Após essa longa jornada cartográfica de vida pessoal e coletiva, é possível notar a dimensão sistêmica e autopoiética que a presente proposta apresenta. É na entrega e disposição de expandir a consciência de si no mundo, ao desvelar seu corpo e ancestralidades e pela ***proposta de ensino*** autoetnográfica que se inicia a grande jornada desta proposta de criação da pesquisa.

Por meio de uma construção de pensamento crítico acerca dos moveres do corpo, cultura, alteridades, interculturalidades e etnografias, e na compreensão das potências das técnicas e poéticas corporais nas artes cênicas Dança, Teatro, como dispositivos de transformação de modos de ser, significar e estar no mundo. Não sem dor, algumas lágrimas e muitas frustrações, reconhecer-se não é tarefa para fracos, mergulhar em sua história, reconstruir seus mitos fundadores, distinguir arquétipos repetidos por gerações, gestos estagnados, bases insólidas, reconhecer e romper com ciclos comportamentais destrutivos não é tarefa simples, muitos ficam pelo caminho, outros precisam de um pouco de oxigênio para seguir, mas aqueles que encontram forças para aceitarem o desafio de transcenderem a si mesmos e encontrarem nos moveres novos sentidos de si no mundo, vivenciam "metamorfoses casulares", emancipações corporais libertárias de si e de suas artes.

Com uma base forte e profunda de um ensino que se importe com uma ***formação estética "etno-crono-ética"***, Santos (2008), é que também observa-se possível que o artista em formação entenda a perspectiva e as potências do "outro", dando-lhes escutas e proposições menos injustas nos campos da alteridade. Assim, para aqueles "iniciados" que queiram ir mais longe, e aprofundar suas jornadas ainda mais, apresentam-se os ***campos dos projetos de extensão e pesquisa***, em que os alicerces das experiências interculturais são semeados e criam raízes profundas que, atravessadas por afetos e devires transformam-se em mananciais para o campo infinito de subjetivações e construções artísticas sensíveis e humanizadas de um profissional do campo das artes comprometido com as culturas e os desvalidos deste sistema hegemônico dominante.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, G. *A fronteira México-Estados Unidos:* entre o sonho e o pesadelo - as experiências de e/imigrantes em viagens não-autorizadas no mundo global. Cadernos PAGU, Unicamp, Campinas, 2008.

ALVAREZ,J.;PASSOS,E. *Cartografar é habitar um território existencial.* In PASSOS,E.; KASTRUO,V,; ESCÓSSIA, L. (orgs). *Pistas do método da cartografia*; pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Sulina: Porto Alegre, 2009.

AVILA, C. *Itinerâncias e inter-heranças:* do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira ao processo de criação da performance em dança contemporânea. Campinas ,SP. Dissertação [s.n.], (Mestrado em Mestrado Em Artes) - Instituto de Artes - UNICAMP. Campinas, 2007.

BACHELARD. Gaston. *O Ar e os Sonhos.* Trad. Por Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBA, E. *A Arte Secreta do Ator.* São Paulo, Ed. Hucitec, 1995.

BERTAUX, Daniel. *L'Approche Biographique:* sa Validité Méthodologique, ses Potentiatlités. Cahiers Internationaux de Sociologie. Paris: PUF, 1980, v.69, p.197-225.

BERUDE,M. *Micorrizas e sua importância* Agroecológica. ENCICLOPÉDIA BIOSFERA, Centro Científico Conhecer - Goiânia, v.11 n.22; p. 2015.

BIÃO e GREINER. *Etnocenologia:* textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

BOAL. Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas.* 6 ed. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira: 1991.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores.* Civilização Brasileira: Rio de Janeiro 1998

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*, 2ª edição, Companhia das Letras, São Paulo / SP, 1992.

BRUNEAU, Monik. Traiter de Recherche Création en Art, Quebec, Presses de L´université au Quebéc,2007.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces***.** São Paulo: Cultrix,1997.

_____. *A jornada do Herói.* São Paulo: Ed. Ágora. 2003

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito.* Org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAPRA, Fritjof; LUISI, Pier Luigi. *A visão sistêmica da vida:* uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas? Tradução: Mayra Teruya Eichemberg, Newton Roberval Eichemberg- São Paulo: Cultrix, 2014.

CAVARARO, R . *Manuais técnicos em geociências.* Divulga os procedimentos metodológicos utilizados nos estudos e pesquisas de geociências.IBGE –Instituto Brasileiro de Geografia e estatística. Rio de Janeiro. 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos.*29 ed. Ed. José Olympio. Rio de Janeiro, 2016.

COSTA, L. F. *A perspectiva sistêmica para a clínica da família.* Psicologia: Teoria e Pesquisa, (2010).

COELHO, P. *As cartas de amor de Gibran Kahlil Gibran.* A correspondência (1908/1924) mantida entre Kahlil Gibran e Mary Haskell. 1997 Disponível em http://paulocoelhoblog.com/wp-content/uploads/2013/05/As-cartas-de-amor-de-Gibran.pdf acesso janeiro de 2018.

DAMATTA, R. *O ofício de etnólogo, ou como ter "anthropological blues".* In: NUNES, E.O. (Org.) A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 23 a 35.

DEMO, P. *Aprendizagem Autopoiética.* 2009. Artigo Disponível on line. Acesso em: jan. 2018.

DICIONÁRIO *Houaiss da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DUMAS, A. - *Corpo em Cena:* oralidade e etnocenologia. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 148-162, jan./jun. 2012. Acesso em: jan. 2018.

FORD, Clyde. *O Herói com rosto Africano* - Mitos da África. Ed. Selo Negro. São Paulo 1999.

FORTIN,Sylvie. *Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.* Tradução Helena Maria Mello. Revista Cena, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, V.7, Porto Alegre, 2009.

FREIRE, Paulo. *Carta de Paulo Freire aos professores.* Estud. av., São Paulo , v. 15, n. 42, p. 259-268, Aug. 2001 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 Fev. 2018. http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142001000200013.

FROSCH, Joan. Dance Ethnography. In: FRALEIGH, Sondra; HAINSTEIN, Penelope. (dir.) *Researching Dance:* Evolving Modes of Inquiry, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999, p.248-280.

GOMES, L. *As Origens do Pensamento Sistêmico:* Das Partes para o Todo. Revista Pensando Famílias, 18(2), dez. 2014.

GREINER, Christine; Bião, ARMINDO (Org.). *Etnocenologia:* textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JACQUES.P. *Corpografias urbanas.* Revista Arquitextos n 093.07ano 08, Rio de Janeiro. fev. 2008 Disponivel on line. Acesso em: jan. 2018.

JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência***.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991.

LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento.* 3ª ed. Tradução de Anna Maria Barros de Becchi; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos.* Lisboa: Edições 10, 1955.

LIMA. F. *Leitura do Gesto na Formação do Artista da Dança Contemporânea:* o singular nos estudos das técnicas sistematizadas e nas experiências compositivas em dança Rev. Cena, Porto Alegre, n. 22, p. 236-243, jul./out. 2017. Acesso em: jan. 2018.

LUCHETTE, F. e AVILA C. *Relatório do projeto de pesquisa e de extensão apresentado ao DAH* – Pro-reitoria de pesquisa e pró reitoria de extensão e cultura UFV. 2008.

LUCHETTE , F. e FRAGA, K. *Guardiões da Memória:* Possibilidades e Experiências do Projeto Extensionista Realizado pelo Programa Gengibre (UFV).Artigo Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Rio de Janeiro – 7 a 9 de maio de 2009.

MARCHENER, W. *Projeto de extensão teatro da terra.* Apresentado a pró-reitoria de extensão EDITAL PROEXT 2010 - Edital n° 05 –UFGD. 2010.

MARQUES, Lílith de Moraes. *O conceito de dispositivo aplicado à Arte do Ator.* Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. UFBA. Anais do VII Encontro da Abrace, Salvador, BA, 2012.

MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras:* errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE – Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MARTINS, L.M. *Afrografias da memória:* o Reinado do Rosário de Jatobá. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. (Coleção Perspectivas).

MATURANA, H. R.; VARELA, F. *A árvore do conhecimento:* as bases biológicas do entendimento

humano. Campinas, SP: Psy II, 1995.

MATURANA, H. R. *A ontologia da realidade***.** Organização e tradução Cristina Magro, Miriam Graciano e Nelson Vaz. Belo horizonte, MG: Ed. UFMG, 1997.

_____- *Cognição, ciência e vida cotidiana.* Organização e tradução Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2001.

NEVES N. *Klauss Viana-estudos para uma dramaturgia corporal.* São Paulo: Cortez Editora, 2008.

OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PANNUTI, Daniela. *As relações de semelhança e a experiência do sentido no universo escolar.* Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo,2015.

PENNA, E. *O paradigma Junguiano no contexto da metododogia qualitativa de Pesquisa.* Artigo apresentado no III Congresso Latino-americano de Psicologia Junguiana, Salvador, 2004.

POLLAK, M. *Memória e identidade social*. Disponível em: . Acesso em: 14 nov. 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul.* São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SANTOS I. *Corpo e ancestralidade.* Ed. UFBA. Salvador, BA, 2002.

SANTOS, Joana Elbein. *Os Nagô e a morte.* Editora Vozes. Salvador,BA, 1986.

SILVA L. *Corpo em diáspora.* Tese de doutorado. Instituto de Artes. UNICAMP.Campinas SP.2017.

SIMSON, V. *Memória, Cultura e poder na sociedade do esquecimento.* Revista Lite FAE- UNICAMP, 2006. Disponível em: http://www.lite.fe.unicamp.br/revista/vonsimson.pdf. Acesso em: jan. 2017.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete:* processo de formação. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.