

Organizadores

**MAYRLA ANDRADE FERREIRA DOS SANTOS
ALLAN PATRICK LIMA DA SILVA
LINDEMBERG MONTEIRO DOS SANTOS**

ANAIS DO I ENCONTRO DE PESQUISA ARTÍSTICA HABITANTE-CRIADOR

**POÉTICAS DO CORPO: HABITAR, CRIAR
E REINVENTAR PRÁTICAS ARTÍSTICAS**

**1ª Edição
2025**



ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

**ESCOLA
de TEATRO
e DANÇA
da UFPA**



Organizadores

MAYRLA ANDRADE FERREIRA DOS SANTOS

ALLAN PATRICK LIMA DA SILVA

LINDEMBERG MONTEIRO DOS SANTOS

ANAIS DO I ENCONTRO DE PESQUISA ARTÍSTICA HABITANTE-CRIADOR



Ananindeua

2025

I ENCONTRO DE PESQUISA ARTÍSTICA HABITANTE-CRIADOR

**“POÉTICAS DO CORPO:
HABITAR, CRIAR E
REINVENTAR PRÁTICAS
ARTÍSTICAS”**



ANAIS DO I ENCONTRO DE PESQUISA ARTÍSTICA HABITANTE-CRIADOR

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA)

Gilmar Pereira da Silva (Reitor)
Loiane Prado Verbicaro (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS- GRADUAÇÃO (PROPEP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio
(Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Isis de Melo Molinari Antunes (Diretora)
Adriana Valente Azulay (Diretora Adjunta)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno
(Coordenador)
Prof. Dr. Francisco Pereira Smith Júnior
(Vice-Coodenador)

EDITORIA PPGARTES*

Graziela Ribeiro Baena
(Coordenadora)
Larissa Lima da Silva
(Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO DA EDITORA

Profª. Drª. Graziela Ribeiro Baena
(ICA, Universidade Federal do Pará)
(Presidente)
Profª. Drª. Maria dos Remédios de Brito
(IFCH, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Ana Cláudia do Amaral Leão
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Ana Flávia Mendes
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
(ECA, Universidade de São Paulo;
Universidade Anhembi-Morumbi)
Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Giselle Guilhaon Antunes
Camargo
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Prof. Dr. José Carlos de Paiva
(FBA, Universidade do Porto)
Profª. Drª. Laura Malosetti Costa
(IA, Universidad Nacional San Martin)
Profª. Drª. Maria das Vitórias Negreiros do
Amaral
(CAC, Universidade Federal de
Pernambuco)
Prof. Dr. Orlando Franco Manesch
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Rejane Coutinho
(IA, Universidade Estadual Paulista)
Profª. Drª. Valzeli Figueira Sampaio
(ICA, Universidade Federal do Pará)

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:

Projeto Gráfico: Allan Patrick Lima da Silva
Capa: Allan Patrick Lima da Silva
Ficha Catalográfica: Larissa Lima da Silva

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

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

E56a

Encontro de Pesquisa Artística Habitante-Criador (1. : 2025: Ananindeua, PA).

Anais do I Encontro de Pesquisa Artística Habitante-Criador [recurso eletrônico]: Poéticas do Corpo: Habitar, Criar e Reinventar Práticas Artísticas / Organizadores: Mayrla Andrade Ferreira dos Santos, Allan Patrick Lima da Silva, Lindemberg Monteiro dos Santos. — Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF, 159 páginas). — Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2025.

Vários autores

Inclui bibliografias

Modo de Acesso: Internet (<http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>)

Evento realizado nos dias 17 e 18 de maio de 2025, na Casa Ribalta – Ananindeua, Pará.

ISBN 978-85-63189-88-2

1. Arte – Pesquisa. 2. Artes cênicas. 3. Dança. 4. Teatro. 5. Poética. I. Santos, Mayrla Andrade Ferreira dos, *org.* II. Santos, Lindemberg Monteiro dos, *org.* III. Silva, Allan Patrick Lima da, *org.* IV. Título.

CDD 23. ed. – 707.081

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/1585

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	7
AS MORADAS DO HABITOCRIAR Allan Patrick Lima da Silva.....	11
CORPO-MEMÓRIA: A DANÇA SOMÁTICA COMO CAMINHO DE (RE)EXISTÊNCIA NA EJA Nanssy Thamyres Pinto Brandão.....	24
HERONDINE_SE: A ONÇA QUE ME HABITA Darciana de Fátima da Cruz Martins.....	35
CONEXÕES DE SI: O PROCESSO CRIATIVO DA DANÇA DEVIR-MULHER Leylla Raissa Sampaio Melo.....	47
A CONSTRUÇÃO POÉTICA EM LÁGRIMAS: UM PROCESSO CRIATIVO SOB A ÓTICA DA EDUCAÇÃO SOMÁTICA Luana do Socorro dos Santos Lopes.....	74
QUEBRAS: UMA POÉTICA TRAVESTI EM PINTURAS DA AMAZONIA PARAENSE Rafaela Maria Moreira Monteiro.....	87
TEATRO PELA ÓTICA ONTOLÓGICA DAS CORTINAS INFINITAS: O NEGATIVO TEATRAL Samia Oliveira Moraes de Souza.....	107
A CRUZ DA SENSIBILIZAÇÃO: ELEMENTOS MOBILIZADORES PARA A PREPARAÇÃO POÉTICA E CORPORAL DO HABITANTE-CRIADOR Lindemberg Monteiro dos Santos.....	120
O ARTISTA COMO HABITANTE-CRIADOR DE MICRODANÇAS NA CIDADE. Mayrla Andrade Ferreira dos Santos.....	132
ANEXO.....	152
ORGANIZADORES.....	156

Apresentação

É com o coração pulsando em ritmo de criação que temos a alegria de apresentar este e-book, que reúne os Anais do I Encontro de Pesquisa Artística Habitante-Criador, realizado nos dias 17 e 18 de maio de 2025, na Casa Ribalta – Ananindeua, Pará. Este registro é mais que um documento, é um sopro de memórias, um entrelaçar de gestos, palavras e presenças. Sete artistas-pesquisadores compartilharam suas vivências em Artes Cênicas e nas delicadas travessias com outras linguagens, compondo um mosaico sensível de experimentações. A centelha desta primeira edição nasceu do desejo de refletir sobre as “Poéticas do corpo: habitar, criar e reinventar práticas artísticas.”

O Encontro foi concebido como espaço de escuta e troca, onde a formação acadêmica se alinha ao gesto poético de fazer arte como forma de conhecimento, abrindo caminhos para o diálogo entre a comunidade artística, produtores culturais e todos aqueles que desejam partilhar ideias e afetos no universo das Artes Cênicas.

Neste primeiro voo de palavras e presenças, o texto "As Moradas do HabitoCriar", de Allan Patrick Lima da Silva, nos convida a atravessar os territórios da memória, das histórias de vida e da territorialidade como chão fértil de criação. A partir de sua vivência na Ribalta Companhia de Dança, em Ananindeua, o autor entrelaça corpo, gesto e paisagem na construção de uma poética que pulsa na Amazônia urbana. Cada morada — da memória, da história e do território — ergue-se como um abrigo sensível de escuta e reinvenção, onde o corpo, tomado como arquivo vivo, dança as lembranças, os afetos e os deslocamentos do viver. O Habitante-Criador, aqui, não é só conceito, é carne que sonha, chão que fala, gesto que habita e fabula o mundo em movimento.

Em “Corpo-memória: A dança somática como caminho de (re)existência na EJA”, Nanssy Thamyres Pinto Brandão mergulha em um território onde corpo e memória se entrelaçam como fios de esperança e (re)existência. Através de práticas somáticas em turmas da Educação de Jovens e Adultos, a autora propõe escutas sensíveis que ativam histórias adormecidas e despertam gestos de pertencimento. Em cada movimento, emerge a potência de sujeitos que, mesmo atravessados por silenciamentos históricos, reconstroem suas trajetórias com afeto, escuta e presença.

A dança, aqui, é mais que expressão: é morada viva de afetos, reencontro com a infância, ponte entre o que fomos e o que ainda podemos ser. É gesto poético que insiste em existir, apesar e por causa de tudo.

Darciana Martins em “Herondine_se: a onça que me habita”, convoca o corpo como terreiro, oferenda e travessia. Sua pesquisa encarna uma poética afroepistemológica onde a espiritualidade, a arte e a ancestralidade se entrelaçam em gestos de afirmação e resistência. A caboca Herondina, entidade encantada da Umbanda, assenta-se em sua croa como onça-maruarisca, guiando um processo que é ao mesmo tempo rito e performance, denúncia e louvor. Com coragem e escuta, a autora transforma sua existência periférica em ato político encarnado, trazendo para a cena acadêmica o rugido ancestral da Amazônia que dança, canta, reza e (re)existe em cada fibra do corpo que cria.

“Conexões De Si: o processo criativo da dança Devir-Mulher”, Leylla Melo percorre os caminhos íntimos entre criação artística e processos de cura, lançando mão da autobiografia como fio condutor de uma dramaturgia sensível e insurgente. Em sua escrita, o corpo é território de escuta e reinvenção, lugar onde o trauma se transmuta em gesto e onde a dor encontra abrigo na poética da cena. Através de experimentações performativas e da presença como potência, a autora constrói espaços de liberdade e afeto, onde a arte emerge como rito de acolhimento, travessia e reconexão com o que pulsa dentro e fora de si.

Em “A Construção Poética Em Lágrimas: um processo criativo sob a ótica da educação somática”, Luana do Socorro dos Santos Lopes tece um delicado bordado entre Dança Moderna e Educação Somática, revelando um corpo que escuta, sente e responde com genuína expressividade. Seu solo “Lágrimas” nasce da escuta da respiração, do toque com o chão e da improvisação como campo fértil de criação, onde o gesto não busca virtuosismo, mas verdade sensível. A autora convoca saberes de métodos como Bartenieff, Gyrokinesis e a técnica de Klauss Vianna, construindo o que chama de Poética Somática, um fluxo criativo que emerge do interno para o mundo, fundindo sensação, memória e movimento. Um corpo em cena que pulsa como paisagem emocional, dançando o invisível que o habita.

Rafaela Moreira constrói uma poética travesti que irrompe das rachaduras da história e das fachadas da Amazônia paraense, transfigurando dor em monumento e resistência em cor. Em “Quebras: uma poética travesti em pinturas da Amazônia paraense”, suas pinturas reivindicam o protagonismo de corpos travestis não como

exceções, mas como centro, como raiz e revolução. Inspirada no movimento Raio Que o Parta, a artista quebra com os cânones da arte para remontar, com cacos e rosa fluorescente, a memória coletiva de quem sempre esteve à margem. Cada tela é um grito de existência e um gesto amoroso de reconstrução: somos história, somos arte, somos travessia.

Em “Teatro pela ótica ontológica das cortinas infinitas: o negativo teatral”, Samia Oliveira Moraes de Souza propõe uma virada de olhar sobre o fazer teatral, deslocando o foco do que se apresenta à plateia para aquilo que se constrói nos bastidores da cena. O chamado “negativo teatral” é, para a autora, um campo fértil de poiesis, onde a criação pulsa na ausência de público, no ensaio, na montagem, no silêncio criativo. Ao tecer dramaturgia sobre esse invisível, Samia busca dilatar o acontecimento teatral e dissolver as fronteiras entre o positivo e o negativo, entre o palco e o que o antecede. Nesse descortinar infinito, o teatro se faz mais inteiro, vivido por todos que o constroem e, por fim, compartilhado como experiência que escapa, mas transforma.

Nos escritos de Lindemberg Monteiro dos Santos, a capoeira regional de Mestre Bimba ressurge como fonte de invenção, deslocando-se de sua prática tradicional para se inscrever no campo da dança contemporânea. Em seu artigo A Cruz da Sensibilização: elementos mobilizadores para a preparação poética e corporal do Habitante-Criador, Santos propõe um método em que memória, ancestralidade e movimento se entrelaçam, instaurando uma pedagogia poética do corpo. A partir da ressignificação dos gestos básicos da capoeira, a “cruz da sensibilização” se ergue como metáfora e dispositivo criativo, conduzindo o intérprete a habitar o espaço não apenas como executor, mas como Habitante-Criador, sujeito que transforma recordações em movimento e inventa, no próprio corpo, uma dança de resistência e reinvenção.

Em O artista como Habitante-Criador de microdanças na cidade, Mayrla Andrade Ferreira dos Santos tece um percurso em que corpo, espaço e memória se entrelaçam como fios de uma mesma tessitura poética. A autora apresenta a poética do Habitante-Criador como experiência de habitar e criar, instaurada na relação com o lugar e atravessada por dispositivos que convocam histórias de vida, coabitações e corporaturas emergentes. Na travessia entre a cidade e o corpo, o artista é visto como aquele que dança as microgeografias do cotidiano, transformando território em coreografia e experiência em obra. Suas reflexões, nutridas pelo imaginário

amazônico e pelos encontros da Ribalta Companhia de Dança, revelam o habitar como gesto criador, em que terra, águas e corpos se tornam paisagem viva de resistências, afetos e invenções.

Permita-se ser habitado por cada gesto escrito!

Allan Patrick Lima da Silva.



AS MORADAS DO HABITOCRIAR

As Moradas do HabitoCriar

Allan Patrick Lima da Silva¹ (UFPA)

RESUMO

Esta pesquisa investiga o conceito de Habitante-Criador (Mayrla Andrade Ferreira, 2012) a partir da experiência na Ribalta Companhia de Dança, em Ananindeua/PA. A criação (em processo) da obra HabitoCriar se dá pelo entrelaçamento de uma Tríade Indutora: memória, histórias de vida e territorialidade. A memória é acionada como dimensão poética (Gaston Bachelard, 1993), as histórias de vida como dramaturgia do vivido (Mayrla Ferreira & Lindemberg dos Santos, 2016) e a territorialidade como chão criador (Paes Loureiro, 2002), (Rosangela Lavand, 2021). O corpo, enquanto território de inscrição, escuta e reinvenção, é tomado como lugar de fabulação e criação de poéticas que emergem das experiências vividas na Amazônia urbana. A pesquisa opera como um abecedário sensível do Habitante-Criador, dilatando percepções sobre identidade, herança e pertencimento.

Palavras-Chave: Habitante-Criador; Territorialidade; Memória; Histórias de vida; Poéticas do corpo.

ABSTRACT

This research investigates the concept of the Habitante-Criador (Inhabitant-Creator) (Mayrla Andrade Ferreira, 2012) based on the experience within the Ribalta Dance Company, in Ananindeua/PA. The (ongoing) creation of the piece HabitoCriar emerges from the interweaving of an Inductive Triad: memory, life stories, and territoriality. Memory is activated as a poetic dimension (Gaston Bachelard, 1993), life stories as dramaturgy of the lived (Mayrla Ferreira & Lindemberg dos Santos, 2016), and territoriality as a creative ground (Paes Loureiro, 2002; Rosangela Lavand, 2021). The body, as a territory of inscription, listening, and reinvention, is taken as a place of fabulation and creation of poetics that arise from lived experiences in the urban Amazon. This research unfolds as a sensitive abecedary of the Habitante-Criador, expanding perceptions of identity, heritage, and belonging.

Keywords: Habitante-Criador; Territoriality; Memory; Life Stories; Poetics of the Body.

Desenvolver processos de criação em dança na região amazônica, mais precisamente no município de Ananindeua, localizado na Região Metropolitana de Belém do Pará, implica em adentrar um território simbólico e material marcado por uma complexa tessitura de saberes, práticas culturais e manifestações artísticas

¹Mestrando em Artes - Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES) - Instituto de Ciências da Arte (ICA) - Universidade Federal do Pará (UFPA), sob a orientação da Prof^a Dr^a Mayrla Andrade Ferreira dos Santos. E-mail: allanlliima13@gmail.com.

diversas. Trata-se de um ambiente fértil e pulsante, onde a produção em artes cênicas, particularmente na linguagem da dança, encontra múltiplas possibilidades de investigação e reinvenção de si mesma.

Inserido nesse contexto, o trabalho artístico desenvolvido na Ribalta Companhia de Dança, companhia na qual faço parte, é fortemente ancorado no conceito do Habitante-Criador. Este conceito, concebido e continuamente reelaborado no âmbito das experiências coletivas da companhia, estrutura-se como um eixo epistemológico e metodológico para a criação em dança. Longe de ser uma noção estática ou homogênea, o Habitante-Criador apresenta-se como um campo conceitual em constante expansão, cujos contornos são delineados a partir das vivências e trajetórias de seus habitantes-criadores (como se reconhecem, os intérpretes da Ribalta Cia de Dança). Estes, por sua vez, atuam como agentes transformadores do próprio conceito, ressignificando-o em diferentes contextos territoriais, camadas simbólicas e dimensões pedagógicas e artísticas.

Ao longo dos anos, o Habitante-Criador vem sendo apropriado por distintos artistas vinculados à Ribalta Companhia de Dança, cada qual mobilizando essa perspectiva a partir de suas experiências individuais e coletivas, gerando uma ampla gama de desdobramentos estéticos e metodológicos que enriquecem tanto o fazer artístico quanto as práticas de ensino-aprendizagem em dança na Amazônia.

A presente investigação artística, intitulada *HabitoCriar*, configura-se como uma proposta cênica em dança em processo de desenvolvimento no contexto da minha pesquisa de mestrado, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA). Tal proposta nasce da necessidade de aprofundar, tensionar e expandir os contornos do conceito do Habitante-Criador, continuamente reelaborado em seus processos de criação e formação.

HabitoCriar se sustenta como uma experiência artística e metodológica que emerge da minha trajetória enquanto habitante-criador na companhia, sendo orientado por uma perspectiva cartográfica de investigação em arte. Neste percurso, tenho me ancorado naquilo que venho denominando de Tríade Indutora do Habitante-Criador, composta por três dimensões fundamentais: a Memória, as Histórias de Vida e a Territorialidade. Esses três vetores, tomados como eixos geradores do processo criativo, não apenas orientam a construção poética da cena, mas também operam como dispositivos que possibilitam uma escuta expandida do corpo e de seus atravessamentos.

A Tríade Indutora não se apresenta como um modelo fixo ou prescritivo, mas como uma cartografia aberta, cujos sentidos são continuamente atualizados pelas experiências vividas. A Memória, nesse âmbito, é compreendida como dimensão afetiva e corporal que atravessa o tempo presente e dá espessura ao gesto dançado. As Histórias de Vida são tomadas como material sensível e político, inscrevendo na cena narrativas que emergem do cotidiano, e das experiências singulares dos sujeitos envolvidos. Já a Territorialidade opera como chão de criação, convocando a presença e a escuta do lugar habitado, suas paisagens, sonoridades, texturas e imaginários, como potência estética e política.

1. A Morada da Memória

Compreendo a memória como um dos pilares fundamentais que sustentam minha prática artística e investigativa dentro da Tríade Indutora do Habitante-Criador. No desenvolvimento do meu processo criativo, a memória não se apresenta como um recurso meramente funcional, voltado à repetição de gestos coreográficos ou à fixação de sequências de movimento. Ela ultrapassa essas dimensões técnicas e assume um papel vital, atuando como matéria viva, pulsante e profundamente entrelaçada às experiências afetivas, às paisagens subjetivas e aos territórios que habito com o meu corpo.

A memória é uma espécie de solo fértil onde se inscrevem histórias, vivências e marcas que o tempo imprime em minha carne. É através dela que me torno capaz de escavar lembranças que não estão apenas na mente, mas que vibram no corpo, nos ossos, na pele, nos gestos que emergem como vestígios de experiências vividas.

Quando crio a partir da memória, não estou simplesmente acessando algo que foi, mas me dispondo a habitar um espaço/tempo onde passado e presente se entrelaçam, gerando uma tessitura que alimenta a invenção.

a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa.. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a

solidariedade da memória e da imaginação, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa. (Bachelard, 1993, p. 211)

Essa perspectiva apresentada por Bachelard (1993), ao conceber a casa como um espaço de acolhimento do sensível, da lembrança e da imaginação, oferece um campo fértil para refletir sobre a memória como potência poética e criativa no contexto do Habitante-Criador. Quando transponho essa imagem para o corpo em criação, percebo que a memória opera de maneira análoga, ela não se apresenta como repositório estático de informações, mas como um espaço interior em constante reverberação, onde os gestos acumulam camadas de tempo, como se cada movimento abrisse uma nova porta ou janela de uma morada simbólica, dentro da Tríade Indutora que estrutura meu processo criativo. Assim como Bachelard propõe que as imagens da casa são guardiãs do passado íntimo, entendo que a dança, em seu ato de evocar e transfigurar memórias, torna-se um dispositivo capaz de tornar visível o que está oculto nos porões da experiência. Criar a partir da memória é, portanto, construir uma casa imaginária com os materiais da vida, uma morada poética onde o corpo, em movimento, reinscreve o tempo com delicadeza e força.

Não percebo a memória como algo a ser guardado ou repetido, mas como um território a ser constantemente percorrido, revisitado e ressignificado. Ela não se limita a preservar imagens fixas do que vivi, ao contrário, ela instiga a emergência do que ainda pulsa para ser revelado. Na criação, permito-me ser atravessado por lembranças que, ao invés de estagnarem o gesto, o provocam, o impulsionam para novas formas, abrindo caminhos que não estavam dados de antemão.

No âmbito dos processos criativos da Ribalta Cia de Dança, as instâncias de pesquisa, sejam elas ensaios, práticas laboratoriais ou momentos formativos em aula, são propositalmente denominadas “**encontros**”. Essa escolha terminológica não se dá de forma aleatória ou meramente estética, mas reflete uma concepção metodológica e poética que coloca o afeto, a escuta e a presença no centro da criação. O encontro, tal como é compreendido no universo da Ribalta, não se reduz a uma reunião circunstancial de corpos em atividade, ele se configura como um dispositivo relacional, no qual sujeitos em estado de criação se permitem ser atravessados pelo outro e por si mesmos, por meio de uma escuta atenta, sensível e generosa. Trata-se de uma prática que valoriza a disponibilidade corporal e subjetiva, instaurando um

tempo/espço compartilhado onde a criação não se impõe, mas emerge da relação, do gesto que se constrói na presença viva e no vínculo instaurado entre os habitantes.

É em meu corpo, esse território que lembra, sente e narra, mesmo quando imerso no silêncio, que a memória encontra vias de passagem. Percebo que, ao me deixar atravessar pelos vestígios da infância ou pelas intenções que emergem no presente, meu corpo se revela como um mapa sensível, tecido por conexões invisíveis, deslocamentos afetivos e encontros que o tempo insiste em convocar. Não é um corpo que apenas apresenta imagens ou repete gestos, é um corpo que desvela, que compartilha camadas íntimas de existência por meio de um saber que não se inscreve em palavras, mas em presenças. Um saber que pulsa no movimento, na escuta, na vibração que antecede a forma. Ao dançar, compreendo que não comunico apenas uma estética, mas uma memória viva, que se faz e refaz a cada gesto ressoado na carne.

O corpo que comunica suas realidades a partir do contato com suas próprias memórias, histórias de vida em movimento, sentimentos, percepções e sensações, situações de uma infância, canções. Tocar lembranças, cheiros, cartas, intencionalidades, rastros que se desdobram e me levam à “dramaturgia do contato”, desvelada pelos pensamentos de um corpo, que se redimensiona ao alargar as fronteiras entre o eu, o outro e o mundo, compreendendo que a construção da rede rizomática pode ser considerada como uma abordagem possível para a organização de corponectivos em seu trânsito de informações. (Ferreira, 2012, p. 34)

Ao me debruçar sobre os escritos de Ferreira (2012), encontro uma identificação profunda com aquilo que experiencio em meu próprio corpo durante os processos de criação. Para a autora, o corpo não é apenas presença ou instrumento, é paisagem sensível, encruzilhada de memórias, território onde pulsa a dramaturgia do vivido. Essa perspectiva se entrelaça de forma visceral com a maneira como compreendo o conceito de memória no âmbito do Habitante-Criador, pois ambos reconhecemos o corpo como lugar de inscrição contínua das experiências, um território vivo, que não apenas guarda, mas reinventa o vivido a partir das marcas que o atravessam. Ao acessar essas camadas sensíveis, percebo que meu corpo se torna arquivo e linguagem, matéria e gesto, abrindo caminhos para que as memórias se atualizem na cena como presença encarnada e criação poética.

2. A Morada das Histórias de Vida

[...] o acesso às histórias de vidas de moradores dos bairros próximos, que frequentavam a casa criando ou partilhando as obras de crianças á idosos, e estas histórias se tornavam a matéria-prima principal, articuladora da escuta, criação e composição coreográfica deste ateliê de cenas da vida. (Ferreira; Santos, 2016, p. 20)

Ao me deparar com essa citação de Ferreira & Santos (2016), reconheço imediatamente a potência que as histórias de vida carregam como elemento estruturante dos processos criativos que também experimento em meu próprio percurso. Quando os autores apontam para o acesso às narrativas de moradores dos bairros próximos, de crianças a idosos, como matéria-prima do fazer artístico, sinto que falam diretamente de um modo de criação que mobiliza a escuta como princípio e a vivência cotidiana como dramaturgia.

Essa abordagem me atravessa profundamente, pois compreendo que as histórias de vida não chegam ao processo apenas como conteúdos externos a serem representados, mas como forças afetivas que se integram ao corpo e ao gesto, ativando memórias, sensações e sentidos que muitas vezes escapam da linguagem verbal. Ao acessar essas histórias, sejam elas partilhadas oralmente ou percebidas em silêncios e gestos, percebo que não apenas crio, mas sou também criado por elas. Elas me deslocam, me provocam, e tornam-se catalisadoras da composição coreográfica, como se cada relato abrisse uma nova possibilidade de cena, uma nova camada de presença.

Nos meus processos criativos, costumo me deixar atravessar por uma série de narrativas que compõem o emaranhado de experiências pessoais e coletivas às quais pertenço. Dialogo, frequentemente, com histórias já vividas por mim, mas também com acontecimentos que escuto, observo ou compartilho com outras pessoas, sejam elas integrantes do coletivo artístico do qual faço parte ou mesmo habitantes da cidade com quem cruzo em meu cotidiano. Não raro, também me deixo conduzir pelas marcas históricas e simbólicas dos territórios onde escolho desenvolver minhas investigações cênicas, compreendendo que cada espaço carrega em si camadas de memória, disputa e sentido.

É nesse percurso sensível que reconheço a dança como um campo poético que me permite corporificar aquilo que está presente, em mim, ao meu redor e entre nós. Trata-se de dançar o visível e o invisível, o cotidiano e o ancestral, o que foi vivido e o que ainda reverbera. A criação emerge da escuta do vivido/vivenciado, e nesse gesto, o corpo se torna canal de transmissão de histórias, de afetos e de presenças. Ao

coreografar, percebo que não estou apenas construindo sequências de movimento, mas compondo narrativas corporais que dialogam com uma dimensão coletiva da existência.

Algo que considero tanto curioso quanto intencional no desenvolvimento dos meus processos criativos é a recorrência de um traço comum que atravessa as histórias de vida com as quais venho dialogando, são narrativas enraizadas no solo amazônico, forjadas a partir das experiências de sujeitos que habitam esta região e que, historicamente, tiveram seus modos de vida, saberes e práticas artísticas frequentemente silenciados, marginalizados ou questionados. Em especial no campo da dança, percebo o quanto os fazeres oriundos da Amazônia ainda enfrentam olhares de estranhamento ou desvalorização, como se não correspondessem às referências legitimadas por centros hegemônicos de produção artística.

Diante disso, reconheço que meu engajamento com a Ribalta se alicerça justamente na tentativa de romper com esses silenciamentos e de afirmar um modo de fazer que nasce da nossa própria realidade amazônica. Estamos, enquanto coletivo, em constante estado de experimentação e investigação sobre o que significa criar a partir deste lugar, um lugar que não é apenas geográfico, mas também simbólico, afetivo, político e estético. Esse fazer artístico que desenvolvemos, ancorado nas histórias de vida dos corpos que aqui habitam, nos convida a nos reconhecermos como matéria-prima legítima e potente para a criação em dança, assumindo, assim, o protagonismo sobre nossas próprias narrativas.

Ao me perceber como parte ativa desse movimento, compreendo que não se trata apenas de dançar sobre a Amazônia, mas de dançar desde a Amazônia, permitindo que os saberes locais, as memórias territoriais e os modos de existência que nos atravessam constituam a base sensível e crítica da nossa criação. Acredito que, ao nos afirmarmos como criadores conscientes/inconscientes da força que emana de nossas histórias e territórios, estamos contribuindo não apenas para a valorização do nosso presente, mas também para a formação de um legado capaz de inspirar e fortalecer as futuras gerações de artistas.

como criação a arte não tem fronteiras. Nasce de uma ligação com a essência humana, satisfazendo as necessidades humanizadoras perante a realidade. Tendo o homem como origem e destino, torna-se trabalho privilegiado, uma das atividades essenciais da vida. [...] No campo da criação, o artista deve solucionar, artisticamente, as questões que ele se decide formular. É como expressão estética que ele há de resolver os problemas de visão e conhecimento do mundo, decorrentes de sua atividade criadora. A função de

refletir a essência do real, como forma de conhecimento, só pode ser cumprida pela arte, mediante a criação de uma nova realidade e não por meio de cópia já existente. [...] a obra existe por si mesma, constituindo realidade própria, de onde emana aquilo que se expressa ou reflete (Loureiro, 2002, p.33).

A partir das contribuições de Loureiro (2002), identifico uma valiosa aproximação quando penso a utilização das histórias de vida como elementos estruturantes de composição poética. Quando o autor afirma que “a arte não tem fronteiras” e que sua origem está ancorada na “ligação com a essência humana”, compreendo essa perspectiva como um alicerce conceitual que permite situar a prática do Habitante-Criador dentro de um campo de criação que é, ao mesmo tempo, profundamente subjetivo e coletivo.

Ao acolher essas reflexões, percebo que as histórias de vida não operam como narrativas lineares ou cronológicas. Elas se apresentam como fluxos existenciais, pulsações afetivas e memórias corporais que brotam do chão que habitamos, do lugar onde dançamos e também dos sonhos que partilhamos. Nesse sentido, a dança que nasce dessas histórias não está preocupada em representar fielmente um passado ou em ilustrar acontecimentos, ao contrário, ela se propõe como um gesto poético que reinscreve sentidos e ressignifica presenças.

Trata-se de uma dança que escava o tempo, que atravessa territórios e que, ao ser dançada, produz deslocamentos, tanto no corpo do habitante-criador quanto no olhar do espectador. A criação coreográfica torna-se então um campo de transfiguração simbólica, onde a memória se atualiza, se reinventa e encontra novas formas de existir no presente. Loureiro, ao nos lembrar da origem essencial da arte, me permite reforçar que, no processo do Habitante-Criador, não se trata apenas de fazer dança, mas de constituir um espaço sensível onde a vida e a arte se entrelaçam de maneira inseparável.

3. A Morada da Territorialidade

Ao refletir sobre a territorialidade como um dos eixos fundamentais para a criação artística que desenvolvo, especialmente no contexto da poética do Habitante-Criador, deparo-me com uma dualidade territorial que atravessa minha existência de forma significativa. Nasci em Ananindeua, cidade que considero o marco simbólico de minha constituição enquanto sujeito e artista. No entanto, resido desde a infância em Marituba, município vizinho, cuja presença em minha trajetória se configura,

majoritariamente, como espaço de retorno e repouso, uma espécie de cidade-dormitório, que acolhe meu corpo ao fim do dia, mas que pouco se relaciona com minhas experiências de formação e sociabilidade.

É em Ananindeua que concentram-se as minhas principais memórias afetivas, relações sociais e experiências educativas e culturais. Foi ali que estabeleci vínculos com a escola, com amigos, com os serviços de saúde e os espaços de lazer, ali também estão localizados os dispositivos simbólicos e concretos que me reconhecem e que, de certa forma, me nomeiam enquanto sujeito inserido em uma rede coletiva de criação. Essa vivência entre dois territórios distintos, um que me constitui em profundidade e outro que me abriga fisicamente, produz um campo fértil de tensões e deslocamentos que incidem diretamente sobre minha percepção de pertencimento, sobre meu corpo em trânsito e, consequentemente, sobre minhas práticas criativas.

Essa condição de viver entre-fronteiras me conduz a um estado de constante deslocamento, onde o corpo é convocado a se (re)posicionar a partir das sutilezas que os territórios imprimem em sua tessitura simbólica. O espaço não é apenas um dado geográfico, ele se revela como um lugar de atravessamentos subjetivos e políticos que se inscrevem no gesto, na presença e na criação. A territorialidade, neste sentido, não é pensada como uma referência estática, mas como dimensão viva, sensível e relacional, que atua diretamente no modo como me movo, como percebo e como crio.

Durante um longo período, os processos de criação em arte estiveram fortemente ancorados em referências externas ao corpo e ao território do próprio artista. As composições coreográficas frequentemente se orientavam por teorias já consolidadas, universos ficcionais, partituras musicais previamente estabelecidas, textos literários ou outras matrizes culturais que, ainda que potentes em suas proposições estéticas, operavam muitas vezes como disparadores deslocados da vivência concreta e sensível de quem cria. Esses referenciais, por mais ricos que fossem em termos conceituais e artísticos, nem sempre dialogavam diretamente com as experiências encarnadas, com a história pessoal, com a paisagem cotidiana ou com o contexto territorial do sujeito criador.

Hoje, a partir da minha vivência como Habitante-Criador, compreendo o ato de criar em dança sob uma outra ótica, mais situada, sensível e implicada com as realidades que me atravessam. O gesto criador, para mim, passa a emergir da escuta atenta aos lugares que habito, às paisagens que permeiam minha existência, aos sons cotidianos que invadem meu espaço, às presenças que me constituem e às memórias

que, inscritas em meu corpo, retornam como matéria de criação. A territorialidade não é apenas um pano de fundo geográfico, mas um campo pulsante de sentidos, afetos e tensões que nutrem a criação em sua potência mais visceral.

Criar a partir da territorialidade é um gesto que ultrapassa os limites da estética tradicional. É um posicionamento ético e político, que reivindica a legitimidade de outros modos de fazer arte, fundados na escuta das vivências locais, nas histórias silenciadas, nos modos de habitar o mundo que resistem às normativas hegemônicas.

Ao escolher inscrever minha dança nos territórios que me constituem, seja na travessia entre Marituba e Ananindeua, seja nas relações que cultivo com as pessoas e paisagens ao meu redor, assumo o compromisso de reativar sentidos adormecidos, de produzir arte a partir do cotidiano, de transformar o gesto em testemunho e o movimento em presença poética. Trata-se, afinal, de uma criação que é tão geopolítica quanto sensível, e que encontra no corpo o território onde todos esses elementos se entrelaçam.

Valorizo, sobremaneira, este modo de fazer amazônico, se o trato assim, é por ser amazônida, e ainda que compreenda que este modo possa se dar em outros lugares, minha experiência se dá no contexto da região em que vivi por toda vida, sendo ela minha mais forte referência. (Lavand, 2021. p. 14)

Lavand (2021) traz à tona uma importante reflexão sobre a construção de uma poética artística situada, enraizada no território e nas vivências específicas da região amazônica. Ao afirmar que valoriza o “modo de fazer amazônico” e que o reconhece como tal justamente por ser amazônida, a autora evidencia que sua produção estética e criativa não se dissocia da realidade geográfica, cultural e afetiva que a constitui. Esse “modo de fazer” não é entendido como um modelo fixo ou exclusivo da Amazônia, mas como uma forma de criar atravessada pelas experiências e referências locais, que se manifestam como principais catalisadores do processo criativo.

Ao destacar que viveu toda a sua vida na região, Lavand reforça que é a partir dessa convivência contínua e imersiva com o território que sua arte se estrutura. Compartilho dessa perspectiva, pois compreendo que minha trajetória como artista e pesquisador está enraizada em um fazer que emerge diretamente da experiência de habitar este lugar. A Amazônia, com suas múltiplas camadas simbólicas, históricas e afetivas, não apenas compõe o pano de fundo da minha criação, mas configura-se como matéria essencial que estrutura o meu modo de estar no mundo e de criar em dança. Assim como Lavand, reconheço que é essa vivência territorial, profundamente

situada, que legitima e fortalece a singularidade do meu percurso como Habitante-Criador.

Considerações (In)Conclusivas

As reflexões aqui partilhadas não têm a intenção de concluir ou fixar sentidos, mas sim de abrir brechas e caminhos para o que ainda está por vir. A poética HabitoCriar permanece em processo, em constante germinação, como corpo que escuta, transita e se transforma junto ao território que habita e recria. O Habitante-Criador não se ancora em verdades prontas, mas se deixa afetar pelos encontros, pelas memórias que emergem e pelas histórias que se cruzam no cotidiano expandido do viver-criar.

Este escrito é travessia, compõe-se no entre, no intervalo fértil entre o vivido e o reinventado, entre o que se lembra e o que se projeta. Nesse sentido, HabitoCriar não é apenas método, mas modo de existir, postura ética e estética diante do mundo. É escuta atenta aos corpos e às forças que os atravessam, é inscrição de presenças que resistem, que criam e que habitam de forma expandida seus próprios processos.

Seguimos, assim, afirmando o inacabamento como força criadora. HabitoCriar é ainda rascunho, possibilidade em aberto, dança que insiste em nascer na dobra entre o gesto e a palavra, entre o silêncio e o grito. E é nesse devir que mora sua potência.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERREIRA, Mayrla Andrade. *Da casa de contato à dramaturgia do contato* / Mayrla Andrade Ferreira; Orientador a Pr^{fa}. Dr^a Giselle Guilhom Antunes; 263 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

FERREIRA, Mayrla Andrade; SANTOS, Lindemberg Monteiro dos (Org.). *Habitante-criador: processos criativos da Ribalta companhia de dança*. São Paulo: Fonte editorial, 2016.

LOUREIRO, Jôas de Jesus Paes. *Elementos de estética*. 3. ed., rev., e aum. Belém:EDUFPA, 2002.

LAVAND, Ana Rosangela Colares. *Ânima trama: dança e artes mágicas como processo de autocriação* / Ana Rosagela Colares Lavand. Orientadora: Prof^a Dr^a Ana

Flávia Mendes. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2021.

The background of the entire page is a repeating pattern of stylized, wavy green lines representing stems or roots. Interspersed among these are several green leaves with visible veins. A horizontal band of a lighter, yellowish-green color runs across the middle of the page, serving as a backdrop for the title text.

**CORPO-MEMÓRIA: A DANÇA SOMÁTICA
COMO CAMINHO DE (RE)EXISTÊNCIA NA EJA**

CORPO-MEMÓRIA: A dança somática como caminho de (re)existência na EJA

Nanssy Thamyres Pinto Brandão² (UFPA)

RESUMO

Este artigo tece abordagem entre corpo, memórias, e (re)existências, tendo como objetivo geral investigar possíveis caminhos metodológicos de escuta sensível de vivências subjetivas, através da dança somática, em turmas de Educação de Jovens e Adultos – EJA. Neste trajeto, as práticas somáticas contribuem para a compreensão do corpo-memória, que fortaleça o modo de existir em sociedade, mesmo convivendo com as marcas de exclusão, marginalização e invisibilidade social. Os resultados dos laboratórios de escuta do corpo aconteceram por meio de diferentes estímulos, observando-se corpos mais disponíveis, se compreendendo enquanto territórios vivos de memória e conscientes de si. O campo metodológico é o da pesquisa-ação e, mais a etnografia para mergulhar no contexto do objeto. Assim, convido para dialogar os seguintes autores: Klauss Vianna (2008), Jussara Miller (2007), Débora Bolsanello (2005), Marina Caron (2021), Bell Hooks (2017), Luiz Rufino (2021) e Paulo Freire (1977 e 1985).

Palavras-chave: Corpo. Memória. Dança somática. (Re)existência. EJA.

ABSTRACT

This article explores the relationship between body, memories, and (re)existences, with the general objective of investigating possible methodological paths for sensitive listening of subjective experiences, through somatic dance, in Youth and Adult Education (EJA) classes. In this path, somatic practices contribute to the understanding of the body-memory, which strengthens the way of existing in society, even when living with the marks of exclusion, marginalization, and social invisibility. The results of the body-listening laboratories occurred through different stimuli, observing more available bodies, understanding themselves as living territories of memory and self-awareness. The methodological field is that of action research, plus ethnography to delve into the context of the object. Therefore, I invite the following authors to dialogue: Klauss Vianna (2008), Jussara Miller (2007), Débora Bolsanello (2005), Marina Caron (2021), Bell Hooks (2017), Luiz Rufino (2021) and Paulo Freire (1977 and 1985).

Keywords: Body. Memory. Somatic dance. (Re)existence. EJA.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes (ProfArtes) da Universidade Federal do Pará, sob orientação da Profa. Dra. Waldete Brito. Bailarina, pesquisadora e docente da educação básica na rede municipal de Ananindeua, PA. E-mail: nanssy.brandao@semedananindeua.pa.gov.br.

1. Entrelaçamento de memórias (re)existentes “para os seres que habitam as margens e esquinas do planeta”³:

“Na esquina do futuro alumiada com uma vela acesa em tempos imemoriais arrisco dizer que a educação é uma condição do vivo.” (Rufino, 2021, p. 15)

O corpo, em seus diversos contextos sociais, culturais e históricos, traz consigo inúmeras memórias que são inscritas através de suas trajetórias e travessias, e a partir de suas relações com o espaço, tempo e o outro, que podem ser expressas e compreendidas através de movimentos subjetivos.

Dessa forma, esta presente pesquisa trata-se de uma investigação de possíveis caminhos metodológicos, através da dança somática, que valorizem o corpo-memória e suas (re)existências nas turmas de EJA, como forma de (re)conexão com suas narrativas, identidades e trajetórias, possibilitando e fortalecendo novos sentidos de pertencimento.

Aqui se faz necessário dizer que o campo somático nos possibilita inúmeros caminhos de abordagens, sendo assim trilha por uma proposta de *dança somática*—um desdobramento artístico da educação somática que aplica os seus princípios através de movimentos dançados e pautados em uma prática de liberdade, sem compromisso com uma técnica rígida ou estética, mas que surge através de uma escuta sensível do corpo, levando em consideração todas as vivências que o atravessam.

No contexto da EJA, onde os corpos carregam uma imensidão de experiências vividas, essas metodologias que se constroem no campo somático, compreendem o corpo como território vivo — de memórias, vivências e saberes — que, ainda são subtraídos e desvalorizados pelo sistema educacional.

Corpo-memória é aquele que traz na bagagem sua identidade inacabada, seus signos, símbolos, histórias, afetos, trajetórias e experiências que fortalecem o avivamento do corpo que sente, cria, expressa e existe apesar de muitos extermínios sociais, garantindo o rompimento do conceito de corpo-objeto. Para Vianna (2008, p.20) “pela dança o homem manifesta os movimentos do seu mundo interior, tornando-os mais conscientes para si mesmo (...) Nessa tentativa, ele se aproxima cada vez mais de seu ser mais profundo.”

³ Ler Rufino (2021, p. 10).

Sendo assim, a dança somática e suas infinitas possibilidades, potencializam estes jovens e adultos para a valorização do auto-conhecimento através de uma percepção interna e sensível, que busca nas escutas subjetivas uma relação mais intimista com o seu próprio eu, se apresentando nesta pesquisa como um caminho para a (re)existência diante de tantos contextos de silenciamento:

Mas é fundamental, neste estudo, considerar o que acontece dentro do corpo de cada um, acolher os afetos, os modos de sentir. Só assim fica exposto o corpo singular de cada ser, como cada um lida consigo, com o outro, com o mundo. Esse é o corpo vivo e pulsante. (Caron, 2021, p.46)

Nesse sentido, compreender que “corpo é o todo, é o que está dentro e submerso, é o que transborda” (Caron, 2021, p. 47), é reconhecer que cada sujeito existe através das suas caminhadas, que podem e devem ser essenciais para um processo educacional que conflui para um fortalecimento comunitário que amplia e rende conhecimentos outros.

Tendo em vista que a vivacidade das memórias corporais é afirmada por tudo aquilo nos encontra — histórias, experiências e afetos — e nos dá sentido de ser quem somos a partir de nossas existências. Em um território invisibilizado e à margem, não basta apenas existir, é necessário (re)existir aparando as arestas e construindo pontes para ressignificar e reconstruir as trajetórias marcadas por tantos apagamentos sociais.

Sendo assim, a (re)existência nasce dessa relação que entrelaça o existir e o resistir para um lugar político, nos afirmando que, para grupos marginalizados e oprimidos socialmente, como os alunos da EJA, não basta apenas resistir às exclusões e violências, é necessário existir de novo, criando, reinventando e afirmando modos de estar vivo, de sentir, de expressar e de reconhecer saberes a partir das suas identidades e jornadas corporais.

Os movimentos que emergem de forma potente e livre, através da dança somática, nos afirma esses modos de estar e permanecer vivos, para além de uma sobrevivência. Cada possibilidade que surge de uma percepção interna dos recortes que preenchem a totalidade do ser é, também, o pulsar da vida que acontece sempre que ocupamos os espaços com nossas vivências.

A partir desse olhar sensível e humano, que compreende a educação pautada em uma prática de liberdade através da abordagem de um corpo-soma, fortalecemos esses

caminhos de retomadas e reconhecimentos para aquilo que se é, para que eles possam se enxergar enquanto fontes de muitos saberes.

O lócus desta pesquisa acontece na escola EMEIF São Geraldo, localizada no Bairro do Distrito Industrial em Ananindeua-PA, tendo como público-alvo turmas de 3ª e 4ª etapas com idades diversificadas. Para mergulhar neste complexo contexto, utilizei o método qualitativo, através da etnografia e dos próprios conceitos da educação somática, construindo coletivamente laboratórios que nos permitirão a compreensão de uma abordagem prática sobre a dança no território somático.

2. Corpo-memória: Um reencontro com a criança que vive em mim

Nesta modalidade da educação básica é muito comum encontrarmos alunos desmotivados, muitas vezes sem a devida compreensão dos reais significados de estarem ali, tendo em vista que trata-se de um público que carrega uma rotina de trabalho exaustiva e o ‘peso’ de estarem atrasados em seus anos escolares, além de enfrentarem, diariamente, desafios que oprimem seu modos de existir.

Diante de tantos dilemas enfrentados, o encontro com a dança somática traz a experiência corporal subjetiva como principal diretriz para a consciência do movimento, o que contribui na criação de laboratórios que possam valorizar as dinâmicas sociais de cada aluno.

Este relato de experiência se constrói através de um laboratório realizado na data do dia 28 de março de 2025, com as turmas de 3ª e 4ª etapa da Educação de Jovens e Adultos (EJA), com o objetivo de fortalecer a percepção dos alunos e alunas para uma compreensão do corpo enquanto território vivo de memórias, através de uma relação entre corpo, movimento e imersão nos universos subjetivos das infâncias, fazendo uma abordagem com a educação somática e suas possibilidades.

Para dar início à este laboratório, mobilizei os alunos para que se organizassem em círculo, onde seus olhares pudessem alcançar o coletivo, e tentassem levar seus corpos para um lugar de leveza e relaxamento, até sentirem uma sensação de conforto neste espaço. Assim que percebi que a turma já estava engajada no ambiente circular e com os corpos presentes na atividade, passei a direcioná-los por alguns caminhos de escuta corporal que trilhavam primeiramente pelas microescutas, ou seja, pequenos movimentos a partir das menores estruturas corpóreas.

Os primeiros estímulos foram sensoriais, através dos quais fiz o convite para fecharem seus olhos e percebessem os sons do ambiente, bem como a sensação dos

seus corpos– respiração, batidas do coração e pensamentos– com o objetivo de que suas percepções estivessem direcionadas para esta escuta interna. Dessa forma, minha proposta foi que, individualmente e ainda de olhos fechados, movimentassem de forma circular as articulações dos dedos das mãos, e aos poucos esses movimentos passariam pelas mãos, antebraços, ombros e cabeça.

Figura 1: Laboratório com os alunos e alunas da EJA



Fonte: Acervo pessoal (2025)

#paratodomundover

A imagem é de uma sala de aula com pouca luz, na qual onze alunos e alunas estão distribuídos em círculo, de mãos dadas e de olhos fechados, concentrados durante o laboratório de escuta. Ao lado esquerdo temos quatro alunos com uniformes azuis e ao lado direito a maioria dos alunos veste roupas pretas, com exceção de uma aluna que veste camisa cor de rosa. A parede do fundo da sala é branca, decorado com uma linha reta de lajotas azuis no centro, onde também observamos uma janela de vidro horizontal com largura considerável.

Após ativarmos os membros superiores, voltamos nossas escutas aos inferiores, iniciando pelas articulações dos pés, joelhos e pernas, até que alcançássemos uma totalidade do corpo enquanto potência de movimentações. É importante frisar que a turma é composta por alunos neurotípicos e neuroatípicos. Sendo assim, este laboratório reconhece as limitações e habilidades de cada aluno, garantindo que todos e todas, independentemente de suas condições, possam participar das atividades propostas em sala de aula de maneira significativa, percebendo-se enquanto sujeitos no processo de criação. Nesse sentido, para Bolsanello (2005, p. 102):

Tendo em conta que o processo de aprendizado na educação somática visa validar a experiência subjetiva de cada aluno como fonte de conhecimento, o professor evita julgar o discurso que seus alunos têm sobre seus próprios corpos ou de impor seus valores sobre a estética ou a eficácia do corpo. Seu papel é sobretudo o de guiar o aluno em suas descobertas somáticas (...)

De forma gradual, passei a conduzi-los para as suas trajetórias na infância, propondo que voltassem seus pensamentos para um outro tempo que, apesar de não ser considerado um tempo presente, está enraizado em suas memórias corporais. Quem era a sua criança? O que ela gostava de fazer e de ser? Quais são os seus sonhos, seus medos, suas coragens? Qual o seu lugar? Quem acolhia suas dores? Essas foram algumas questões que direcionaram a travessia das singularidades de cada ser para um reencontro com suas crianças que são as sementes primeiras de um florescer das identidades.

Para finalizar esta prática, realizamos um processo de criação com movimentos que surgiram a partir das experiências sensíveis que transcendem o campo físico, mas desperta as emoções mais íntimas. Dessa maneira, cada sujeito participante criou um movimento que se relacionasse com a importância da infância vivida, levando em consideração cada partícula da sua história, ativando memórias afetivas e preenchendo ausências.

A partir desse caminho metodológico, alguns alunos realizaram ações corporais e, a partir delas, acessavam lembranças felizes ou brincadeiras representativas, outros adentraram em um território de ausências, saudades e medos, como um último abraço em um ente querido. Para alguns, essa vivência ativou seus modos mais dolorosos de sentir o mundo, mas também os despertou para a compreensão de seus corpos como fonte de resistências, que continuam existindo apesar de muitas marcas de silenciamento enraizadas ainda na infância. Sobre esta perspectiva, para Nóbrega (2008, p. 142):

Os movimentos acompanham nosso acordo perceptivo com o mundo. Situamo-nos nas coisas dispostos a habitá-las com todo nosso ser. As sensações aparecem associadas ao movimento e cada objeto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais.

Por este viés, valorizando as diferentes formas de existir dos alunos enquanto sujeitos criadores, ao final da aula quis ouvir os seus relatos de experiências e considerações sobre a prática proposta, possibilitando a voz ativa e protagonismo

deles em relação às suas formas de sentir, ouvir, compreender, perceber e criar. Ainda sensibilizados, nem todos se propuseram a falar, mas fortaleceram os compartilhamentos que nos diziam o quanto foi “diferente” ter participado de um momento como esse, além de relatarem uma sensação corporal mais tranquila e, igualmente, ativada por muitos sentimentos.

Durante as partilhas, houve um sentimento de gratidão verbalizado pelos participantes, ao afirmarem que pela primeira vez a turma se ouviu e se percebeu com respeito e empatia, ou seja, ao ativarem suas escutas subjetivas também se reconheceram como parte de um todo, se fortalecendo enquanto comunidade, criando laços coletivos e senso de pertencimento.

Compreendo este laboratório através de uma abordagem que prevê a dança somática como campo de autoconhecimento e redescoberta das identidades, através de movimentos subjetivamente dançados que se constroem no berço da infância, esta que se faz chão durante toda a jornada do corpo vivido. Portanto, possibilitar uma metodologia que compreenda o corpo enquanto experiência é de suma importância para um público com uma diversidade de corpos, com trajetórias marcadas por exclusões, violências e desigualdades que silenciam suas existências.

Para Bolsanello (2005, p. 100) dar sentido ao corpo enquanto experiência é preconizar o ser em sua totalidade e vivacidade, a partir de suas capacidades de busca por um estado de equilíbrio físico, psicológico, social e afetivo, o que nos direciona para o entendimento de uma valorização das trajetórias, vivências e experiências que estes jovens e adultos trazem em suas bagagens memoriais, podendo ser potencializadas em movimentos.

Para a autora é importante que os alunos sintam e percebam o que diz o corpo durante a realização dos movimentos, sendo assim “a experiência do aluno é valorizada pelo professor como sendo única na medida em que seu objetivo é levá-lo a tomar contato com o aspecto subjetivo (...)”, conforme afirma Bolsanello (2005, p.102).

Abraçar a importância de valorizar as experiências sociais dos alunos é garantir a *condição do vivo*⁴ para seres que vivem à margem, valorizando suas jornadas que, não somente marcam, mas transbordam o corpo-memória. Esta percepção, como nos

⁴ Entende-se com tarefa da educação, segundo Rufino (2021, p 15)

afirma Caron (2021, p.46), “convoca emoções, e estas não serão iguais para todos, pois dependem da história de cada um”.

Portanto, a territorialização da dança somática no chão da escola, se dá como uma afirmação de corpos presentes e (re)existentes que se fortalecem no fluxo de cada movimento singular, sensível e repleto de escutas internas. Dessa forma, assim como este laboratório que foi envolvido por muitas infâncias, as metodologias somáticas nos encontra como ferramenta de humanização e transformação de seres através de seu encontros e reencontros com tudo aquilo que lhes atravessa.

3. A dança somática no esperar das (re)existências:

“A esperança é essencial à luta pela libertação”

(Hooks, 2017, p. 207)

A arte, por si só, já é uma grande e valiosa ferramenta de inclusão e (trans)formação social, mas ainda assim precisa fazer sentido para os estudantes, sabendo que ainda é uma disciplina bastante subestimada. Dessa forma, esta pesquisa não busca falar sobre vivências distantes das realidades do público-alvo, e sim aproximá-los de tudo aquilo que os atravessa e é inscrito no corpo através do tempo.

Quando analisamos o contexto da EJA, repleto de corpos subjugados e carregados de estigmas sociais, a dança, enquanto arte-educação, nos atravessa como uma ferramenta de possível transformação dessas narrativas, impulsionando os alunos para o alcance de construções de novas perspectivas sobre o mundo e sobre si mesmo, a partir de um ambiente criativo e acolhedor dos diversos saberes. A educação somática torna-se ponte para movimentos conscientes em busca de uma (re)conexão interior e, em um contexto de tantas ausências, ela se faz presença através de um corpo inteiro e vivo.

Portanto essas práticas metodológicas se apresentam como ferramentas de potencialização, não somente para habilidades artísticas-corpóreas, mas para um processo mais humano que leve em consideração as histórias e conhecimentos singulares dos indivíduos resgatando sua autoestima e favorecendo novas perspectivas sobre o presente e futuro, e acima de tudo, acolhendo e respeitando seus caminhos até aqui.

Ao adentrar este território, antes é necessário despir-se de todo e qualquer tipo de preconceito. É, para mim, uma constante desconstrução entrelaçada de afeto, resistência e perseverança diante daquilo que sucumbe as identidades dos seres. Para eles, alunos formados em saberes da vida, essa desconstrução passeia pela própria roda viva de suas trajetórias, sem apagar ou descartar suas vivências, mas reconhecendo, redescobrimo, ressignificando e reconstruindo.

Os processos criativos construídos a partir das metodologias em questão, sempre buscam as partilhas, o que é essencial para os diálogos interculturais, levando em consideração um ambiente composto por estudantes de diferentes faixas etárias, origens e saberes. Para eles, experimentar uma escuta corporal e falar sobre si mesmo através do movimento, exige muita energia, autoconfiança e uma percepção daquilo que se é, o que para muitos, por diversos motivos, foram perdidas ao longo de suas trajetórias, muitas vezes negadas por sistemas dominantes que insistem em silenciar as vozes periféricas.

Daí a importância de experimentarmos um processo somático que leve em consideração aquilo que é mais valioso para o ser humano — seu corpo-memória. É a partir desta imersão dentro de si que os alunos passam a contar, com propriedade e protagonismo, suas histórias.

Os movimentos, que rompem com a noção de corpo-objeto (aquele que se dissocia da mente e dos contextos culturais), passam a dizer quem eles são através de tudo aquilo que transcende a palavra e que permite não apenas que eles ‘estejam’ em sala de aula, mas que sejam corpos presentes em suas totalidades, compreendendo que “o corpo carrega suas histórias, suas marcas, suas memórias e desejos. Ele não é apenas biológico, mas simbólico, político, histórico e poético” (Miller, 2007, p. 21).

Quando valorizamos quem são estes alunos e tudo aquilo que os mantém vivos, validando os seus percursos, contribuimos para a (re)construção de habilidades sociais e emocionais, permitindo que estes indivíduos reconheçam e afirmem suas existências através de seus corpos, facilitando a expressão de emoções e a conexão com suas raízes culturais, refletindo o encontro de seus espaços de pertencimento na sociedade.

Na EJA, os processos de ensino e aprendizagem através da educação somática, nos convida a olhar o corpo não como instrumento, mas como morada de memórias e contextos culturais e, ao trazê-la para as aulas de arte, abrimos espaço para ouvir os gritos oprimidos em muitos silêncios, e rompemos barreiras do preconceito e do

ensino engessado. Nesse sentido, a dança não apenas ensina, mas pulsa existência, reencontra identidades, acolhe a pluralidade, compreende os pontos de partida e impulsiona os destinos futuros.

Referências:

BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu; Piseagrama, 2023.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBEN** (Lei nº 9.394/96).

BOLSANELLO, Débora. **Educação Somática: O corpo enquanto experiência**. Université du Québec à Montreal- Canada, 2005.

CARON, Marina. **Corpo, transborda: Educação somática, consciência corporal e expressividade**/ Marina Caron; [ilustração Macê Stevaux]; [revisão técnica e prefácio André Trindade]. - 1. ed. - São Paulo: Summus, 2021.

FREIRE, Paulo. **Extensão e comunicação?** Tradução de Rosisca Darcy de Oliveira. 9ª edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: Um reencontro com a pedagogia do oprimido**. 5. ed. São paulo: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 32ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: A educação como prática de liberdade**; tradução de Marcelo Brandão Cipolla.- 2.ed.- São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4013>

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**./Jussara Miller.- 2.ed.- São Paulo: Summus, 2007.

RUFINO, Luiz. **Vence-demanda: educação e descolonização**/ Luiz Rufino.- 1.ed.- Rio de Janeiro: Morula, 2021.

STRAZZACAPPA, Márcia. **A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola**. Cadernos Cedes, ano XXI, no 53, abril/2001.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 5.ed.- São Paulo: Summus, 2008.

**HERONDINE_SE:
A ONÇA QUE ME HABITA**

HERONDINE_SE: A onça que me habita

⁵Darciana de Fátima da Cruz Martins. (UFPA)

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão afroepistemológica sobre meu corpo em diálogo com a Etnocenologia, compreendendo o meu corpo como sendo meu mote da pesquisa enquanto um ato poético, político e afroamazônico. A pesquisa se desdobra em diferentes abordagens sobre a minha trajetória enquanto artista-etno-pesquisadora, como a minha relação com a caboca Herondina minha chefe de croa, enquanto umbandista. A força da onça como animal-entidade guia essa travessia, atravessando o fazer artístico e epistemológico.

Palavras-chave: Corpo_onça. Herondina. etnocenologia. animal_entidade.

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión afroepistemológica sobre mi cuerpo en diálogo con la Etnocenología, entendiendo mi cuerpo como tema de investigación, como un acto poético, político y afroamazónico. La investigación se desarrolla a través de diferentes enfoques de mi trayectoria como artista-etnoinvestigadora, como mi relación con la caboca Herondina, mi líder croa, como seguidora de la Umbanda. La fuerza del jaguar como entidad animal guía este viaje, intersectando el trabajo artístico y epistemológico.

Palabras-clave: Cuerpo_jaguar. Herondina. Etnocenología. Entidad_animal.

Herondine_se: A onça que me habita

O presente estudo busca traçar as encruzilhadas entre Etnocenologia, Padilhas Amazônicas e Afroepistemologias, a partir de um olhar ancestral e contemporâneo sobre o meu corpo em performance. A imagem-força da onça, como animal-entidade, como um ser que me habita, se torna um eixo condutor na pesquisa, conectando dimensões simbólicas, culturais e espirituais. Dessa forma, propõe-se um estudo que vai além do acadêmico, adentrando os territórios da corporeidade sagrada e das epistemologias afro-indígenas. Para mim enquanto artista nesse território de ancestralidade e busca do seu próprio processo, buscar a forma mais arrisca de me expressar me colocando como pesquisa do meu próprio processo.

⁵ Estudante de Mestrado linha II epistemologias e interfaces em artes do programa de Pós graduação em artes PPgates/ICA/UFPA, orientadora Dr^o Luciana Porto. Graduada em Dança pela UFPA, formada no Técnico em Dança UFPA, Educadora Social pela Unipop, estagiaria acadêmica no Curso de licenciatura em Teatro orientada pela Dr^o Carmem Virgolino na ETDUFPA. Atualmente é artista de multilinguagens, performer, faz parte do Coletivo Croa um aquilombamento de artistas multiculturais no estado, é uma mulher parda, gorda, periférica e mãe atípica. Pesquisadora do corpo e uma Artista_etno_pesquisadora.

Nesta reflexão, trago junto ao meu corpo o meu fazer artístico, minhas formas de atuação e de ver o mundo a partir de meus processos de afirmação. Enquanto mulher cis de 45 luas, parda, gorda, periférica, mãe solo e atípica, avó, e claro, artista amazônica, artista-etno-pesquisadora, interprete criadora, pesquisadora do corpo e filha de santo, compreendendo a sua ancestralidade como foco de poder.

Essa pesquisa começa a seis anos atrás quando decidir estudar /pesquisar sobre meu corpo e minha relação com minha espiritualidade dentro da Umbanda. Estudar essas intersecções é fundamental para compreender a mim mesma e compartilhar com o mundo a força da minha onça o poder do sagrado e sua compreensão dentro da academia. Trazer *“Herondina”* para o contexto acadêmico é afirmar a presença de epistemologias outras, fundamentadas na ancestralidade e na arte como manifestação política, social e cultural. Pois, é o meu corpo, o corpo de uma artista-afroreligiosa que comunga de sua espiritualidade para falar dessas encruzilhadas de encantarias que uma filha de santo carrega.

Herondina torna-se *Herondine_se*, um verbo, uma pesquisa que me tira do lugar de artista-etno-pesquisadora e me transporta ao avesso do que uma artista pode e tem nas mãos, pois, me leva na contramão do entendimento de que *dançar, atuar e incorporar* vai além da minha experiência e compreensão de vida. Sou umbandista é tenho enquanto chefe de croa a caboca Herondina, é uma caboca encantada, ajuremada, maruá, que compõe as religiões de matrizes afro-brasileiras. E a caboca que me assenta na onça, onde meu corpo-cavalo se transforma, se irradia, evolui.

Para FILHO 2015, *“falar de Herondina é falar de alguém que “vive” na terra, mas não tem corpo, é como o vento, é como um raio, é como uma luz que nasceu das trevas”*. Enquanto cavalo dela, me deparo com uma caboca diferente do comum nos terreiros por onde ela passa, pois, na minha croa ela é maruá, arisca, indomável, bruta, onça preta pintada. Embora meu corpo ainda não estar acostumado a tantas intervenções espirituais ele assume essa relação como sendo vivo assim como o dela, que dança na ponta da agulha, que atua nas relações carnavais de seus filhos, e que se assenta como onça braba em terras paraenses e invade os terreiros e a academia.

Meu corpo se assenta neste terreiro encantado que é um ser artista nesta terra, para Simas:

Pensar o corpo como terreiro parte da consideração que o mesmo é assentamento de saberes e é devidamente encantado. O corpo codificado como terreiro é aquele que é cruzado por práticas de saber que o talham, o banham, o envolvem, o vestem e o deitam em conhecimentos pertencentes a outras

gramáticas. Tais ritos vigoram esses corpos os potencializando ao ponto que os saberes assentados nesses suportes corporais, ao serem devidamente acionados, reinventam as possibilidades de ser/estar/praticar/encantar o mundo enquanto terreiro. (Simas, 2018, p. 49.).

Meu corpo é esse cruzamento entre arte e espiritualidade que brinca nas encantarias outras desse movimento entre Orum (céu) e Ayé (terra), sou o adjetivo da minha pesquisa, meu corpo é a minha pesquisa, E O MEU CORPO COMO PESQUISA referente aos artistas-pesquisadores quando apresentam o seu próprio corpo como fenômeno e objeto de pesquisa (Santa Brígida, 2015), meu próprio processo de pesquisa, reflexão, e compreensão artística.

Para Camargo 2006. “Se partirmos do princípio de que só existe dramaturgia se houver um “corpo vivo” para representar, ou ritualizar, ou performar, ou encenar, então só poderemos falar de uma “dramaturgia do corpo” e de seus desdobramentos (corpo que atua, corpo que dança, corpo que toca um instrumento, corpo que canta, corpo que *performa*, corpo que se move...). E chegamos à dramaturgia do movimento. Mas podemos ir mais além, falando, ainda, dos resíduos desse “corpo” (sensações, estados mentais, psíquicos ou fisiológicos)”. Posso então dizer que meu corpo é dramaturgia viva dentro e fora do terreiro e das artes que me comem as vísceras. Sou apaixonada pelo que faço e traço todo meu arcabouço corpóreo com minha ancestralidade, me tornando um corpo político, poético, cultural, social, contemporâneo e decolonial.

Me compreender como essa onça, arisca, maruá, e que é encantada, através da Herondina me aciona forças corpóreas que jamais havia sentido antes, tudo em mim fica “forte”, irradia sensações inexplicáveis. Sou tomada por um não estar no mundo, mas no tempo... Viro ar, é como se não tivesse um corpo, mas o corpo está lá, e é vivo, e leve, e forte, ao mesmo tempo, por isso me assento na Etnocenologia amazônica. Andrade 2024. Pautada na Etnocenologia, que busca compreender as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO), fortemente presentes na Amazônia, o que nos levou a uma Etnocenologia Amazônica.

A Etnocenologia amazônica é uma característica de artistas-etno-pesquisadores na Amazônia que tem pesquisas grandiosas e potencialmente assentados em trabalhos inovadores e onde começa a minha pesquisa, é onde eu me coloco enquanto ser da pesquisa. Deste modo, o meu corpo é etnocenológico (Santa Brígida, 2014) é o que edifica a Etnocenologia enquanto base epistemológica e metodológica deste estudo.

Enquanto epistemologias de pesquisa trago pesquisas de mulheres pesquisadoras e doutoras amazônidas no qual criei uma encruzilhada fêmea com o meu processo dentro da Etnocenologia. Para Santa Brígida:

A construção epistêmica da Etnocenologia na Amazônia vem edificando um singular corpo de conhecimento etnocientífico ao investigar a sacralidade das religiões de matrizes africanas da região, especialmente pela imersão de artistas cênicos nas espetacularidades desses ritos religiosos, engendrando significativos processos criativos e metodológicos para a pesquisa em artes cênicas a partir dos terreiros afroamazônico. (Santa Brígida, 2016, p. 03)

Assim, trago narrativas afroamazônico no meu corpo para compreensão de estudos epistêmicos em arte e ancestralidade.

Herondina se manifesta num corpo que já se utiliza da dança, do teatro, da performance, etc. mas, que nas entrelinhas e visão Etnocenologia tudo isso se mistura no fazer dentro dos terreiros, pois, a espetacularidade do corpo espiritual se manifesta e reza diante de muita potencia corporal. Ela canta, dança, atua, festeja, reza... Pois no terreiro meu corpo é sagrado, mas na arte é político.

Dentro do Primeiro Encontro de Pesquisa Artistas habitante_criadores que tinha como propósito fomentar a partilha de estudos prático-reflexivos em torno da pesquisa artística no estado do Pará. Teve na primeira edição vários artistas-pesquisadores apresentando suas pesquisas poéticas a partir de vivências no campo da Arte. E Herondina deu forma a sua Onça como habitante desse lugar em meu corpo, ao contrario do que muitos imaginam, a imagem do Animal_entidade se manifesta como o poder e afirmação.

Esse ato performático traz em sua poética a força da onça, o poder que carrego dentro desse corpo_entidade que atua nos territórios enquanto força bruta da onça assentando territórios e habitando forças outras. A onça chama as correntes terrenas e espirituais para aclamar a força dela em meu corpo, sou conduzida pelas suas energias, as palavras se tornam ato político e de afirmação.

Texto Dramatúrgico utilizado na performance:

⁶Folhas:

***“Vai começar nossos trabalhos, nós pedimos proteção (2x)
A Deus pai, todo poderoso e a mãe da concepção (2x)”***

“Sarangangá, sarangangá

⁶ Folhas: na Umbanda Pena e Maracá são os pontos cantados, criados muitas vezes pelas energias da casa ou pelos próprios zeladores que são guiados por eles. Não se começa nada no terreiro sem folhas.

Me abre o terreiro e me fecha às portas”.

*“Eu sou Darciana Martins, artista afro-amazônica dessa terra.
Sou mulher, mãe, avó, mas também sou dança,
sou teatro, sou música, sou habitante criador.
E eu trago todas as forças da natureza,
todas as forças do sagrado para dançar comigo.
Porque o meu corpo habita tudo de por ele que passou.
Todos que de alguma forma atravessaram o meu corpo, hoje estão aqui comigo.
Eu aciono todas as portas da natureza abaixo de Deus, porque sem ele não somos
nada. Aos meus guias, as forças que me regem e as energias sagradas que me
completam.
Eu levo essa força enquanto mulher periférica, mãe solo e atípica, para dentro da
academia, enquanto força, enquanto luta, enquanto afro-religiosa.
Eu aciono todas as portas que estão nessa casa,
que estão nesse corpo e que habitam em mim.
Oh Erundina! Oh Erundina!
São essas forças que estão na mata, que estão no sol que nos ilumina todo dia, que
estão nessa chuva que nos abençoa todas as tardes, que estão nesses corpos que
atravessam as nossas vidas, que está no divino Orum e que estão na terra Ayê.
Aí! Eu sou essa onça brava que habita meu corpo e que assume todas as forças que
existem no corpo feminino, porque somos nós que damos à luz.
E é essa força que eu levo para dentro da academia comigo.
Eu agradeço a Deus, a todas as forças que me atravessaram no corpo.
E acredite, dentro dessa casa tem uma força muito forte que me atravessou.
Que me atravessou o muito e que hoje eu carrego comigo.
E que vocês têm o prazer de ter todos os dias nessa casa.
E quando eu piso nesse chão, quando eu sinto a força desse lugar, é a força de uma
mulher amazônica que entra aqui,
que entra adentro e invade cada corpo com a força que eu carrego.
Eu, Sou Darciana Martins, levo a força da minha ancestralidade e o poder que eu
carrego por ser uma mulher para todo lugar que eu vou. Obrigada”.*

Se afirmar enquanto uma artista_etno_pesquisadora, do corpo, da cena, me faz refletir sobre a importância da poética onça amazônica na minha pesquisa, partindo dos debates em sala compreendi que ela está em mim muito mais do eu imaginava, pois, me **“assentar na onça”** me coloca nesse lugar do imaginário poético e de resistência. Quando o professor Drº Paes Loureiro fala sobre convenção semiótica ele fala exatamente sobre o que é essa onça em mim, é mudar e ressignificar a imagem dela em minha poética.

A estrutura da imagem da onça tanto no terreiro quanto na performance é exatamente esse olhar sobre o que ela representa enquanto animal selvagem, são as narrativas da imagem da onça e o que ela representa pra mim dentro do terreiro

representando a caboca Herondina na minha croa que faz dela um animal-entidade. Isso é o imaginário poético da onça na minha performance.

Minha pesquisa intitulada *“Herondine_se: Um corpo que dança, atua e incorpora assentado na onça”*, conversa justamente com a minha existência, sou uma mulher de terreiro e trago a imagem da onça por ser a forma como minha chefe da mata dentro da Umbanda pena e maracá é em mim... Caboca Herondina maruá se assenta em mim como uma onça. Então, nada melhor que trazer o imaginário poético e criativo desse animal para falarmos das artes canônicas amazônicas e pungentes.

a existência da consciência fundamenta-se na experiência perceptiva com o mundo, o que nega a concepção cartesiana que garante o acesso a esta mesma consciência exclusivamente pela reflexão de cunho internalista. Para o filósofo, trata-se de uma falácia a crença de que seja possível separar o ato de perceber do objeto percebido, uma vez que ambos, percepção e percebido, referem-se a uma mesma modalidade existencial (Merleau-Ponty, 1999, p. 22).

A consciência aqui é extremamente necessária quando se fala de um lugar de crença, de ancestralidade, de percepção de si mesma, do olhar, da compreensão de se perceber e ser percebido. Eu me assento na onça como um animal-entidade que se percebe no mundo através do meu corpo cavalo, dessa filha de santo que também é artista e que também é como a onça, uma mãe braba.

Goldmann esclarece que, as visões do mundo são, pois, fatos sociais, e as grandes obras filosóficas e artísticas configuram expressões coerentes e adequadas dessas visões do mundo. Minha visão de mundo está literalmente ligada ao meu imaginário amazônico, as forças ancestrais que me cercam, a forma como eu sou enquanto artista e enquanto filha de santo. E nessa perspectiva da consciência possível eu me coloco no centro dos meus estudos.

Na construção do imaginário procurasse descobrir como nós conseguimos concretizar as representações dos poderes sobrenaturais e atribuí-las a nossa existência. Meus poderes são a minha mediunidade que se entrelaça a minha vida carnal e espiritual.

Paes Loureiro ressalta em uma fala que - “a verdade da pesquisa é a sinceridade do pesquisador”, o que me leva a refletir exatamente sobre ser autoral nas minhas escritas, ser sincera, trazer a oralidade do meu dia a dia dentro e fora do terreiro como algo sobrenatural, mas real para quem vive e acredita no seu asé.

Dar o devido valor a oralidade daquele determinado lugar, como nossas comunidades tradicionais, pois para nós a natureza é nossa relação direto com “deus”,

a floresta, os bichos, os fenômenos, tudo faz parte desse imaginário e do crer em sua ancestralidade. Na medida em que você conhece o mundo você está conhecendo a si mesmo nesse trajeto antropológico.

Nesse trajeto antropológico a mãe natureza assume é o que nós acreditamos, o contato direto com a natureza nos dá o caminho direto com o sobrenatural. A um desejo de nos mantermos vivos, nossa história, nossos ensinamentos é a diferença, é um valor que precisa ser reconhecido.

Essa imagem da Herondina me remete ao rio como uma raiz de açaizal que adormece em seus braços naquela beira... Tomy Otake já dizia que “Um rio não existe sozinho” ... eu sou daquela terra, nasci e cresci tomando banho naquele rio, e levar minha caboca para se banhar nele é muito significativo. “Esse rio é minha rua”.

O rio é o inconsciente estético de muitas coisas na minha vida, e a imagem dele como formas de olhar, e o sentimento que me alimenta a intuição criadora como artista e de um ser mediúnica que vive com os donos da natureza na croa. Sou e fui ribeirinha a minha vida toda, é minha identidade periférica e cultural; pois, moro a quarenta e quatro anos no jurunas as margens do rio Guamá, rio na qual me banhei a vida inteira e que me foi tirado pela ignorância do homem.

A onça ama esse banhar... Foi assim que fui encantada por ela na infância, e hoje tomo por ela um respeito e um zelo dentro da minha religiosidade. Segundo o imaginário poético o rio amazônico nos dá a encantaria, as lendas, as crenças, os mitos... O imaginário do rio é a nossa teatralidade amazônica e singular, que só o paraense tem.

Antonin Artaud, em sua obra “Para Acabar com o Juízo de Deus” (1973), apresenta uma visão radical da criação artística, na qual, o artista precisa ultrapassar as fronteiras da racionalidade para acessar uma dimensão mais profunda e específica da expressão. Artaud vê a razão como uma força restritiva, que organiza e domestica as emoções e sensações humanas, transformando-se em padrões previsíveis e controláveis.

Para ele, romper com essas barreiras implica um processo de dismantelamento dos limites fiscais pela lógica, permitindo que o artista entre em contato com o "inconsciente visceral" e expresse as verdades cruas e primitivas do ser humano. A arte, assim, deixa de ser uma simples comunicação ou representação e se torna um meio de liberação, onde o corpo e a voz são os instrumentos que se manifestam o que Artaud considera uma “corporalidade do espírito”.

Talvez Herondina em sua forma mais bruta em mim, possa trazer esse inconsciente visceral e ao mesmo tempo a corporalidade do espírito para o rio, para a performance, para o mito. Mas, também, trabalha na esfera da fé, do imaginário religioso, é uma transcendência daquilo que se acredita. Para nós da Umbanda a fé, o sagrado está não somente na natureza, mas naquilo que o espiritual nos dá e mostra.

Para Deleuze, o inconsciente é uma máquina de produção, manifestações do inconsciente, meu corpo é tudo aquilo que me atravessa dentro e fora, na arte e na espiritualidade, na espiritual e no terreno. Trazer essa onça, esse animal-entidade para minha pesquisa dentro da academia me coloca nesse lugar de força bruta que incorpora tanto a realidade quando do sobrenatural da vida.

Herondina é o meu corpo_território, me aterra nas raízes de açaiçais, me assenta na onça maruá arisca, me encanto nos rios da Amazônia, meu corpo e meu trabalho são oferendas visíveis e invisíveis, material e imaterial. Para Martins 2018. “sendo nossas ações cotidianas e habituais, sendo o inventário do corpo a cada instante de maneira orgânica e consciente”.

A onça se apresenta como mote da minha pesquisa como sendo meu assentamento, minhas artes canônicas de uma artista periférica e arisca, invadindo os rios, as periferias, as matas, os quilombos. Se camufla nas matas à espreita, como uma mãe protetora. Valorizando essas artes com mais respeito e compreensão. Para introduzir minhas intenções de pesquisa, ou melhor, desejos de pesquisa, preciso dizer quem sou e de onde falo.

Primeiro, devo dizer que sou mulher, artista-pesquisadora com graduação em Dança e formação técnica em dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Sou também mãe solo e atípica, avó, Interprete Criadora, sou mulher cis, parda, bailarina, atriz, pesquisadora do corpo, artista da terra, periférica e principalmente, uma pessoa que adora as etnopesquisas, as pesquisas antiracistas, decoloniais, insurgentes. Segundo, falo do lugar de uma praticante afroreligiosa, desejosa de se pôr em um movimento de transformação epistemológica, assentada em minhas vivências espirituais com uma entidade, amplamente presente na Umbanda, em todo o Brasil: ***A Caboca Herondina***⁷.

É assim que ela se apresenta quando resolve mostrar a onça maruá, uma escrita de mim, assume meu corpo_cavalo e invoca a força e o poder feminino. Para Martins

⁷ É uma caboca encantada, ajuremada, que compõe as religiões de matrizes afro-brasileiras.

2018. “Ao refletindo meu corpo na cena, entendi mais facilmente a experiência do corpo como parte envolvida na pesquisa”, tal como enfatiza Santa Brígida (2016, p. 139):

1-O Corpo da pesquisa; 2- O Corpo na pesquisa; 3- Quando o meu Corpo é a pesquisa. Esta tríade resultante aponta para os seguintes aspectos: 1- O corpo da pesquisa no que concerne aos aspectos teóricos transdisciplinares elencados da Etnocenologia, amalgamados pelo pesquisador enquanto estrutura do pensamento e do fluxo argumentativo na construção de um corpo epistêmico; 2- Refere-se ao incondicional envolvimento do corpo do pesquisador imerso no fenômeno espetacular eleito, não permitindo distanciamentos e sim, a vivência profunda no plano interno, destacando a emoção e cognição para a geração de conhecimento; 3- Quando o próprio corpo do pesquisador e sua prática espetacular é o fenômeno investigado. (Martins, 2018, p. 41).

Meu corpo é o meu projeto de vida, se tornou o meu ato político dentro do meu fazer artístico dentro desse território misógino e desumano dessa sociedade arcaica e falida. Este estudo é um processo de invocação, de incorporação, de louvor a uma energia que me rege, minha chefe de croa, Herondina, é uma caboca encantada, ajuremada, que compõe as religiões de matrizes afro-brasileiras. Nunes 2020, p.56.

Para nós mulheres negras – compreendidas como uma diversidade incomensurável, porém marcadas por desigualdades que têm origem na inferiorização e exploração – as múltiplas ações políticas que empreendemos atravessam diferentes níveis de atuação, diferentes campos da existência, marcadas por encontros conflituosos ou violentos com o ocidente, com o patriarcado, com o capitalismo, com o individualismo [...].

É urgente cada vez mais pesquisas que trazem no próprio corpo suas experiências enquanto ato político, crítico, social, cultural, de enfrentamento, mostrando a realidade dos artistas e o poder e força das mulheres como linha de frente. Trago a verbalização do meu ato poético “*HERONDINE_SE*” para dentro da academia como a força da onça, desse animal-entidade que se mostra e demonstra a imagem imagética da nossa Amazônia e dos terreiros aquilombando as forças da natureza em mim. Comungo das epistemologias outras para direcionar meus estudos e consolidar minhas escritas tanto no memorial escrito como nos desdobramentos outros.

Sou uma artista periférica nascida nas raízes de açaiçais banhadas com as águas barrentas dos rios do interior, sou movida pela minha ancestralidade amazônica, pelas artes híbridas das periferias do jurunas onde me criei a vida toda. Traço vivências no meu corpo desse mundo periférico de estéticas escassas, duras, agressivas, muitas vezes mais difíceis para mulheres e mães solas, mas que quebram barreiras e enfrentam tudo e todos com suas forças e artes.

Para Paes Loureiro (2023) A arte de rua, periférica e de periferia, não se afasta daquilo que o artista vê ou sente na vida. Acredita na arte, e faz dela seu legítimo instrumento de ultrapassamento dos limites desse círculo que o mantém à margem da condição de usufruir seu direito de viver e de sonhar. Assim, vou mostrando minha arte de enfrentamento e de resistência dentro desse lugar que poucos nos dão voz...Onde somos marginalizados..., mas a onça que habita em mim vai lutar sempre com toda a sua força de animal entidade que me consome os alçozes da arte.

Considerações Finais

Herondine_se é um processo vivo, que acontece no tempo e no corpo. Ao convocar artistas, poetas e forças da natureza, reafirmo a importância de uma pesquisa que transcende o acadêmico e se manifesta como ato político e poético. É uma oração corporal; A travessia continua, na imanência do corpo que vive e resiste, dança e incorpora, escrevendo sua própria história.

Referências

ANDRADE, Simeia Santos; SANTA BRÍGIDA, Miguel de. *A criança-brincante na cena carnavalesca em Belém do Pará*. In: CONGRESSO DA ABRACE, XI, 2021. Anais [...] ABRACE, 2021.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Entre a Etnocologia e os Performance Studies: Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*/ organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. 1. ed. -Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FILHO, Raul Luiz Ferraz. *Herondina, biografia de uma padilha*. São Paulo, editora Nelpa 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *O espelho quebrado de uma arte canônica: artes urbanos e periféricas e de periferias*/ mezanino editorial, pg. 13, 2023.

MARTINS, Darciana de Fátima da Cruz. *O sagrado feminino de mim: uma poética cênica das mães ancestrais*, Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1908-1961. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. *A Etnocenologia na Amazônia*. Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos. Repertório: Teatro & Dança, Salvador, ano 18, n. 25, p. 13-23, 2015.2.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. IX congresso da abraace, *Etnocorpografias Dos Terreiros Afro-Amazônicos: Imersões Metodológicas Da Etnocenologia*. Gt Etnocenologia - Processos De Criação Em Campo Expandido – Trabalho De Campo, Imersões, Itinerâncias, Ações Em Tempo Real, 2016.

SIMAS, Luiz Antonio, 1967- *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas I* Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino. -1. ed. - Rio de Janeiro : Mórula, 2018.

The background of the entire page is a stylized illustration of a tree. The branches are dark green and wavy, extending from the bottom towards the top. Several leaves are scattered throughout, some in dark green and others in a light yellow color. A solid yellow horizontal band runs across the middle of the image, serving as a background for the title text.

**CONEXÕES DE SI:
O PROCESSO CRIATIVO DA DANÇA DEVIR-MULHER**

CONEXÕES DE SI: o processo criativo da Dança Devir-Mulher

Leylla Raissa Sampaio Melo (UFPA)⁸

RESUMO

Esta escrivivência versa sobre a poética artística denominada Dança Devir-Mulher, que surge a partir da minha pesquisa de Mestrado em Artes na UFPA, envolvendo o diálogo entre filosofia, estudo sobre feminismos e ancestralidade. A pesquisa encontra-se em processo e compreende a dança como um espaço de ressignificação das narrativas ancestrais para criação de subjetividade, tornando-se um território de experimentação, onde corpo se expande para conhecer a própria identidade, conectando-se à memória, aos afetos e a ancestralidade. Ao ocupar um lugar de multiplicidades e processos de subjetivação, a Dança Devir-Mulher não se limita em uma representação do feminino, mas expressa um movimento contínuo de experimentação e expansão de fluxos, em que o corpo se torna um território vivo de criação, atravessado por memórias e afetos. Assim, a poética surge por meio do corpo que faz fluir a própria ancestralidade e se expressa no mundo como potência de existência e transformação.

Palavras-chave: Dança. Devir-mulher. Ancestralidade. Feminismos.

ABSTRACT

This essay deals with the artistic poetics known as Becoming Woman Dance, which emerged from my Master's research in Arts at UFPA, involving a dialogue between philosophy, the study of feminism, and ancestry. The research is ongoing and understands dance as a space for reframing ancestral narratives to create subjectivity, becoming a territory for experimentation, where the body expands to discover its own identity, connecting with memory, emotions, and ancestry. Occupying a place of multiplicities and processes of subjectivation, Dança Devir-Mulher is not limited to a representation of the feminine, but expresses a continuous movement of experimentation and expansion of flows, in which the body becomes a living territory of creation, traversed by memories and affections. Thus, poetics emerges through the body that allows its own ancestry to flow and expresses itself in the world as a power of existence and transformation.

Keywords: Dance. Becoming-woman. Ancestry. Feminisms.

⁸ Discente do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA); Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES UFPA), sob a orientação da Prof.a Dr.a Mayrla Andrade Ferreira dos Santos. Atuação artística: Artista, intérprete-criadora, pesquisadora e professora de Dança. E-mail: melo.leylla@gmail.com

1. Ponto de partida: movimentos iniciais de uma história

Nas sinuosidades do tempo, há fios que nos ligam a quem veio antes. Invisíveis aos olhos, mas sentidos na pele, nas palavras e nos gestos. As histórias ancestrais carregam narrativas nas vozes antepassadas, que ecoam e atravessam essa linha temporal, produzindo encontros e sentidos outros.

Desde criança ouvia histórias das mulheres da família, mas nem imaginava o quanto também faziam parte de mim. São narrativas que se inter cruzam, fincam saberes e conhecimentos repassados de uma geração para outra.

Coletar histórias é uma atividade paleontológica contínua. Quanto maior o número de ossos do esqueleto de histórias que tivermos, maior a probabilidade de descoberta da história inteira. Quanto mais inteiras forem as histórias, maior será o número de mudanças e desenvolvimento da psique a nós apresentados, e melhor será nossa oportunidade de captar e evocar o trabalho da alma. Quando trabalhamos a alma, ela, a Mulher Selvagem, vai se expandindo. (Estés, 2018, p. 31)

Em sua obra “Mulheres que correm com os lobos”, a autora Clarissa Pinkola Estés (2018) discorre sobre a Mulher Selvagem, termo que associa a lembrança do parentesco com o feminino selvagem, relacionada à voz ancestral que habita cada mulher. Considera-se guardiã de velhas histórias, as quais são importantes conhecer para alcançar a natureza instintiva da Mulher Selvagem. Esta se mantém ligada ao que a autora define de “ser alfa matrilinear”.

Partindo dessa premissa, entro em conexão com o ser alfa matrilinear por meio das histórias que me contaram sobre as mulheres da minha família. Me encanta saber que essas mulheres da minha corrente matrilinear estiveram de algum modo ligadas às artes, seja como forma de devoção religiosa, aspiração profissional ou *hobby*.

Em tempos passados, era muito mais difícil ter escolhas próprias sendo mulher devido às relações de poder estabelecidas pelo sistema patriarcal produzirem desigualdades de gênero no ambiente social e subordinar, muitas vezes, as mulheres a lugares de silenciamento ou restringirem as tarefas do lar e do cuidar. Para minhas ancestrais não seria diferente.

O patriarcado instaura o lugar social da mulher a prática do cuidar, limitando sua autonomia, sua participação nos espaços de poder e sua liberdade para definir suas próprias escolhas, reduzindo-a a um papel funcional de suporte familiar e subordinação dentro das estruturas sociais dominadas pelos homens.

[...] O mais difícil de tudo foi a aparente ausência de uma tradição que reafirmasse a independência e a autonomia das mulheres. Parecia nunca ter existido nenhuma mulher ou grupo de mulheres que viveu sem a proteção masculina. É significativo que todos os exemplos contrários consideráveis se manifestassem por meio de mitos e fábulas: amazonas, matadoras de dragões, mulheres com poderes mágicos. Mas, na vida real, as mulheres não tinham história – assim aprenderam e assim acreditaram. E, por não terem história, não tinham alternativas de futuro. (Lerner, 2019, p. 272)

Em sua análise histórica, Lerner (2019) evidencia que o sistema patriarcal não só priva as mulheres do conhecimento sobre sua própria história, mas também retira a capacidade de agir politicamente, colocando-as em um lugar de subjugação que perpetua sua invisibilidade e dependência, dificultando a construção de identidades autônomas e a luta coletiva por direitos e igualdade.

Logo, a falta de memória histórica concreta sobre mulheres independentes funciona como uma ferramenta poderosa para manutenção do patriarcado, pois impede que as mulheres reconheçam a própria capacidade histórica de resistência, autonomia e transformação. Sem memória torna-se mais difícil questionar a ordem vigente e vislumbrar outras possibilidades.

Partindo desse contexto, meu estudo é uma forma de devolução justa, para destacar o lugar real dessas mulheres. Não para representar essas mulheres, mas para criar um espaço de existência, pois mesmo diante das condições supracitadas, essas mulheres, minhas ancestrais, conseguiram criar brechas para expressão por meio da arte, deixando marcas sensíveis nas suas rotinas e nas memórias que atravessaram gerações.

Por isso, minha motivação inicial e a relevância deste estudo residem no desejo de registrar minha história de vida em diálogo com a dança, articulando essa trajetória à existência ancestral das mulheres da minha família, especialmente da linhagem matrilinear, e às reflexões desenvolvidas a partir dos meus estudos sobre o feminismo. Assim surge o processo criativo da Dança Devir-Mulher como um caminho de encontro com a ancestralidade, envolvendo as histórias das minhas antepassadas e destacando narrativas de vida que se entrecruzam e dialogam com os fazeres artísticos e o lugar social da mulher.

Esta pesquisa, então, é um corpo que escuta, dança e escreve. A materialização do objeto se dá por meio de qualidades sensíveis e por operacionalidades que

atravessam para além dos limites acadêmicos: uma corporificação da escrita, uma dança que surge da conexão ancestral.

Para isso, meu ponto de partida é baseado na escrevivência, termo cunhado por Conceição Evaristo (2020), que parte do pressuposto que a escrita nasce a escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida própria e em coletivo. A autora estabelece relação com a história das mulheres negras, para dar voz a sua potência e com olhar mais sensível e que rompam com as estruturas excludentes e coloniais da narrativa dominante.

Nesse sentido, a escrevivência constitui memória a partir do momento em que permite a construção de novos universos, outros sistemas simbólicos – diferentes do dito hegemônico – permitindo novos olhares e novas formas de existência. (BAROSS, 2017)

No caso desse estudo, não pretendo focar a escrevivência na questão especificamente da mulher negra, mas partir da ideia de que toda experiência encarnada e afetiva pode ser fundamento de uma escrita comprometida com a memória e a ancestralidade, para garantir o lugar de existência de minhas antepassadas, de suas histórias e experiências de vida, e não o lugar que as colocaram.

Dessa forma, se mantém o vínculo com o conceito de escrevivência da autora supracitada, como uma escrita do vivido, mas amplia seu uso para além da experiência da mulher negra, respeitando a origem do termo e ao mesmo tempo adaptando-o ao foco do meu estudo: o reconhecimento e valorização das histórias de minhas antepassadas.

A memória dessas mulheres não são apenas objeto de estudo, são presenças. Vivas, pulsantes. Habitam as dobras da minha pele, ecoam nas escolhas que faço, vibram na força silenciosa que me atravessa e sustenta. Me acompanham quando danço. Ao evocar suas histórias, compreendo que o tempo que me foi dado é inseparável do tempo que me foi legado: tecituras temporais de afetos, resistência e experiências vividas. Não é um tempo que passou, mas um tempo que permanece – existente e contínuo – atravessando gerações pelo corpo, pela memória e pela arte.

Desse modo, meu estudo não é apenas um produto, mas uma prática viva, um ritual de reconhecimento. É a dança como escrita, a palavra como corpo, a memória como movimento. É o compromisso de não deixar que as histórias dessas mulheres se percam ou caiam no esquecimento. É tomar o lugar de merecimento de cada uma

delas, dando voz aos silenciamentos e espaços esquecidos, para que suas experiências vivam e inspirem novas formas de existir.

2. Corpo travessia: entre fluxos e memórias de vida

Ao mergulhar em minha ancestralidade matrilinear, permito-me conhecer as narrativas que me conectam às mulheres da família, assim como compreender a construção de identidade a partir das minhas experiências e a relação com essas antepassadas. As descobertas iniciais não se resumiram apenas às narrativas ancestrais, mas também envolvem uma história sobre vocação para as artes.

Segundo relatos de família, a minha bisavó, Alberta Ribeiro Garcia, foi uma das primeiras organistas da Igreja Evangélica Assembleia de Deus, onde também ensaiava o coro gospel de mulheres, dedicando sua vida à igreja e arte até seus últimos dias no plano terreno.

Percorreu vários municípios do Estado do Pará, levando a música dedilhada em seu órgão e o canto gospel às igrejas de comunidades locais. Eram periódicas as viagens que fazia com o grupo da igreja, em um movimento de fé e partilha que ecoava nas vozes femininas que liderava com firmeza e no soar das notas tocadas em seu órgão.

Esse deslocamento contínuo pelo interior paraense não era apenas geográfico, mas simbólico: uma travessia marcada pelo compromisso com a espiritualidade e com a expressão artística, mesmo em um contexto de rígidas normas de gênero. A música, nesse sentido, era mais que ofício – era um modo de existir, um gesto de resistência silenciosa num tempo em que poucas mulheres ocupavam espaços de liderança ou visibilidade pública, ainda mais dentro de instituições religiosas.

Mesmo vestida sob o olhar do conservadorismo da igreja e da sociedade, tendo que se dedicar ao cuidado da casa e da família que posteriormente construiu, Alberta, com seu corpo em trânsito e seus dedos em notas sagradas, fez da música uma extensão de si e um gesto de resistência dentro dos limites permitidos pelas estruturas e funções que exercia no contexto religioso, bem como inscreveu nos territórios por onde passou e na memória familiar, uma forma de presença que desafiava os limites impostos às mulheres de seu tempo.

Ao rememorar sua trajetória, não apenas preservo uma herança afetiva, mas também reconheço o valor político e simbólico de sua atuação como mulher-artista.

Sua história reverbera em mim como um chamado ancestral, como parte de uma linhagem de criação e cuidado que atravessa o tempo e se atualiza nos gestos que hoje danço, escrevo e partilho.

Durante sua atuação dedicada à igreja, conheceu meu bisavô, Antonio Mendes Garcia, que era português mas desembarcou no Brasil, precisamente em Belém, para fazer parte da comissão da mesma igreja, assim como instalar seus negócios comerciais na região, em formato de estabelecimentos de vendas, chamados na época de armazéns. Era um homem bem mais velho, autoritário e conservador. Mesmo assim, Alberta e ele se casaram. Essa relação gerou seis filhos, a maioria derivados de nomes bíblicos: Américo, Eliezer, Esther, Itamar, Rubem e Ruth, minha avó.

Ruth Garcia Sampaio nasceu em 1921, em Portugal, durante uma viagem dos pais. Ainda criança, chegou a Belém onde iniciou seus estudos na música, fazendo curso de piano na Fundação Carlos Gomes.

Chegou a estudar o equivalente a metade do curso, mas não finalizou os estudos, pois largou a formação para se casar aos 14 anos, com um homem maior de idade. Para a época, isso era muito comum, até porque, na década de 1930 no Brasil, as mulheres não tinham autonomia para escolhas de vida, muito menos para matrimônio. Além disso, a figura masculina era – e ainda hoje é – considerada como o provedor dentro da estrutura familiar, de acordo com os papéis impostos pelo sistema patriarcal e pelo conservadorismo no meio social.

Ainda conheci minha avó e tenho boas lembranças ao seu lado. Lembro de visitá-la e compartilhar afetos. Ela me contava histórias e eu sempre pedia para pentear seus longos cabelos, lisos e negros, enquanto ouvia. Aos quatro anos, ganhei de presente dela um piano de brinquedo. Foi nele que ela me ensinou as primeiras notas musicais. No mesmo ano, véspera de Natal, ela morreu. Coincidência ou não, ela adorava Natais. Desde então, nenhum Natal foi como antes. Na lembrança, ficaram os soar das notas e poucas histórias vividas – o suficiente, no entanto, para ecoarem até hoje em mim.

Minha avó pariu duas filhas mulheres e adotou um menino. Ficou viúva ainda jovem, quando minha mãe tinha apenas 8 anos de idade. Para minha mãe, Osmarina Garcia Sampaio, após a morte do meu avô, a infância foi bem difícil: moraram em várias casas, entre elas a casa da minha bisavó, onde não tinham muito espaço para afetos e passaram muitas necessidades.

Por isso, minha mãe começou a trabalhar muito cedo para ajudar nas despesas da família, não tendo pouco tempo para se dedicar aos estudos, que na época, concluiu o ensino médio com muita dificuldade. Aos vinte e poucos anos, conheceu o meu pai, com quem namorou nove anos e se casou, passando a se chamar Osmarina Sampaio Melo.

Após dois anos de casados, eu nasci. Então, éramos três gerações diferentes vivenciando um mesmo período de experiências terrenas, cada uma com tempo de vida distinta, mas que se encontravam de algum modo por uma força que nos unia. Até mesmo minha bisavó, que não cheguei a conhecer neste plano, estava presente nos traços, nas conversas, nas fotografias de família.

É curioso lembrar que cheguei a fazer um curso livre de piano. Queria desenvolver minha musicalidade, mas também – ainda que inconscientemente – me reconectar com algo que parecia já fazer parte de mim. Havia uma familiaridade inexplicável entre meus dedos e as teclas, como se a experiência de minha avó tivesse atravessado o tempo e repousado suavemente em meu corpo. Seria esse o chamado da “Mulher Selvagem”, como diria Estés (2018)? A voz ancestral que habita o corpo feminino e o convoca a recordar aquilo que lhe foi transmitido para além da linguagem?

Anos depois, minha mãe me contou o sonho da minha avó: que eu me tornasse uma pianista. Mas ela nem imaginava o que, de fato, eu me tornaria. A música que pulsa em mim encontrou outras formas de se expressar. Transmutou das partituras e dos teclados para ganhar corpo na dança. Me tornei bailarina. E percebo que essa escolha não foi uma ruptura, mas uma continuidade em outra linguagem – um gesto de memória e de existência.

O som que herdava da ancestralidade se desdobrou em movimento; o corpo tornou-se instrumento, registro e presença. O desejo dela reverbera em mim, não pela exatidão do caminho traçado, mas pela liberdade que encontrei de seguir meu próprio compasso, sem perder o vínculo com as mulheres que me antecederam.

Comecei a dançar ainda criança. Desde o período escolar, sempre participei de atividades artísticas e/ou apresentações de dança, em festa junina, feira cultural, saraus literários, entre outros eventos. Durante o ensino fundamental, quando estudei em uma escola pública que tinha vínculo com uma congregação católica, tive a oportunidade de me aproximar da dança litúrgica e cheguei a participar de várias apresentações na igreja.

No entanto, meu primeiro contato de fato com a formação em dança aconteceu ainda criança, com sete anos de idade, quando entrei no Curso Experimental para Formação de Bailarinos na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), após muito insistir para minha mãe que tinha vontade de fazer aulas e estudar dança.

Vale destacar, que a figura da minha mãe foi muito importante na minha trajetória artística e durante toda minha formação profissional em dança, pois foi a pessoa da família (quicá a única) que me acompanhou desde criança nas aulas de dança e apoiou em minhas escolhas pessoais e profissionais, assim como esteve presente nas produções artísticas que participei, seja enquanto intérprete-criadora, coreógrafa ou na direção de espetáculos que produzi.

Além disso, era a pessoa que fazia os penteados e me maquiava para as apresentações de dança, quando criança. Também foi responsável em confeccionar vários figurinos e, até hoje, me auxilia na concepção e produção de meus figurinos artísticos.

Inclusive cheguei a incentivá-la a fazer o curso técnico de figurino na ETDUFPA, o qual infelizmente não conseguiu finalizar devido as demandas impostas por uma sociedade patriarcal e capitalista que sobrecarrega e restringe o tempo e a autonomia da mulher para atividades outras, seja de lazer ou até mesmo de estudos. Porém, mesmo sem profissionalização, ela tem o dom para a costura e muita inspiração criativa, e isso nunca será lhe tirado. Tempos depois, a incentivei retornar a estudar e fazer outro curso técnico. Em 2015, ela concluiu o curso Técnico em Secretaria Escolar pelo Instituto de Educação Estadual do Pará (IEEP). No entanto, apesar da qualificação, não conseguiu inserção no mercado de trabalho, evidenciando as barreiras impostas pelo etarismo, especialmente em relação às mulheres.

É importante destacar que minha mãe só pôde dedicar tempo aos estudos e autocuidado depois que eu cresci e atingi a maioridade. Foi quando passou a ter espaço na rotina para estudar e praticar atividades físicas, muito estimulada por mim, pois sempre se dedicou ao trabalho autônomo que realizada fora de casa e as tarefas do lar – nada muito diferente das outras antepassadas e inúmeras mulheres existentes hoje. Entre elas, iniciou aulas de dança folclórica, pela qual se encantou. Produzia seu próprio figurino de ensaio e apresentações, e chegou a se apresentar em grupo até fora de Belém. Somado a isso, foi a pessoa que influenciou a minha construção musical:

todos os dias acordava, chegava da escola e dormia ao som das músicas do seu rádio. Nos horários livres, escutávamos vinis, que ela coleciona até hoje.

Por isso, é importante destacar que essa figura feminina foi essencial também no fortalecimento da minha história artística, profissional e de vida. Não só me acompanhou e me incentivou às artes, mas também me deu suporte necessário para que eu pudesse trilhar meu próprio caminho com liberdade, segurança e sensibilidade, acolhendo meus processos e acreditando nas minhas escolhas, mesmo quando surgiam adversidades para desistir e o mundo lá fora parecia incerto.

Retomando a trajetória da minha formação em dança pela ETDUFPA, foram oito anos de curso e muitas aprendizagens, não somente no que diz respeito a minha formação artística, que envolve o estudo teórico-prático dos diferentes gêneros de danças e suas técnicas que estavam presentes no currículo, mas também serviu de arcabouço para desenvolver autoconhecimento, atuando diretamente na minha formação.

Ao longo desse período, enfrentei dificuldades, frustrações e superações, as quais minha mãe sempre esteve ao meu lado, me incentivando e encorajando a seguir em frente, pois segundo ela, se meu sonho era ser bailarina e continuar meus estudos na dança, eu não poderia desistir. Como resultado disso, a dança permaneceu em minhas escolhas de vida. Finalizei o curso e segui me profissionalizando e atuando enquanto bailarina. Fiz parte de algumas companhias de dança locais em Belém e, posteriormente, comecei a atuar como professora de dança.

Para isso, optei como formação acadêmica em cursar a graduação em Educação Física, na Universidade do Estado do Pará (UEPA), pois na época (2005) era o único curso que se aproximava do estudo de práticas corporais e continha a dança como conteúdo no currículo. Mais tarde, em 2013, decidi entrar na graduação em Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Pará (UFPA), curso que só chegou em Belém no ano de 2008, para estudar mais profundamente essa área de conhecimento e possuir a formação específica.

Atualmente, sou integrante do grupo de intérpretes-criadores da Companhia Moderno de Dança (CMD)⁹ e trabalho em projetos de dança pela Secretaria de Educação do Estado do Pará (SEDUC/PA), onde sou servidora efetiva desde 2019,

⁹ A CMD foi fundada em novembro de 2002, em uma antiga instituição de ensino formal de Belém do Pará, chamada Colégio Moderno, de onde originou-se o nome do grupo. O coletivo trabalha com a poética da dança contemporânea, baseada nos princípios da dança imanente. (MENDES,2010)

atuando especificamente no Núcleo de Esporte e Lazer (NEL) que atende os alunos da rede pública estadual e a comunidade em geral, principalmente em situação de vulnerabilidade social.

Em 2024, iniciei o Mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES UFPA), na linha de pesquisa em Poéticas e Processos de Atuação em Artes, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Mayrla Andrade, em que minha proposta de estudo se baseia nas histórias das mulheres ancestrais da família, como forma de trilhar tecituras entre a ancestralidade e a contemporaneidade, para criação de uma poética devir-mulher em dança.

Ao considerar essa proposição de pesquisa, é possível compreender a ancestralidade como uma estrutura de continuidade entre passado, presente e futuro, em que a memória dos que vieram antes não apenas é preservada, mas reatualizada nas práticas culturais e nos corpos daqueles que a incorporam. Nesse contexto, o conceito de corpo-memória, proposto por Paul Zumthor (1993), contribui para a compreensão da ancestralidade enquanto experiência encarnada, isto é, um saber que não está somente restrito ao discurso, mas envolve o movimento, os ritos e gestos que atravessam gerações.

Na perspectiva das epistemologias africanas e afro-diaspóricas, a ancestralidade é compreendida como uma força viva, uma presença que orienta o presente e guia as ações no mundo. Conceição Evaristo (2007), ao desenvolver o conceito de escrevivência, citado anteriormente, enfatiza que a memória ancestral não é apenas um relato do passado, mas uma narrativa que estrutura a subjetividade e o pertencimento.

Silvia Federici (2017) complementa essa discussão ao destacar que a transmissão de saberes ancestrais esteve historicamente vinculada às mulheres, sobretudo no que diz respeito aos conhecimentos sobre o corpo, a terra e as relações comunitárias. O controle e a perseguição desses saberes – como ocorreu na caça às bruxas na Europa e na escravização de povos africanos – revelam a ancestralidade como um território de disputa, onde a memória pode ser tanto um instrumento de subjugação quanto uma ferramenta de emancipação.

Por isso, compreendo a minha ancestralidade como um dos canais que me conectam com a minha dança. Um corpo travessia que cruza o espaço-tempo e percorre caminhos do próprio fazer na arte, o qual acessa zonas intrínsecas à memória, capaz de encontrar caminhos para construir um corpo devir-mulher que dança a própria existência.

Nessa perspectiva, é possível perceber a relação entre a memória e o corpo-sujeito, a medida em que considera a existência vivida e apreendida pelo corpo, ligado a um

repositório de memórias, experiências e histórias que moldam a identidade de cada um. Na dança, o movimento se torna uma extensão da experiência vivida.

Para Susan Foster (1986), a relação entre dança e memória se destaca como o ato de dançar pode evocar lembranças e sentimentos, tanto para dançarinos quanto para o público que se conecta afetivamente com a obra artística. Nesse sentido, a existência da memória no ser está intrinsecamente associada ao corpo, pois é por intermédio dele que despertamos experiências e acessamos lembranças vividas ou recordações. Então,

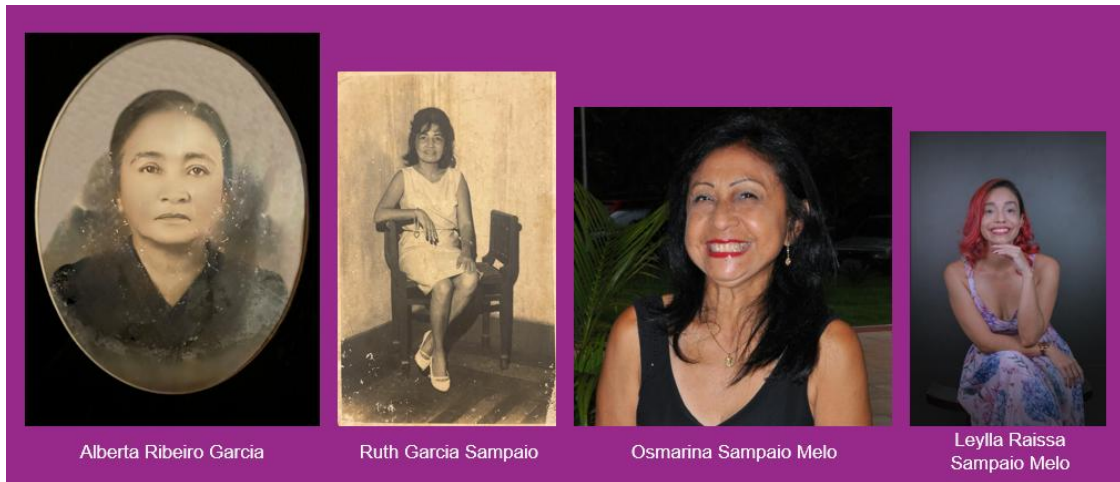
Só se compreende o papel do corpo na memória se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente de "tomar atitudes" e de fabricar-nos assim pseudopresentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço (Merleau-Ponty, 1999, p. 246).

A partir do excerto, é possível considerar que o corpo é o lugar de experiência com o mundo: ao movê-lo, transita-se pelas vivências com mundo, isto é, experiências vividas são sentidas e experienciadas por meio do corpo. Por isso, meu corpo atravessa minhas memórias afetivas com as mulheres da minha família da linhagem matriarcal, trazendo à tona as marcas das vivências individuais e coletivas. Desse modo, o corpo-memória pode ser compreendido como a capacidade do corpo de expressar experiências passadas, relacionando com as próprias vivências, que no meu caso é expressa por meio da dança. Nesse sentido,

[...] os atravessamentos de um corpo-memória no processo de criação artística não se encontram apenas na própria história deste corpo, mas nas relações tecidas com outros corpos, evidenciando a importância do tempo passado para compreender o presente/futuro e também a importância do espaço interno para compreender o que existe fora (Fonseca, 2021, p.198).

A partir do excerto, é possível compreender o conceito de corpo-memória como um lugar atravessado por histórias individuais e coletivas, reafirmando a dimensão relacional do corpo no tempo e no espaço. Ao afirmar que a criação artística não está isolada na experiência individual, mas nas conexões entre corpos e memórias, a autora amplifica a noção de ancestralidade não como algo estático, mas como um fluxo contínuo que molda subjetividades e práticas contemporâneas. Essa perspectiva ressoa com todo o percurso narrado no texto, em que meu corpo, dançante e sensível, emerge como território de herança, potência e existência.

Figura 1 – Imagem força da pesquisa



Legenda: Mulheres da Família. Fonte: Compilação de imagens do acervo particular da autora - 2025.

#paratodomundover

Composição de quatro fotos em plano horizontal das mulheres da minha família, com seus respectivos nomes completos abaixo de cada imagem, escritos com letras brancas e fundo geral lilás, representando a cor do feminismo. Estão dispostas da esquerda para direita: primeira imagem, um fundo preto e branco, que parece pintada à mão, em plano de close, aparecendo o rosto sério de minha bisavó, com cabelos pretos e preso todo para trás, e parte do seu busto com uma roupa preta de manga, cobrindo toda a parte do busto, deixando aparente somente o pescoço. Na segunda imagem, um fundo mais claro, também uma foto preto e branco, em plano aberto, aparecendo minha avó sentada, com as pernas levemente cruzadas, em uma cadeira de móvel antigo em um canto de um ambiente que parece uma casa, com pisos aparentemente de madeira claro-escuro; a cadeira possui dois suportes laterais, onde ela apoia seu braço direito em um dos lados, com uma pulseira de pingente de coração pendurada na mão direita e um relógio e um anel na mão esquerda, esta última apoiada sobre sua perna, de modo delicado; veste um vestido curto, na altura dos joelhos e sapatos claros; com os cabelos penteados à moda vintage, estando parte solto e outra presa, formando uma franja; sorri de forma leve e contida. Na terceira imagem, está a foto colorida em close de minha mãe, onde aparece com sorriso largo, com cabelos pretos e lisos, caindo solto sobre os ombros, vestindo um vestido preto brilhoso, com gola em formato “V”, levemente cavado, de alças grossas; usa brinco pendurado, cordão com um pingente, está maquiada com sombra prata e batom vermelho; o fundo é um ambiente aberto com plantas e grama. Na última imagem, é uma foto minha colorida e em plano médio, em um fundo cinza, onde estou sentada em um banco, com as pernas cruzadas e apoiando uma nas mãos abaixo do queixo, indo de encontro com o outro braço, levemente apoiado na perna, contendo um relógio da cor marrom; estou sorrindo, maquiada com batom vermelho e unhas pintadas na cor roxa; visto um vestido estampado com decote; uso cabelo solto, na cor vermelha, liso que cacheia nas pontas.

Assim, compreender minha trajetória pessoal e artística é também reconhecer as linhas invisíveis que me conectam às mulheres que vieram antes de mim, cujos gestos, silenciamentos, lutas e afetos ecoam no corpo que hoje dança, escreve e resiste.

A dança, nesse percurso, não se faz apenas como uma escolha profissional ou expressão estética: tornou-se linguagem da memória, meio de comunhão com minha

linhagem matriarcal e ferramenta de resistência frente às opressões históricas que atravessaram gerações.

Relembrar, recontar e recriar essas vivências através da escrita e do movimento dançado é uma forma de reinscrever essas histórias no presente, reafirmando a potência do corpo como arquivo vivo, em que a ancestralidade pulsa como força criadora e libertadora. Ao mover-me na dança, reencontro minha bisavó, minha avó e minha mãe – todas elas habitando o compasso dos meus gestos, nutrindo a mulher-artista que venho me tornando.

3. Tecituras conceituais em movimento: o encontro das teorias feministas e as esferas de compreensão do devir-mulher

Ao longo da história, diversas manifestações do devir-mulher podem ser identificadas em movimentos feministas, artísticos e filosóficos. Desde as sufragistas do século XIX até as teóricas feministas contemporâneas, há um processo contínuo de questionamento das estruturas de dominação e de ampliação dos horizontes de subjetivação das mulheres.

Para Deleuze e Guattari (2012), o “devir” é um processo de desejo que não é uma imitação, ou seja, é um movimento que atribui diferentes características e atributos a um ser, o que faz com que ele não seja mais o mesmo depois de passar por transformações.

No caso do devir-mulher, é considerado devir primeiro; devir minoritário – no sentido de resistência, subverte os discursos marcados pelo poder patriarcal, reivindica modos específicos de ser sujeito, transpõe, dribla, constroi linhas de fuga e convoca a criação de uma história outra. (Deleuze; Guattari, 2012)

Dessa maneira, o devir-mulher é um conceito potente para pensar a respeito da problemática das minorias, inclusive das mulheres, já que é “uma problemática da multiplicidade e da pluralidade e não uma questão de identidade cultural, de retorno ao idêntico, de retorno ao arcaico” (Rolnik; Guattari, 2013, p. 86).

A interseção entre as teorias feministas e o conceito deleuziano de devir-mulher representa um campo fértil para pensar as dinâmicas de resistência, subjetivação e transformação. Esses estudiosos introduzem o devir-mulher como um movimento de desterritorialização das identidades fixas, operando a partir das margens e das minorias.

Para além de uma identidade essencialista, o devir-mulher se coloca como um processo aberto e inacabado, rompendo com as estruturas molares e hierárquicas que sustentam a dominação patriarcal. Esse conceito, ao ser lido a partir das perspectivas feministas, possibilita um alargamento das discussões sobre gênero, subjetividade e resistência, reconfigurando os modos como o feminismo compreende a emancipação e a produção de novas formas de existência.

Conforme Deleuze e Guattari (2012), o devir-mulher não se refere a uma transição para um estado fixo de ser mulher, mas refere-se a um processo de transformação que escapa das codificações normativas da identidade. Esse movimento opera naquilo que os autores chamam de “linhas de fuga”, espaços onde as estruturas hegemônicas perdem sua rigidez e emergem novas formas de subjetividade.

Nesse sentido, aproxima-se das perspectivas feministas que questionam a essencialização das categorias de gênero, como Judith Butler (2018), que argumenta que o gênero é uma construção performativa e contingente. Assim, o devir-mulher não busca reafirmar a identidade feminina dentro da lógica binária, mas sim dissolver os limites que sustentam as dicotomias de gênero.

No contexto das teorias feministas contemporâneas, especialmente aquelas ligadas ao feminismo pós-estruturalista, encontram no conceito de devir-mulher um dispositivo crítico para desestabilizar as formas tradicionais de subjetivação.

Rolnik e Guattari (2013) apontam que a história é dominada por uma narrativa masculina, que relega as mulheres à invisibilidade ou à posição de alteridade. Nesse sentido, o devir-mulher se alinha às propostas feministas que buscam tensionar a hegemonia do masculino universal, expondo as formas de exclusão e apagamento impostas pelo patriarcado. Então, pensar o devir-mulher implica deslocar as categorias rígidas do sujeito e reconhecer a multiplicidade de formas de existência que escapam à normatividade.

Nessa perspectiva, ao considerar o devir-mulher como um devir-minoritário, compreende-se que não corresponde a uma identidade fixa, mas a um processo contínuo de deslocamento frente às normas hegemônicas, em que as minorias não se definem pelo número, mas pela sua posição estrutural de resistência e desterritorialização.

Ainda que determinadas subjetividades sejam atravessadas por condições estruturais que as predispõem a um devir-minoritário, tal processo não ocorre de maneira automatizada ou garantida. Os filósofos supracitados argumentam que ser

minoria não equivale ser parte do devir-minoritário, mas implica em uma disposição ativa à transformação e à resistência às estruturas hegemônicas. Assim, mesmo que as mulheres sejam socialmente categorizadas como minoria em determinadas conjunturas históricas e políticas, é necessário que elas se engajem ativamente nesse devir, questionando e subvertendo as normas que sustentam o sistema patriarcal.

Essa distinção é fundamental para compreender as dinâmicas internas dos movimentos feministas e seus riscos de cristalização em novos padrões normativos, pois isso pode se manifestar quando uma minoria, ao invés de problematizar os modelos de poder dominantes, os reproduz sob novas formas. Um exemplo disso está nos discursos feministas que são apropriados para reforçar modelos neoliberais de sucesso individual, promovendo uma figura da mulher “empoderada” que se adequa aos padrões de produtividade e competitividade do mercado, enquanto mantém intactas as hierarquias de classe e raça.

Outro ponto a ser considerado é quando há divisão dentro do próprio movimento feminista, como por exemplo, no período das sufragistas que, apesar de defenderem os direitos civis e políticos das mulheres, resumiu-se a um movimento que não envolveu todas as mulheres de fato, privilegiando apenas as brancas e de classe média, excluindo mulheres negras e trabalhadoras desse processo. Segundo Angela Davis (2016, p.146),

‘Mulher’ era o critério, mas nem toda mulher parecia estar qualificada. As mulheres negras, claro, eram praticamente invisíveis no interior da longa campanha pelo sufrágio feminino. Quanto às mulheres brancas da classe trabalhadora, as líderes sufragistas provavelmente ficaram impressionadas, no início, com seus esforços de organização e sua militância. Mas, como se viu depois, as próprias trabalhadoras não abraçaram a causa do sufrágio feminino com entusiasmo. Embora Susan B. Anthony e Elizabeth Cady Stanton tenham persuadido diversas líderes operárias a protestar contra a não concessão do voto às mulheres, a massa das trabalhadoras estava muito mais preocupada com seus problemas imediatos – salários, jornadas, condições de trabalho – para lutar por uma causa que parecia imensamente abstrata.

Do mesmo modo, Bell Hooks (2019) defende que a Teoria Feminista deve envolver feminismos, no plural. Por isso, adota o conceito de feminismo interseccional, o qual considera raça, classe e gênero como elementos essenciais na construção das lutas contra as opressões vividas pelas mulheres.

Dessa maneira, um feminismo que se limita à ascensão individual dentro das estruturas existentes ou desconsidera diferenças entre classe, raça e outras

subjetividades entre mulheres não configura um devir-minoritário, mas a incorporação das mulheres a uma lógica de outro modelo de dominação.

Então, o devir-minoritário não se refere à simples reversão das posições de poder, tampouco à substituição de uma maioria por outra, mas à subversão contínua das estruturas que instituem hierarquias entre sujeitos. A maioria, nesse sentido, não é um número, mas uma posição de poder que organiza e normatiza a sociedade, definindo modelos de subjetivação e excluindo aquilo que escapa ao seu regime.

Por outro lado, qualquer sujeito pode se engajar em processos de devir-minoritário, questionando as formas de dominação que estruturam o mundo e abrindo espaço para novas possibilidades de existência. Nesse sentido, torna-se uma ferramenta conceitual potente para compreender as lutas feministas, que não apenas reivindicam direitos dentro da estrutura vigente, mas também propõem uma reconfiguração radical dos modos de vida e organização social. Preciado (2018) destaca que os feminismos contemporâneos não buscam simplesmente integrar as mulheres ao modelo hegemônico, mas romper as bases desse sistema, criando possibilidades outras de subjetivação e existência.

Desse modo, o devir-mulher, entendido como um devir-minoritário, rompe com a linearidade da história e questiona os sistemas molares que fundamentam as hierarquias de gênero, subvertendo as estruturas dominantes, sobretudo aquelas que consolidam o masculino padrão – branco, cisgênero e heterossexual – como a medida universal de subjetividade.

Assim, o devir-mulher se apresenta como uma crítica ao falocentrismo, que historicamente posicionou o homem como sujeito de referência e a mulher como a alteridade. É por isso que não há um devir-homem: o homem, ao contrário da mulher, emerge de um lugar majoritário, associado à lei e ao logos, enquanto o devir-mulher carrega em si o germe de uma transformação estrutural.

O devir-mulher, portanto, é a expressão da potência revolucionária presente no feminismo, que manifesta uma força transformadora. Esta pode ser potencializada em outras formas expressivas, como nas artes, e neste caso, em minha dança, atravessada pela escuta das histórias das minhas antepassadas e pelo corpo dançante como território de inscrição da memória.

4. Movência ancestral: a potência devir-mulher no corpo que dança

A relação entre o corpo dançante e o conceito de devir-mulher abre um campo de investigação que transita entre a filosofia, os estudos feministas e a arte.

Como destacado anteriormente, a ideia de devir-mulher não se refere a uma identidade fixa ou a um gênero essencializado, mas a um processo de desterritorialização dos padrões normativos instaurados pelo sistema patriarcal. Além disso, envolve processos inseridos na contemporaneidade.

Ao tomar o devir-mulher como potência para a criação em dança, insere-se a reflexão sobre a maneira que o movimento e a corporeidade podem operar como forças de desterritorialização das normatividades que estruturam o corpo.

Na dança contemporânea, essa potência se manifesta na recusa a formas codificadas de movimento e na busca por novas possibilidades expressivas que desestabilizam as categorias fixas de gênero e identidade, pois “na dança contemporânea existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um” (Louppe, 2012, p. 52).

Diferente das tradições clássicas ou modernas, onde o corpo frequentemente se submete a padrões rígidos de técnica e estilização, a dança contemporânea se orienta pelo fluxo, pela experimentação e multiplicidade de gestos, aproximando-se da lógica rizomática do devir. A respeito dessa lógica, é possível associar ao pensamento de Louppe (2012, p.45) ao considerar que:

[...] só existe uma dança contemporânea [...] eu reencontro talvez não os mesmos princípios estéticos [...] mas os mesmos valores. Esses valores (a que Françoise Dupuy chama “fundamentos da dança contemporânea”) sofrem abordagens por vezes opostas, mas sempre reconhecíveis: a individualização de um corpo e de um gesto sem um modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, pela ação na alteridade), a não antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão, como em Bagouet ou Lucinda Childs) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela).

Além disso, ao considerar o devir-mulher como potência para a criação em dança, é possível compreender como a dança contemporânea se torna um espaço privilegiado para a existência de microfeminilidades¹⁰. Ao considerar as

¹⁰ Entendida como expressões que surgem em contextos de resistência às normas de gênero estabelecidas. Essas manifestações são modos de subversão que não se restringem a grandes atos de transgressão, mas pequenas fissuras (por meio de gestos, práticas e até contradições no comportamento)

microfeminilidades como sutis deslocamentos da feminilidade hegemônica, manifestados em gestos, posturas e intensidades corporais que escapam da normatividade, a dança contemporânea se apresenta como um campo fértil para a experimentação dessas pequenas fissuras.

Diferente de outros tipos de dança, que frequentemente reforçam representações fixas de gênero, a dança contemporânea se estrutura a partir da desconstrução e da imprevisibilidade do movimento, favorecendo a criação de novas sensibilidades e expressões corporais. A noção de microfeminilidades adquire relevância nesse contexto, pois evidencia que a feminilidade não é um bloco monolítico, mas uma multiplicidade de pequenas diferenças em movimento. Cada gesto, cada inflexão do corpo, cada variação de intensidade pode ser entendida como uma microfeminilidade que se desdobra na experiência dançante.

Dessa forma, a dança contemporânea se torna um território no qual a feminilidade pode ser reinventada, não como um modelo fixo, mas como um processo de criação ininterrupto que permite a emergência de expressões corporais híbridas, transitórias e aberto a múltiplas reconfigurações.

Nesse sentido, a potência política do devir-mulher na dança contemporânea se dá na medida em que os corpos, ao se moverem, questionam os regimes normativos que os constituem. A desconstrução das hierarquias corporais impostas por padrões técnicos ou sociais permite que a dança não apenas represente, mas efetivamente materialize novas formas de subjetividade. Assim, mais do que um discurso, a dança contemporânea encarna um movimento de um corpo existência, onde o mesmo se torna um campo de experimentação para outras maneiras de existir e se relacionar com o mundo.

Nesse contexto, a relação entre dança contemporânea e o devir-mulher também pode ser compreendida a partir do pensamento de Rolnik (2018), que enfatiza a necessidade de resistência micropolítica como um movimento fundamental para a emancipação dos corpos e criação de outras formas de subjetivação. O corpo que dança se torna, então, um campo de criação de novas sensibilidades e modos de existir, onde a normatividade dos gestos e expressões é rompida, desterritorializada. Essa perspectiva reforça o papel político da dança enquanto ferramenta de dissidência e autoexpressão, permitindo que o corpo se torne um meio de subversão e reconstrução

que podem romper com as normas fixas e criar novas formas de subjetividade e possibilidades de resistência. (CABRAL; COSTA, 2018)

das subjetividades. Nesse sentido, o devir-mulher do corpo que dança se apresenta como uma força insurgente, que afeta e transforma tanto o sujeito quanto o próprio espaço social em que se insere.

Dessa maneira, o devir-mulher no corpo que dança representa uma via de fuga das formas sedimentadas em padrões e um campo fértil para a emergência de microfeminilidades que desafiam a normatividade de gênero. No caso da dança contemporânea, passa a se configurar como um espaço de experimentação onde o corpo, em sua multiplicidade, se reinventa continuamente, tornando-se um vetor de resistência e criação. Em uma sociedade ainda marcada por estruturas rígidas de opressão, a potência do corpo que dança reside na possibilidade de abrir novos territórios para a existência e afirmar a pluralidade do feminino em suas múltiplas manifestações.

Portanto, a intersecção entre a dança contemporânea, o devir-mulher e o feminismo propicia um deslocamento das narrativas hegemônicas, abrindo espaço para novas formas de subjetividade e presença no mundo. Mais do que representar ou reafirmar identidades fixas, a dança possibilita a emergência de corporalidades que transgridem, desestabilizam e reinventam sentidos.

Nessa perspectiva, torna-se um meio de ressignificação, que neste estudo envolve a história das minhas ancestrais, não como um resgate passivo, mas como um processo ativo de transformação, no qual o corpo em movimento reconfigura sua própria existência e mantém a memória viva por meio da dança.

Meu processo de criação da poética Dança Devir-Mulher encontra-se em andamento, mas já iniciei as experimentações e pesquisa de movimento, desenvolvidas com a base no Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado pela pesquisadora em dança Graziela Rodrigues (2003), o qual contém ferramentas necessárias para os procedimentos de investigação da minha pesquisa, a respeito da criação de uma poética em dança contemporânea a partir da potência do devir-mulher, advinda das narrativas das mulheres de minha família, citadas anteriormente.

De acordo com Rodrigues (2003), o acesso à memória está para além de um exercício de recordações: representa o mergulho com profundidade na tecitura viva da experiência, adentrando em uma trajetória de autoconhecimento que é atravessada por sentimentos, afetos e histórias. Assim, o corpo se faz lugar de investigação, transformando-se em um sítio arqueológico, onde pequenas escavações revelam camadas ocultas da essência do ser.

No Processo do BPI objetiva-se realizar pequenas escavações em nossa história pessoal, cultural, social... recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no “miolo do corpo”. Busca-se no corpo inteiro as suas localidades e os seus fatos (não importa se são reais ou fictícios). Através do movimento, num tempo flexível, a proposta é que cada pessoa situe a sua realidade gestual, entre em contato profundo com as suas sensações corporais (Rodrigues, 2003, p. 80).

Nesse contexto, o Método BPI adentra na investigação da ancestralidade e da identidade corporal, acionada por meio da memória, com ênfase na relação entre dança, memória e identidade, a fim de desenvolver um processo criativo a partir da própria poética corporal. Para isso, se fundamenta em eixos específicos que promovem a formação do bailarino como um pesquisador e intérprete, enfatizando a relação entre corpo, movimento e expressão.

Em resumo, o Método BPI se divide em 3 (três) eixos: inventário no corpo, que corresponde ao contato com as origens e a escrita a partir da construção do dojo, com símbolos importantes para o pesquisador; co-habitar com a fonte, que representa a convivência com o (s) sujeito (s) da pesquisa; e a incorporação da personagem, que é a estruturação do personagem a partir da experiência com os corpos co-habitados, construindo uma relação com o corpo inventariado do pesquisador. (Rodrigues, 2003)

Dessa maneira, através do corpo travessia que intercruza fluxos e lembranças, surge um corpo imbricado de memórias que dança a própria ancestralidade, tecendo narrativas que ressoam no presente e se conectam ao passado. Esse corpo não é apenas um repositório de experiências, mas um agente ativo que expressa as vivências coletivas, evocando a sabedoria das antepassadas e as diversas histórias que o compõem.

Nessa perspectiva, acredito que o despertar do devir-mulher na dança surge a partir do encontro com o ser alfa matrilinear, que neste estudo envolve as narrativas, gestos e histórias de vida das mulheres da minha família, especificamente minha bisavó e avó maternas, assim como da minha mãe. Logo, carrego a herança de histórias, vivências, gestos...

[...] Mesmo que não as tenha conhecido, que nunca tenha se encontrado com elas, suas ancianas, suas sábias antepassadas, existem. Todas nós pertencemos a uma linhagem longuíssima de pessoas que se tornaram lanternas luminosas a balançar na escuridão, iluminando o próprio caminho e os passos de outras. [...] Suas luzes continuam a oscilar no escuro... através de nós... pois, com uma única tirinha de palha, podemos

acender nosso fogo a partir do fogo delas... ter inspirações a partir das suas inspirações (Estés, 2023, p.60).

Para a autora, é importante e necessário reconhecer-se como parte de uma linhagem feminina ancestral, pois é a conexão com as antepassadas que guiam os passos e mostram os caminhos a seguir, como “lanternas luminosas a balançar na escuridão”. Então, a autora aborda a noção de ancestralidade feminina como uma herança simbólica e espiritual transmitida por gerações de mulheres. Mesmo que não tenham sido conhecidas pessoalmente, as antepassadas – descritas como “ancianas” ou mulheres sábias – permanecem existindo através das mulheres contemporâneas, manifestando-se como fontes de sabedoria, intuição e força.

Nesse sentido, o valor da memória ancestral é elemento fundamental da identidade e da potência criativa feminina. A “ciranda das mulheres” representa uma dança de continuidade, onde cada mulher ocupa seu lugar, recebendo e transmitindo saber. Ao dançar essa ciranda, não está apenas honrando o passado: está mantendo viva uma chama que ilumina o presente e abre caminhos futuros para as que virão.

É nesse movimento que meu estudo se manifesta, e iniciou a primeira etapa de experimentações entre os meses de abril e junho de 2025, utilizando o espaço da Casa das Artes em Belém, por meio do Edital de Chamamento Público 03/2025 - ocupação da sala de dança Augusto Rodrigues, o qual fui contemplada.

Durante esse período, realizei pesquisa e experimentação de movimentos, por meio de indutores: palavras, desenhos, textos, entre outros. Percorri a primeira etapa para construção do meu dojo, a partir do escavar sobre minha história ancestral, que compõem o ato poético que construí e apresentei em disciplinas no Mestrado e na culminância do projeto supracitado. Para isso, também relatei os estudos realizados no Mestrado, no que se refere aos elementais na natureza (terra, água, fogo e ar), e leituras associadas a base teórica da minha pesquisa.

A partir disso, produzi o roteiro com pequenas cenas que compõem dez minutos da poética: por meio de um vídeo-cenário, composto por trilha musical, vídeos, textos falados e fotos, inicio dançando com uma máscara que remete não só a minha ancestralidade, mas também a mulher selvagem.

Em seguida, é mostrado um vídeo em alusão ao período do “caça às bruxas”, que retrata o período sombrio da Idade Média, em que mulheres eram perseguidas apenas por serem mulheres, mas eram acusadas de crimes e bruxarias. Logo após,

canto parte da música “Sagrado Feminino”, do Grupo Melissas, a qual retrata o elo existente entre o ser mulher com o ventre, este que mantém conexão com suas ancestrais.

Por conseguinte, é exibido um texto em off, chamado “Cartas para minhas ancestrais”, de minha autoria, o qual conto sobre minhas primeiras descobertas sobre minhas antepassadas e suas histórias de vida que se entrelaçam com a minha. É uma forma de homenageá-las em palavras e poesia. Por fim, ao som da música “Cordeiro de Nanã” e com imagens de fundo de minhas ancestrais e minha trajetória de vida na arte, danço como forma de reverenciar essas mulheres, reconhecendo-as como raízes vivas que sustentam meus passos no presente. Abaixo, algumas imagens de uma das apresentações já realizadas da poética, durante o curso de Mestrado.

Figura 2 – Dança Devir-Mulher: uma poética ancestral



Legenda: Apresentação do ato poético na disciplina de “Atos de Criação”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Mayrla Andrade, no Mestrado em Artes da UFPA – Artista e intérprete-criadora: Leylla Melo (Belém/PA). Auditório PPGARTES UFPA, 2025. Fonte: Samia Oliveira (2025).

#paratodomundover

Composição de três fotos em plano vertical. Em uma sala fechada com iluminação ambiente, da esquerda para direita: primeira imagem, a artista caminha até o centro da sala, com um baú na mão, vestida de calça e body branco com uma gola de sobrepor em macramê vermelha, com pés descalços. Na segunda imagem, a artista aparece de perfil, tocando levemente um dos objetos que retira do baú para arrumar no dojo, formado por um círculo de velas de led no chão, e dentro estão alguns objetos cênicos como incenso em um suporte, um colar de pérolas azul, batom, pequeno rádio a pilha e um piano de brinquedo. Na última imagem, arruma seu dojo, enquanto o público ao fundo contempla, como forma de preparação para sua dança que inicia em seguida.

Para assistir ao vídeo dessa apresentação, basta clicar a seguir na imagem do QR Code para acessar o arquivo:



Os resultados iniciais do processo criativo apresentados não se resumiram apenas em recordações, mas se corporificam em forças ativas que atravessam gerações, sustentando-se no corpo, nos gestos, na dança e nas narrativas contadas. Como um tecido que não se rompe, a ancestralidade se refaz a cada nova enunciação, a cada movimento que insiste em seguir dançando para tecer a própria história.

Por isso, sou parte dessa trama infinita: herdeira de gestos, detentora de memórias, fiandeira do tempo, e ao trilhar tecituras que se expandem para outros processos de existência e se encontram a cada travessia, busco a potência do devir-mulher no meu corpo dançante, evocada através da ancestralidade.

Assim, cada movimento torna-se uma manifestação de resistência e identidade, um convite à reflexão sobre as próprias raízes, que sustentam e abrem possibilidades de autoconhecimento. A dança, portanto, transforma-se em um lugar de reconhecimento e afirmação, em que o corpo se torna um espaço de memória e criação artística.

5. Entrelinhas finais: a descoberta para possibilidades outras

O estudo que envolve a ancestralidade é um trabalho de escavação e resgate da própria história, associado ao tempo presente, que se mantém vivo e potente por meio da experienciação. Ao mergulhar sobre minha história ancestral, adentro com profundidade na dança a partir do devir-mulher, que através da arte do gesto mostra o poder ancestral em movimento.

A partir das experimentações realizadas por meio do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) foi possível vislumbrar caminhos para um modo de pesquisar movimentos e criar minha própria dança que integra histórias, sensibilidade, gestos, afetos, corpo e palavra. Ao me mover com e por essas histórias, descubro não

apenas outras formas de dançar, mas também outras formas de existir, de narrar e de recontar o mundo.

Nas frestas desse processo, revelam-se possibilidades outras: de criação, de ressignificação, de transformação de um corpo que dança sua própria história. O corpo não é instrumento – ele é arquivo vivo, testemunha e herança. Essas entrelinhas dançantes não buscam conclusões definitivas, mas sim a abertura de um espaço-tempo onde dançar é também lembrar, honrar e imaginar futuros sustentados pelas raízes do passado e evoluir com as transformações do presente.

Nesse sentido, as histórias ancestrais não se resumem em apenas recordações, mas se corporificam em forças ativas que atravessam gerações, sustentando-se no corpo, nos gestos, na dança e nas narrativas contadas. Como um tecido que não se rompe, a ancestralidade se refaz a cada nova enunciação, a cada movimento que insiste em seguir dançando, a cada mulher que escolhe tecer a própria história.

Por meio do corpo, revela-se a memória para construção de subjetividades, que aos poucos estou adentrando para descobertas outras, possibilitando caminhos em meu processo criativo em dança.

O ponto de partida, portanto, não é um começo absoluto, mas um fluxo contínuo. E que não termina nas entrelinhas finais. Estamos sempre recomeçando a partir do que nos foi deixado, refazendo caminhos, expandindo fronteiras. Por isso, sou parte dessa trama infinita – herdeira de gestos, detentora de memórias, fiandeira do tempo – ao trilhar tecituras que se expandem para outros processos de existência e se encontram a cada travessia.

REFERÊNCIAS

BAROSSO, Luana. Po(éticas) da escrevivência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 51, p. 22-40, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018512>. Acesso em: 15 jul. 2025.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e a Subversão da Identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABRAL, Carlos Alberto dos Santos; COSTA, Gilcilene Dias da. **Devir-mulher do corpo que dança: potências do feminino na dança contemporânea**. 2018. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.sinteseeventos.com/site/reader/G13/GT13-20-Carlos.pdf>. Acesso: 15 de jul. 2025.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 4º vol. São Paulo: Editora 34, 2012.

ESTÊS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

_____. **A Ciranda das Mulheres Sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem**. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2023.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências: a escrita de nós. **Revista Palavra**, n. 7, p. 25-27, 2007.

_____. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (org.). **Escrevivência: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina de Comunicação e Arte, 2020.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FONSECA, Roseany Karimme Silva. Atravessamentos de um corpo-memória: o ato de criar como devir-lembrança. **Linha Mestra**, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 194-199, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.34112/1980-9026a2021n44p194-199>. Acesso em: 15 jul. 2025.

FOSTER, Susan Leigh. **Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance**. Los Angeles: University of California Press, 1986.

HOOKS, Bell. **Teoria Feminista**. Tradução Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução: Luiza Sella. São Paulo: Cultrix, 2019.

LOUPPE, Laurence. **Poética em Dança Contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PRECIADO, Paul B. **Um Apartamento em Urano: Crônicas da Travessia**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **O Método BPI (bailarino pesquisador-interpretar) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método.** 2003. 172 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 2013.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma Vida Não Cafetinada.** São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Educ, 1993.

**A CONSTRUÇÃO POÉTICA EM LÁGRIMAS:
UM PROCESSO CRIATIVO SOB A ÓTICA DA
EDUCAÇÃO SOMÁTICA**

A CONSTRUÇÃO POÉTICA EM LÁGRIMAS: um processo criativo sob a ótica da Educação Somática

Luana do Socorro dos Santos Lopes (UFPA)¹¹

RESUMO

O presente artigo apresenta uma parte do processo criativo do solo Lágrimas, o objetivo é construir uma poética de corpo com base nas práticas de Educação Somática concatenado a linguagem artística da Dança Moderna Americana. O método qualitativo é o método escolhido para explicar fenômenos, assim como ocorreu uma experimentação prática através da improvisação. Os resultados dessa experimentação foram apresentados no IV Colóquio de Educação Somática em 2024 no Teatro Universitário Cláudio Barradas (TUCB), o processo investigativo está em andamento e o solo lágrimas é o primeiro experimento de muitos caminhos.

Palavras-chave: Poética; Processo Criativo; Dança.

ABSTRACT

This article presents a part of the creative process of the solo Lágrimas, the objective is to build a poetics of the body based on the practices of Somatic Education concatenated to the artistic language of Modern American Dance. The qualitative method is the method chosen to explain phenomena, just as practical experimentation through improvisation has occurred. The results of this experimentation were presented at the IV Colloquium on Somatic Education in 2024 at the Cláudio Barradas University Theater (TUCB), the investigative process is underway and the solo Lágrimas is the first experiment of many paths.

Keywords: Poetics; Creative Process; Dance.

1. Conexão entre dois campos

Lágrimas foi o processo criativo na qual abordo dois campos do conhecimento, a Dança Moderna e a Educação Somática. Durante minha caminhada como Artista – Professora – Pesquisadora, atuo na linha investigativa sobre processos criativos em Dança Moderna. A partir da minha vivência com intérprete criadora da cena por meio da linguagem da Dança Moderna, decidir aprofundar ainda mais minhas experimentações com a criação partindo deste solo. Ao investigar sobre o

¹¹ Licenciada em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA)/ Técnica em Dança Intérprete-Criador pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA)/ pesquisadora colaboradora do Projeto de Extensão Passos e Impasses das dores que nos movem: um estudo sobre as aspirações e inspirações dos precursores da Modern Dance (ETDUFPA)/ Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) 2021-2023 pelo projeto A Educação Somática nas aulas de Dança – ETDUFPA.

processo criativo dos precursores da Dança Moderna Americana identifica-se uma assinatura pessoal de cada artista

[...] a Modern Dance trouxe consigo a ideia do indivíduo e sua capacidade de refletir sobre e questionar o seu próprio tempo e suas relações com o espaço. Artistas, coreógrafos, pesquisadores, precursores deste movimento moderno, proclamaram um caráter pessoal em suas obras, trazendo formatos intimistas, conteúdos subjetivos e questões individuais para o estilo do movimento. (Gonçalves, 2016, p.35)

A Dança Moderna é um campo cujo corpo passa a ser protagonista do questionamento, no sentido de abordar conteúdo dos quais os artistas perceberam ser importante inserir em suas obras de dança os atravessamentos das quais estavam passando por aquele momento. Para tanto precursores modernos, traçam uma linha filosófica perante a dança cênica na qual pudesse fazer sentido. Por esse viés, é notório a presença de uma interdisciplinaridade em relação a construção criativa, isto é, cada artista busca em outros campos do conhecimento no intuito de agregar na sua concepção de Dança.

Podemos identificar no trabalho Lester Horton (1906-1953) os estudos anatômicos para construir sua técnica expressiva, alinhado a características nacionalista do Indígena norte americano; Isadora Duncan (1877-1927) aborda a concepção filosófica do belo a partir da cultura grega e dos elementos da natureza; Ruth St Denis (1879-1968) investigou a cultura oriental, tais como filosofia indiana para produzir sua série artística com danças que abordam a conexão com a espiritualidade; Loie Fuller (1862-1928) agregou a iluminação cênica de maneira poética, cuja luz apresentava uma dramaticidade para a cena; Martha Graham (1894-1991) enfatizou a consciência humana através da relação do indivíduo para com a sociedade como o sentimento da dor, do sofrimento em parte de seus trabalhos, abordando o teor psicológico do ser.

Nesse sentido, os artistas modernos investigaram para além do movimento corporal, mas sobretudo conecta-se a outros campos do conhecimento tais como a medicina, a filosofia, a pintura, a ciência, a psicologia entre outros. A criação para esses artistas partia de um estudo do corpo cuja poética do movimento nascia de uma necessidade expressiva.

O modo como é realizado o processo criativo em Dança Moderna nos momentos recentes apresenta uma continuidade das ideias revolucionárias dos artistas modernos, contudo é válido ressaltar que existe novos estudos de corpo para a dança das quais podem ser aplicados nas práticas criativas em Dança Moderna. Em Belém

do Pará, O projeto de pesquisa e extensão Dança Moderna da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA, realiza estudos sobre o processo criativo dos precursores modernos afim de criar processos com recursos da nossa contemporaneidade.

Em 2018 e 2019 apresentamos o espetáculo “Aisthesis: Corpos Translúcidos” sob direção da Prof^ª Dr^ª Eleonora Leal, Prof^ª MS^a Gabrielly Albuquerque e a Prof^ª MS^a Natasha K. Leite. O espetáculo abordou as tecnologias da iluminação cênica a dança, com base nas pesquisa de Luz e corpo de Loie Fuller. A apresentação contemplou tecnologias como Led, Luz negra, Projeção de sombra chinesa entre outros recursos.

O espetáculo foi apresentado no Teatro Universitário Cláudio Barradas – TUCB como resultado do módulo de pesquisa sobre Loie Fuller.

Figura 1 – Performance de Dança sob a Luz Negra



Acervo do projeto Dança Moderna – 2019

#paratodosverem

Imagem acontece no palco totalmente escuro com quatro dançarinos em cena, o corpo dos artistas está no escuro utilizando uma roupa preta e uma balaclava com apenas as mãos e o antebraço em evidência por meio do uso de uma luva branca, a iluminação em luz negra.

Em 2023 o projeto apresentou o espetáculo “Olhares sobre o Sagrado” sob direção da Prof^ª Dr^ª Eleonora Leal e da Prof^ª MS^a Gabrielly Albuquerque na qual se embasou nos estudos de Ruth St Denis em relação a conexão com a espiritualidade

através da cultural oriental para criação do espetáculo, como resultado abordamos a relação da espiritualidade individual e coletiva; os aspectos que envolvem o sagrado, a fé e a figura da Deusa.

O espetáculo foi apresentado na Usina da Paz da Cabanagem e no Teatro Universitário Claúdio Barradas – TUCB.

Figura 2 – Trecho do espetáculo Olhares sobre o Sagrado



Acervo do Projeto Dança Moderna, 2023

#paratodosverem

Na parte superior da imagem está um palco preto com objetos dourados em sua borda, no palco há duas faixas uma vermelha mais a cima e uma preta próximo a borda do palco, centralizado esta um dançarino em pé com as pernas paralelas e o tronco levemente torcido com os braços levantados na altura do ombro com as mãos flexionadas para a direção do rosto, o dançarino de pele clara está vestido por uma calça bege com detalhes dourados, uma blusa que cobre seu peito com uma alça em tom dourado, cabelos bem curtos no tom de castanho escuro. Logo atrás do dançarino está centralizado uma dançarina branca, de cabelos cacheados, está usando uma asa dourada de Dança do Ventre, está em pé com os pés em paralelo, os braços estão esticados na altura do ombro, segurando as asas douradas, os dançarinos estão na parte inferior do palco (local onde o público assiste o espetáculo).

Percebe-se que o projeto utiliza das inspirações dos estudos criativos dos precursores da *Modern Dance* explorando novas concepções criativas a partir do pensamento contemporâneo. Logo, o modo de fazer a criação em Dança Moderna não

se limita a estudos dos códigos de movimento ou estudar repertórios, mas, enfatiza as ideias filosóficas desses artistas para a criação contemporânea.

Paralelo as pesquisa no campo da criação na Dança Moderna, possuo uma linha investigativa voltada para as práticas de Educação Somática a fim de compreender a contribuição para o processo de ensino e aprendizagem na Dança Moderna.

A Educação Somática segundo Bolsanello (2011) é um campo teórico e prático que configura práticas corporais para a reeducação postural, autonomia e percepção interna. Personalidades como Joseph Pilates (1883-1967), Moshe Feldenkrais (1904-1984), Juliu Horvath, Irmgard Bartenieff (1900–1981) entre outros iniciaram seus estudos em busca de uma autocura, no entanto essas práticas se expandiram para além disso.

Martha Eddy (2018) evoca que as práticas de Educação Somática fora uma ferramenta para a dança, Ana Halprin utilizou base da Educação Somática para suas produções artísticas o seu trabalho segundo a autora ficou conhecido como Terapia das Artes Expressivas, nesse sentido constata-se que as práticas somáticas não serviram como busca por uma autocura, mas, fora utilizada como recurso criativo.

No âmbito do ensino e aprendizagem Feijó (2017) trabalhou a relação entre a técnica de Graham e a o método Pilates; Lopes (2023) aborda a relação da técnica de Graham com o método Gyrokinesis® para o processo de ensino e aprendizagem. Com bases nos estudos pressupostos nota -se a relação da Dança Moderna com a Educação Somática voltado para o processo de ensino e aprendizagem. Entretanto, a recorrência de estudos voltados para o processo criativo, mais especificamente na Dança Moderna é escassa.

Em consequência da escassez de estudos sobre a Educação Somática na criação em Dança Moderna, iniciei um estudo para identificar como as práticas Somáticas poderiam contribuir para o processo criativo na linguagem da Dança Moderna. Como ponto de partida associei as práticas somáticas na esfera da construção de corpo para o solo em lágrimas.

2. A Educação Somática em Dança.

A Educação Somática no âmbito criativo tem muito a contribuir para a dança, Fortin (1998) elenca as contribuições para a dança das quais correspondem a melhora técnica, a prevenção de lesões e o desenvolvimento para as capacidades expressivas,

nesse sentido a dança se torna mais consciente uma vez que os dançarinos partem da consciência do corpo, bem como o aprimoramento de suas capacidades expressivas, conhecer o corpo é obter segurança de si mesmo.

No que concerne ao âmbito criativo, Souza (2016) destaca a Educação Somática como recurso criativo para a dança, autora em seu estudo, aponta uma reflexão sobre como desenvolver a expressividade somática

Para que haja uma expressão autoral no movimento, o explorador do movimento precisa tomar as rédeas de seu aprendizado, adentrando a autoaprendizagem [...] É interessante notar que a autoaprendizagem pode ocorrer não só quando estamos sozinhos, em estudos realizados individualmente, mas também em coexistência com a experiência de estarmos participando de uma aula dada por um professor, ou de uma vivência experimentada em grupo. (Souza, 2016, p.133)

Para a autora, um dos pontos essenciais é ter autonomia do seu aprendizado, sabendo lidar com seu conhecimento o indivíduo aprende a ter acesso a sua expressividade, isto é, consegue alcançar o interior de seu corpo para corresponder a um determinado estímulo, e conseqüentemente acessar a sua sensibilidade.

As práticas de Educação Somática estimulam o corpo para conhecer os movimentos corporais tais como uso da respiração consciente, o uso de imagens mentais para acessar determinadas estruturas, a utilização do toque para guiar ou identificar o percurso do movimento são algumas estratégias na qual cada técnica abordará de determinada maneira.

Para a criação as práticas somáticas auxiliam na condução do corpo, como parte da construção poética, cada processo ocorre de maneira particular, o modo como será feito para estimular a expressividade somática, será a partir da motivação criativa, relacionando o estudo de Souza (2016) para o solo Lágrimas, a expressividade do soma foi feito através da prática da respiração para acessar a sensibilidade do corpo.

Os estudos de Klauss Vianna (1928-1992) podem auxiliar na relação entre dança, criação e Educação Somática, uma vez que a técnica desenvolvida por Vianna colabora para a construção de corpo para a dança, Muller (2005) ressalta que a técnica de Klauss Vianna aponta para que se tenha uma consciência do corpo para que em seguida a dança possa acontecer. O movimento do corpo parte de uma consciência da qual o artista ao criar sua performance consegue ter um resultado promissor ao conhecer suas capacidades performáticas, expressivas e criativas.

O Sistema Laban/Bartenieff possibilita uma abertura para investigação do corpo com o espaço, no campo da Educação Somática o ambiente afeta as estruturas

corporais no que tange aos estudos da Corêutica, Fernandes (2006) aponta o conceito de Corpo-Expressividade-Forma-Espaço. A autora apresenta a posição do corpo no espaço com atitudes corporais que exprimem a expressividade, para tanto Laban cria um sistema que configura o corpo no espaço na qual auxilia na compreensão da expressividade.

Observa-se a relação entre criação e Educação Somática para o corpo nos autores supracitados, essa movimentação indica um ambiente fértil para a dança pois, aprimoram a expressividade, abordam o corpo como foco das investigações, sobretudo no que corresponde ao movimento consciente, para a Dança Moderna a expressividade do corpo é importante, no entanto o modo como o corpo se expressa ocorre imerso a uma sensibilidade e o cuidado em trazer o sentimento genuíno, dessa forma a expressão é composto por gestos genuínos.

A partir da contextualização sobre o processo criativo em Dança Moderna como fora criado até as novas formas de se criar, bem como a relação entre a Educação Somática e para criação em dança, irei pontuar o processo criativo de Lágrimas em caráter experimental para explicar o fenômeno que chamo de Poética Somática.

3. Poética Somática de Lágrimas

A performance Lágrimas foi feita a partir da música da cantora Gal Costa, Lágrimas Negras, a música assume um tom melancólico que fala sobre uma relação entre indivíduos, primeiramente ouvir a música e interpretar a letra da canção. Em seguida fui para a pesquisa de corpo, nesse momento busquei na Educação Somática para iniciar o trabalho de corpo, separei um momento para deitar e trabalhar a respiração torácica e abdominal a partir do método Bartenieff e do método Gyrokinesis® como forma de conexão interna.

Em seguida comecei a movimentar as articulações, essa ação me conduziu a trabalhar pontos de apoio no chão para trabalhar força, equilíbrio e peso, a partir da escuta do corpo da técnica de Klauss Vianna. A respiração continuou durante a experimentação. O próximo passo foi continuar a experimentação, no entanto, ao invés de pensar o momento em seu aspecto orgânico passo a realizar em seu aspecto emocional.

A respiração; a investigação dos pontos de apoio; o equilíbrio passou a ter um caráter expressivo, o que fora uma respiração abdominal se torna uma sensação de

solidão, um movimento na base sentada se torna a expressão de uma saudade. A experimentação foi feita inicialmente sem música, em seguida foi colocada a música

A letra e a melodia foram parte dos estímulos criativos das quais meu corpo buscava corresponder a cada mensagem transmitida pela canção, o corpo na ocasião se tornou um a tradução da sensibilidade. Eu começo a aprender a lidar com os movimentos do meu corpo partido de uma linguagem codificada, no entanto o corpo aprende a trabalhar a técnica no contexto orgânico

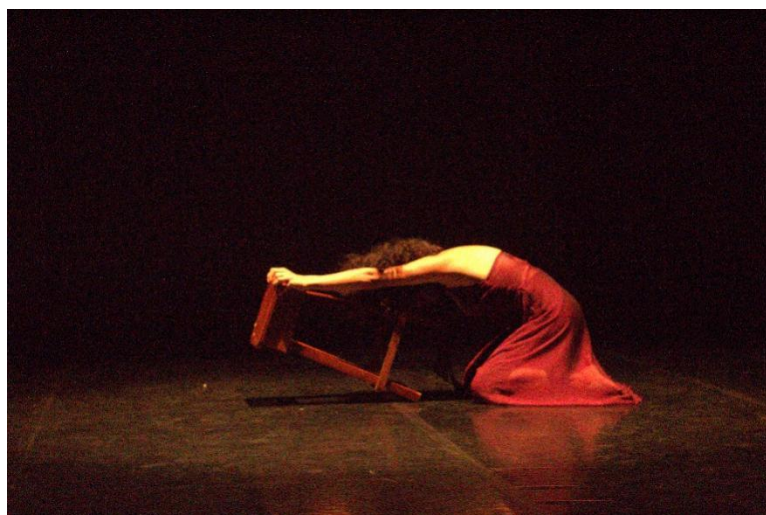
Na aprendizagem orgânica, o importante não é o que se faz, mas como se faz. Baseada na metodologia de ensaio e erro, a aprendizagem importante, seguindo a perspectiva de Feldenkrais, é aquela que nos habilita a fazer aquilo que já sabemos de uma maneira nova ou de, pelo menos, três maneiras diferentes. (Gerald, 2011, p.103)

O erro não visto como um quesito negativo, mas permite o indivíduo construa seu próprio percurso na informação que possui. Meu repertório na Dança Moderna é vasto e por esse motivo tenho como aplicar um nível técnico mais aprimorado, porém para este solo, o foco não se tratou do virtuosismo e sim, da forma como eu conduzo as técnicas dessa linguagem durante a dança sem se preocupar com a amplitude do movimento, mas, com a realização do movimento.

A performance não possui passos pré organizados, os movimentos partem da necessidade do corpo em corresponder a sensação, por meio da linguagem da Dança Moderna. Logo, a improvisação é o recurso utilizado para a performance na qual tem como estímulo criativo a canção, o espaço e o objeto cênico. “A improvisação acontece como um processo de escuta e investigação que não separa a técnica da criação. (Muller, 2021, p. 42)” A improvisação realizada em cena também fora realizada na experimentação, para a performance organizei um roteiro em como organizar o espaço, o tempo para cada momento, as sensações que cada cena transmitiu.

Para a performance foi utilizada no palco apenas a iluminação no foco pino para ambientar a melancolia que a canção transmitiu, em cena é utilizado um banco na qual é manuseado para contar a história da canção. O espaço em foco pino não permite deslocamento longos, por esse motivo o meu posicionamento em cena se torna mais marcante ao dançar pois o foco estará em um lugar específico do palco

Figura 3 - Performance Lágrimas no IV Colóquio de Educação Somática



Registro: Arthur Mello (Arthemmes), 2024

#paratodosverem

Palco com a iluminação em foco pino, a bailarina branca de cabelos cacheados e vestido vermelho vinho está no centro da imagem sentada no palco sob os joelhos, segurando com os braços esticados para frente o banco de madeira inclinado próximo ao chão.

Todo esse processo gera “[...] conceito de “Energia Cênica”, ou seja, o fluxo sensível, que emanado da ação cênica do artista, provoca sensações e atravessamentos no público. (Soares e Oliveira, 2012, p. 12)” para que se possa criar a energia cênica é necessário afetar o público com base nas minhas ações, a Educação Somática permite uma troca energética ao convidar o público para acompanhar os meus movimentos. Ainda sobre a apresentação, a coreografia foi feita a partir da improvisação em cena, na qual

Improvisar em cena é lidar com aspectos imprevisíveis da composição em tempo real e, consequentemente, arriscar-se ao desconhecido. É importante, ainda, apontar o risco como oportunidade de descobrir novas possibilidades em cena e permitir momentos de surpreender-se consigo e com a efemeridade da dança no momento presente. (Muller, 2021, p.47)

O aspecto efêmero é um tópico importante de se analisar, um dos pontos que se aprende nas aulas de Educação Somática é que o corpo por mais que esteja realizando o movimento não será o mesmo quando se repete, pois a cada momento muda o estado corporal. Pode ser que durante a improvisação o que eu havia pensado previamente não fará sentido na ocasião que minha performance for apresentada. Para além do aspecto do desconhecido é importante frisar a efemeridade da dança presente na proposta da coreografia, o desconhecido se torna o material para ser explorado.

4. Ressonâncias do processo

O solo Lágrimas é a primeira experimentação entre criação, Educação Somática e Dança Moderna, assim como os artistas modernos propuseram um novo diálogo para dança cênica ocidental, pretendo abordar as ideias revolucionárias desses artistas a fim de organizar uma metodologia criativa com base na Educação Somática inserida na linguagem da Dança Moderna Americana.

A proposta desse estudo tratou-se em construir um corpo poético com auxílio da Educação Somática através das práticas corporais do método Bartenieff, Técnica Klauss Vianna e Método Gyrokinesis®. É interessante compreender o pensamento que o campo, reflete sobre o corpo, as limitações, o estado do corpo para iniciar um trabalho criativo, e a partir disso como explorar a sensibilidade do corpo para abordar a expressividade.

Na Dança Moderna a expressão parte do interno para o externo, porém para alcançar a sensação interna é necessária uma conexão consigo, para que o gesto corporal seja genuíno, os códigos de movimentos ou os estilos de movimentos modernos assumem um “por que.” Por mais que a expressão do movimento seja através de um estilo codificado, não significa que possa perder a sua intencionalidade. Uma contração, um movimento torcido, figuras geométricas com o corpo, um alongamento das pernas, a tonicidade do corpo, esses movimentos carregam consigo a expressividade, nesse caso a sensação interna contribui para não engessar propriamente dito o movimento.

A reunião desses movimentos característicos da Dança Moderna fora abordada na performance por ter um caminho pavimentado para alcançar a sensibilidade.

Assim como a Dança Moderna introduz um caminho para alcançar a sensibilidade, a Educação Somática contribui para que se possa ter uma nova via em alcançar a conexão entre interno e externo. Como a Educação Somática através de suas práticas e ensinamentos contribuem para o campo da Dança, é interessante abordar esses ensinamentos para a Dança Moderna no que corresponde a seu aspecto criativo, pois como a revisão na literatura acadêmica propriamente mostrou, não há a recorrências do registros em que trabalha a relação Educação Somática, Processo Criativo e Dança Moderna.

Em Lágrimas consegui abordar de maneira experimental a relação entre os três campos, construindo um roteiro a partir de um laboratório particular, a ideia da interdisciplinaridade está presente através da Educação Somática. O fenômeno que

particularmente chamo de Poética Somática, está em andamento, almejo cada vez mais avançar em novas produções para desvendar outras possibilidades criativas inseridas na linguagem da Dança Moderna.

REFERENCIAS

BOLSANELLO, Débora. **A Educação Somática e os conceitos de descondicionamento gestual, Autenticidade Somática e Tecnologia Interna.** Motrivivência Ano XXIII, Nº 36, P. 306-322 Jun./2011.

EDDY, Martha. **Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança.** Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.2.

FEIJÓ, Marcia. **Dança Moderna e Pilates: um estudo sobre tradição, narração e práticas pedagógicas.** Tese de doutorado. Centro de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Santa Maria R/S, 2017.

FERNADES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** Editora Anna Blume 2ª, 2006.

FORTIN, Sylvie. **A Educação Somática: novo ingrediente da formação prática de dança.** Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, n. 2, p. 40-55, fev. 1999.

GERALDI, Silva. **Aprendizagem orgânica: a contribuição do método Feldenkrais à educação da dança e do movimento.** Coletânea O Avesso do corpo: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011.

GONÇALVES, Gabriella. **Princípios Técnicos de Martha Graham: Singularidades de uma poética.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, 2016.

LOPES, Luana. **Poéticas Somáticas: processo de ensino e aprendizagem da técnica de Graham imbricada ao método Gyrokinesis.** monografia. Graduação em Licenciatura em Dança, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança, Universidade Federal do Pará, Belém PA, 2023.

MULLER, Jussara. **Escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klauss Viann.** Dissertação de mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

MULLER, Jussara. **Improvisação: o corpo como protagonista da criação.** Manzuá Revista de Pesquisa em Artes Cênicas PPGARC UFRN, V.5 2021.

SOARES, V, Marília; OLIVEIRA, M, Kamilla. **Expressão e Movimento: Perspectivas e Propostas de Desenvolvimento do Movimento Expressivo.** Guarapuava: UNICENTRO, 2012.

SOUZA, Elisa. **Conscientização e expressividade corporal com base na Educação Somática: reflexões, diretrizes e repertório de temas para estudo do movimento.** Tese de Doutorado. Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes – Universidade de Brasília, 2016.

**QUEBRAS: UMA POÉTICA TRAVESTI EM
PINTURAS DA AMAZÔNIA PARAENSE**

QUEBRAS: Uma Poética Travesti Em Pinturas Da Amazônia Paraense

Rafaela Maria Moreira Monteiro (UFPA)¹²

RESUMO

O artigo "Quebras: Uma Poética Travesti em Pinturas da Amazônia Paraense" explora a série de pinturas intitulada Quebras, criada pela artista travesti Rafaela Moreira (em artes Rafael Matheus Moreira). A obra desafia o cânone artístico ao reimaginar gêneros clássicos da arte, colocando corpos travestis como protagonistas, em contraste com representações históricas fetichizadas ou marginalizadas. Inspirada no movimento popular Raio que o Parta, que utilizava fragmentos de azulejos para criar fachadas modernistas, a artista utiliza a metáfora da quebra para simbolizar a destruição de visões cisgêneras e a reconstrução de identidades travestis através da arte. A pesquisa aborda temas como memória coletiva, resistência, transfobia e a subversão de narrativas hegemônicas, destacando a pintura como um ato político de insurgência e celebração da existência trans. O artigo também reflete sobre conquistas recentes da artista, como exposições em instituições de renome, que marcam fissuras no sistema normativo da arte.

Palavras-chave: Arte travesti; quebras; resistência; olhar cisgênero; memória coletiva.

ABSTRACT

The article "BREAKINGS: A Travesti Poetics in Paintings from the Amazonian Pará" examines the Breaks painting series created by travesti artist Rafaela Maria Moreira Monteiro. The work challenges the artistic canon by reimagining classical art genres, positioning travesti bodies as protagonists in contrast to historically fetishized or marginalized representations. Inspired by the popular Raio que o Parta movement, which used broken tile fragments to create modernist facades, the artist employs the metaphor of break to symbolize the destruction of cisgender perspectives and the reconstruction of travesti identities through art. The research addresses themes such as collective memory, resistance, transphobia, and the subversion of hegemonic narratives, highlighting painting as a political act of insurgency and celebration of trans existence. The article also reflects on the artist's recent achievements, including exhibitions in prestigious institutions, which mark ruptures in the normative art system.

Keywords: Travesti art; breaks; resistance; cisgender gaze; collective memory.

¹² Mestra em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes, da UFPA, sob orientação da Profª Drª Mayrla Andrade. Bolsista Capes. Artista Visual. E-mail: 12rafamaria.mm@gmail.com

1.1 Fragmento Introdutório

Desde 2016, quando comecei a pintar na Amazônia paraense, meu trabalho sempre foi atravessado pelos contrastes dessa região, a exuberância da floresta e a violência urbana, os azulejos quebrados das fachadas coloniais e os corpos travestis¹³ resistindo nas esquinas de Belém. Foi nesse chão de contradições que, em 2023, nasceu *Quebras*: uma série que transforma as rachaduras da cidade e da minha própria história em matéria-prima para pinturas que desafiam o cânone.

Esta pesquisa nasce das minhas inquietações como artista travesti que adentrou o sistema da arte, um corpo que a história da arte insistiu em apagar, mas que hoje é reconhecido através de uma carreira marcada por prêmios e conquistas. Quando começo a pintar, percebo que as travestis geralmente eram retratadas como caricaturas, fetichizadas ou mortas, nunca como protagonistas de suas próprias histórias. A pergunta que me perseguiu foi: como pintar uma travesti? Como representar a nossa identidade para além do olhar cisgênero¹⁴ (Silva, 2023) que durante séculos nos “pintou” como loucas, histéricas, marginais e perigosas?

Minha resposta veio em forma de *Quebras*, uma série de pinturas onde reimagino os gêneros clássicos da arte (o nu, a pintura histórica e a natureza morta), para colocar travestis no centro. Não como musas passivas, mas como divindades, revolucionárias, mães. Minha inspiração vem das quebras presentes na minha cidade, no movimento *Raio que o Parta*. Este movimento surgiu na Belém dos anos 1940, nele usavam cacos de azulejo para criar fachadas modernistas. Assim como eles, trabalho com fragmentos: eu quebro a tradição para construir algo novo. É uma criação a partir da destruição. Destruição de azulejos, destruição da visão cisgênera, destruição das possibilidades limitadas que a cisgeneridade criou para corpos como o meu.

Minha metodologia se constrói entre a memória e o esquecimento, duas forças que guiam tanto minha escrita, quanto minha pintura. A memória aqui não é apenas recordação, mas um ato político: guardo o que me fortalece (as travestis que me

¹³ Travesti trata de uma identidade de gênero presente na América Latina. Ela possui múltiplas definições, com algumas pessoas a compreendendo como uma identidade feminina que transita entre masculino e feminino se entendendo como uma identidade feminina, e outras pessoas entendem a travesti enquanto mulher. Nos dois casos se trata de uma identidade feminina fortemente marcada pelo estigma da marginalização (Ulhoa, 2023).

¹⁴ O *olhar cisgênero* é o olhar masculino que inventa e constrói os corpos e imagens femininas para satisfazer seus desejos (Silva, 2023).

antecederam, as cores da cidade, os azulejos rachados do *Raio que o Parta*); e esqueço, deliberadamente, tudo que tenta me reduzir como humana. Essa é uma escrita e um fazer em artes que se beneficia do subjetivo, daquilo que é pessoal e íntimo e se alinha à baixa teoria de Halberstam (2020), que valoriza saberes marginais e narrativas pessoais. Não quero fingir neutralidade; minha pesquisa é corpo, tinta e voz misturados.

Na prática, trabalho com fotografias que se transformam em pinturas, um processo experimental que invento enquanto faço. As modelos (muitas vezes eu mesma) posam como querem ser lembradas, sem direções além de "agora sente, agora olhe para frente". Depois, essas imagens viram bases para telas onde o figurativo convive com as abstrações: massas de tinta espessa, azulejos quebrados colados ou pintados, o rosa fluorescente que invade tudo. É uma pintura feita de camadas, assim como nossa história na Amazônia, onde cada fragmento guarda uma resistência.

Se a arte sempre serviu para glorificar os vencedores, *Quebras* é um monumento às sobreviventes. Minha pintura sempre foi sobre sonhos, sobre possibilidades para além da marginalização que a cisnormatividade criou para nós. As *Quebras* surgem em minha vida em um momento de fragilidade, onde eu duvidei que pudesse existir algo além do fracasso e insegurança na minha vida, senti ódio de todas as circunstâncias que me fragilizavam e, nesse momento, eu sonhei. Sonhei com a possibilidade de um mundo onde nós podemos ser felizes, plenas, amadas. Sonhei com a possibilidade de ser protagonista da minha própria história e de deixar uma marca neste mundo.

Esta pintura nasce com um propósito urgente: desmontar o olhar cisgênero e reconstruir, nas frestas da tradição, um arquivo visual onde corpos travestis existam em plenitude. Não se trata de pedir permissão para entrar na história da arte, mas de arrancar suas páginas e reescrevê-las com tinta rosa choque e cacos de azulejo.

1.2 Quebras e Processos Criativos na Amazônia

Quando conheci o conceito de "Quebra" em Jota Mombaça (2021), me vi diante de uma provocação: ela contesta a ideia de que ser travesti exige "um senso de si muito forte", argumentando que, na verdade, "é preciso ter de si um sentido muito quebrado para simplesmente sair dessa maneira no mundo" (p. 21). Mombaça não

define a quebra, mas a apresenta como expansão, uma ideia de *estilhaçamento* que expande a forma através de movimentos violentos e incontroláveis (p. 24). Uma metáfora perfeita para como nossos corpos travestis escapam aos modelos cisgêneros de existência, esses que se dizem “naturais”, mas são apenas grades que tentam nos conter.

Eu sentia que o que me movia enquanto artista não estava relacionado com a ideia de quebra enquanto expansão/estilhaçamento, o que queria era falar da quebra enquanto destruição, ruína e não preservação de tudo aquilo que me limitava enquanto humana. Sendo assim a base que utilizo para propor as Quebras, é o que a autora Mariah Rafaela Silva (2023) abordar enquanto visão cisgênera.

O que é um travesti (segundo a visão cisgênera)? Digo isso do jeitinho que está escrito, sem erros nem arrependimentos. “O que” e não “quem”, porque a cisgeneridade não nos enxerga como seres humanos, nos compreende muito mais como animais, objetos ou sub-humanas. Digo “um” no masculino e no singular, porque se parte da ideia de que todas nós somos “homens tentando ser mulheres” iguais entre si, somos criminosas, perigosas, ridículas, marginais, doentes física e mentalmente. Nossos corpos “exóticos” servem à luxúria do olhar cis masculino, somos “demônias” algo que a cisgeneridade usa como exemplo de perversão.

Porém essa “ideia coletiva” não acontece de maneira natural. Ela é criada, é construída através de diversos mecanismos que garantem o modo de viver cisgênero heterossexual como legítimo, enquanto a transexualidade seria um desvio, um “erro” e uma ameaça. Com isto, justificam a violência e a perseguição de mulheres trans. Então, na prática, a cisgeneridade “cria” um inimigo, para assim poder combatê-lo. Antes mesmo de mulheres trans e travestis chegarem a espaços de poder ou espaços de convivência social a “ideia”, a “imagem” criada pela visão cisgênera já ocupou o imaginário coletivo, justificando, assim, violências e exclusões que sofremos. A este processo, Mariah Silva (2023) vai chamar de “Enunciação (in)Direta do Sujeito”:

Esse pode ser entendido como uma estrutura de codificação das práticas discursivas com objetivo de apresentar um fenômeno no campo social e/ou identitário, materializando um conjunto de ações tanto nos níveis da (inter)subjetividade quanto nas simbologias e significações no cerne dos processos epistêmicos. Ou seja, um tipo de atitude que põe em prática uma política dirigida à alteridade no corpo social – ou que meramente expõe a dinâmica *altericida* da política de representação vigente -, literalmente inventando o outro como o *corpo inimigo*. O sujeito é um produto da

(cri)ação, portanto é agenciado de forma metapragmática de modo que o sujeito se torna sempre uma enunciação coletiva – mesmo quando supostamente se trata de um processo de individuação no campo político-identitário (p. 87).

A consequência desse processo é muito bem ilustrada em outro trecho do texto da autora:

Em janeiro de 2019, a notícia de um crime repercutiu nos noticiários brasileiros. Os jornais davam conta do assassinato de uma travesti de 35 anos que teve o coração arrancado pelo assassino. Em tom jocoso, ao sair algemado da delegacia e em aparente êxtase, o criminoso enunciara: “[...] *ele era um demônio. Eu arranquei o coração dele. É isso!*”. Meses depois o assassino foi absolvido pela Justiça, que acatou seu laudo de esquizofrenia. De fato, nas sociedades ocidentalizadas, a lógica do corpo (e da subjetividade) trans como sendo algo da ordem do demoníaco, não é necessariamente uma novidade. Certamente, essa associação remonta aos primórdios da compreensão metafísica dos corpos, num processo ontológico de produção de indivíduos (Silva, 2023, p. 71).

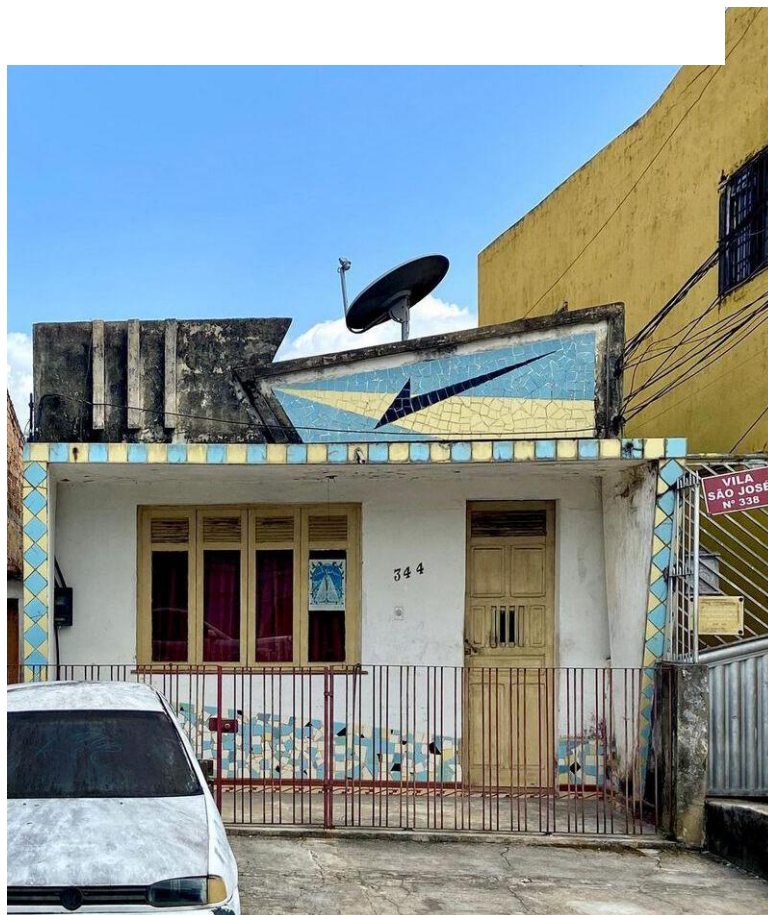
Você percebe que ele não matou a Quelly da Silva (Martinelli; Antunes, 2019)? O que ele matou um demônio, uma caricatura, a imagem que a cisgeneridade produziu para nos representar.

No meu trabalho, a quebra se resume como a *quebra*. *Destruição, rompimento*, com a expectativa cisgênera sobre a *representação* dos corpos trans femininos. A série *Quebras* surge a partir de um incômodo com o sistema da Arte, em especial o sistema da Arte do sudeste do país, mais especificamente um incômodo com o olhar cisgênero masculino. Este incômodo meu, veio da falta de entendimento sobre minha poética, porque eles “não a entendiam”. O que se esperava era a reafirmação da visão cisgênera: “que tal ela ter genitais masculinos nas mãos?”, “você deveria pintar as travestis em situação de rua”, “você não poderia representar elas de uma forma mais transgressora?”.

Por isso, aqui, decido ser transgressora, mas é uma transgressão nos meus termos, uma transgressão contra a visão cisgênera. O que me interessa aqui é contar histórias e marcar presenças na história.

Para isso, assim como fiz com a série *O Nascimento das Tupiniquins*, me volto para a visualidade dos constructos urbanos presentes na cidade de Belém, mas dessa vez, especificamente, ao movimento *Raio Que o Parta*. Não é o objetivo deste trabalho o aprofundamento de questões históricas e culturais próprias do *Raio Que o Parta*, porém irei falar um resumo do motivo que me leva a me inspirar nesse movimento.

Figura 1. Casa com estilo de fachada Raio que o Parta.



Fonte: Acervo Rede Raio Que o Parta.

#paratodomundover

Casa no estilo “Raio que o Parta” em sua fachada cacos de azulejos amarelos e azuis e em destaque um raio estilizado na cor preta.

Durante as décadas de 1940 e 1960, o modernismo “estava na moda” entre as elites do país, porém ele tinha um alto custo, levando muitas famílias no Pará a buscarem alternativas para se inserir no movimento. Assim surge o movimento popular do *Raio que o Parta*, que seria caracterizado pela apropriação de signos do modernismo como setas, raios, o uso de cores saturadas e de alto contraste. utilizando em sua visualidade fragmentos de azulejos que seriam comprados pelas famílias em valores mais acessíveis devido à quebra desses produtos, criando algo a partir da destruição de uma forma anterior, como exemplificado na *figura 1* (Miranda; Costa; Carvalho, 2024).

O que me interessa aqui é a poética de resistência do povo paraense em criar a partir da destruição, a partir de algo em que não era visto valor algum e, assim, passar a fazer parte de um movimento elitista e excludente. Da mesma forma, o que eu busco

na série *Quebras* é a criação a partir da destruição. Destruição de todas aquelas vezes que não acreditaram que eu seria capaz de prosperar por ser uma travesti, destruição do olhar que insistia (e ainda insiste) em me diminuir, destruição das “críticas” que insistiam em me invalidar por não “entenderem” o que eu produzo, enfim, a destruição da visão cisgênera sobre quem eu deveria ser ou como eu deveria pintar. *Quebras* é sobre descobrir o próprio caminho, contar a própria história.

1.3 Pintura e Narrativas Trans

A pintura tem um papel fundamental em todo meu processo criativo devido ao seu *status* alcançado ao longo da História da Arte. Durante o Antigo Egito ou no Império Romano o retrato tinha a função de eternizar e prolongar a memória de pessoas consideradas importantes daquele tempo e lugar. Durante a Alta Idade Média somente os papas e os reis tinham o privilégio de serem retratados, pois acreditava-se que eles eram pessoas que estavam além de seus contemporâneos.

No século XV, em Veneza, o retrato torna-se símbolo de *status* social; e isso significava que aquela pessoa retratada era alguém com muitas posses e dinheiro (Le Breton, 2019). O fato é que a pintura, em especial os retratos, durante muito tempo, foi considerada como símbolo de *status* social (e ainda é), pois ter a posse de uma pintura, em especial ser retratado por um artista, significava que aquela pessoa tinha um grande poder aquisitivo para contratar os serviços de um artista.

No Antigo Egito ou no Império Romano, os retratos, os bustos ou as máscaras funerárias tinham, em particular, a vocação de perenizar a existência de um personagem importante falecido, de alimentar a sua memória entre os sobreviventes e de prefigurar-lo em sua vida do além. Bastante estilizadas, essas efígies não personalizam, de modo algum, as feições; trata-se de memórias destinadas a combater o esquecimento, a manter a lembrança dos sobreviventes e se tornam símbolos para os que vierem mais tarde sem nunca terem conhecido o defunto (Le Breton, 2019, p. 33).

Portanto, em meu trabalho como artista visual, aproprio-me deste *status* que a pintura conseguiu, para me retratar e poder retratar aquelas pessoas com quem me identifico, como forma de subverter o nosso estigma, a nossa injúria ao deslocar a nossa imagem e nossas narrativas dos guetos¹⁵. A intenção é manter viva a memória

¹⁵ Os Guetos são locais onde grupos que sofrem discriminação têm a oportunidade de existir, mesmo que seja de uma forma precária ou excludente (Passamani, 2009).

da nossa existência, a intenção é marcar um ponto na história com a lembrança de quem fomos.

A história é contada e editada por aquelas pessoas que se impuseram como vitoriosas. A *hegemonia* (Halberstam *apud* Gramsci, 2020) passa a ser um sofisticado sistema de várias camadas, a partir do qual um grupo dominante alcança poder, não por meio da coerção física, mas através da produção de um sistema de ideias interligadas que convence as pessoas da sua veracidade, mesmo diante de contradições.

Citando a deputada federal Erika Hilton (2023, 00min52s)

A Sociedade esconde os nossos sucessos. Até porque, a gente tem que parar com essa história, e isso também é uma coisa que eu falo sempre, de só falar sobre comunidade LGBT, ou sobre pessoas trans e travestis, a partir do sofrimento e da mazela. A gente só ouve falar de pessoas trans e travestis quando é “ai porque morreu”, “ai porque o atlas da violência”, nós sabemos desse contexto, nós já sabemos por que esses números se repetem anos após anos, nós estamos décadas, séculos, aqui falando sobre a mesma coisa, mas quando nós vamos falar dos casos de sucesso? Quando nós vamos falar daquelas que chegaram nas universidades, daquelas que chegaram na política, daquelas que venceram, daquelas que empreenderam, daquelas que estão belíssimas, riquíssimas, quando nós vamos olhar para isso e dizer: “É sim possível”?

A história das travestis foi SIM contada! Mas não por nós. A hegemonia, a cisgeneridade, a transfobia, o machismo e o racismo cuidaram para que a nossa história fosse uma história da marginalidade, da doença e da criminalidade. Sobre nós, foi imposta uma história única, editada pelo olhar cisgênero, que só muito recentemente foi contestada, mas que ainda hoje possui um peso imenso sobre a vida de pessoas trans. A Organização Mundial de Saúde só retira a transexualidade da lista de doenças e distúrbios mentais em 2018, mas só é aprovado em 2022 (BRASIL, 2018). Segundo Connell:

O entendimento psiquiátrico da transexualidade foi cristalizado e institucionalizado em 1980 quando o “transexualismo” (posteriormente renomeado para “transtorno de identidade de gênero”) foi inserido como categoria na 3ª edição do famoso Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtorno Mentais (DSM) da Associação de Psiquiatria Americana. Isso teve uma importância para além dos Estados Unidos, uma vez que os psiquiatras e autoridades das áreas da saúde do mundo inteiro tendem a seguir as definições do DSM, inclusive a Organização Mundial da Saúde. O transtorno de identidade de gênero foi inserido apenas alguns anos depois que a homossexualidade fora *removida* do DSM, e essa sequência de eventos despertou fortes discussões (2016, p. 204 - 205).

Durante o final do século XIX o discurso científico buscou produzir um sentido de *verdade* sobre as sexualidades. Assim a ciência se incumbiu de classificar, estudar e *curar* todas aquelas práticas sexuais e identitárias que fugiam de uma prática tida como “normal” dentro da sociedade ocidental. Como referência daquilo que seria tido como “certo”, estaria a prática sexual realizada dentro do casamento monogâmico, heterossexual, cisnormativo para fins de reprodução. Todas as práticas que fugissem desse modelo seriam classificadas como desvios, perversões, *anti-naturais* e precisariam ser curadas ou tratadas (Foucault, 2018). Assim, o discurso hegemônico produz *deficiências* (Connell, 2016), no sentido de que existem diversas formas de estar e de ser no mundo, todos nós temos especificidades na nossa experiência de vida, porém o poder dos processos sociais cria hierarquias entre os corpos, exaltando alguns e os tornando “a norma” e tornando outros abjetos.

Então como operar dentro de um sistema que serviu a tanto tempo para a nossa destruição, apagamento e marginalização? Eu não consigo! Me recuso a trazer autores e intelectuais sobre o tema como se eles soubessem mais da minha própria vida do que eu. Aqui, a pesquisa etnográfica não faz sentido. Eu não estou estudando “O Outro”, EU sou parte da história, EU sou a memória viva, esse é o MEU momento, por isso é necessário ser Contra – Hegemonia, e pensar por um viés que pode ser a ruína da hegemonia: a *memória*.

A memória é, em si, um mecanismo disciplinar que Foucault denomina “um ritual de Poder”; ela seleciona o que é importante (as histórias de triunfo), ela lê uma narrativa contínua a partir de rupturas e contradições e estabelece precedentes para outras “memorizações” (Halberstam, 2020, p. 38).

Pensar a minha obra é compreender que eu não estou sozinha, eu faço parte de um coletivo, faço parte de uma memória coletiva (Halbwachs, 2006), que está em constante construção, é uma perspectiva que talvez seja o eco, o desejo de outras travestis e pessoas trans. Dentro de um grupo, a memória não é apenas uma recordação individual, mas uma teia de experiências compartilhadas, resistências e conquistas que se entrelaçam em um quadro social maior. Através de narrativas, rituais e espaços de convivência, nós reafirmamos nossas identidades e reescrevemos uma história que, muitas vezes, foi apagada ou distorcida. Como artista trans, ao pintar corpos travestis em celebração, eu não apenas resgato memórias, mas crio

“quadros sociais”¹⁶ que desafiam a marginalização e reimaginam um futuro de sucesso e visibilidade. Sobre a memória coletiva:

É muito comum atribuímos a nós mesmos, como se apenas em nós se originassem, as ideias, reflexões, sentimentos e emoções que nos foram inspiradas pelo grupo. Estamos em tal harmonia com os que nos circundam, que vibramos em uníssono e já não sabemos onde está o ponto de partida das vibrações, se em nós ou nos outros. Quantas vezes expressamos, com uma convicção que parece muito pessoal, reflexões tiradas de um jornal, de um livro ou de uma conversa! Elas correspondem tão bem a nossa maneira de ver, que nos surpreenderíamos ao descobrir quem é seu autor e constatar que não são nossas. “Já havíamos pensado nisso” - não percebemos que somos apenas um eco (Halbwachs, 2006, p. 64).

Esse compromisso com o coletivo é, acima de tudo, um ato de transformação social. Ao reimaginar a história das travestis através da arte, eu não apenas honro aquelas que vieram antes, mas também abro caminho para que outras possam se ver representadas e valorizadas. A memória coletiva, assim, deixa de ser apenas um registro do passado e se torna uma ferramenta de mudança. Minhas obras são mais do que pinturas; são “monumentos afetivos” que celebram a vida, a resistência e a potência de existir como mulher trans¹⁷ em um mundo que insiste em nos apagar.

Aqui eu trago a obra “Quebras - Juntas na Quebra” (*figura 2*) para exemplificar essa construção em pintura:

Figura 2. Quebras - Juntas na Quebra, Acrílica e Óleo sobre tela, Rafael Matheus Moreira, 2024.

¹⁶ O conceito de “Quadros sociais” é central na teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs (2006). Ele usa esse termo para descrever as estruturas sociais que moldam e organizam as memórias individuais e coletivas. Esses quadros são como “marcos de referência” que os grupos utilizam para dar sentido às suas experiências e lembranças.

¹⁷ Aqui se entende “mulher trans” como alguém que nasceu com sexo biológico masculino, porém transcende o sexo biológico e gênero determinados no nascimento e se identificam como corpos femininos.



Fonte: Acervo da Artista

#paratodomundover

A obra mostra 4 travestis centralizadas, em sua volta anjinhos jogam flores em comemoração a vida delas. Atras das figuras esta um “raio que o trava” onde varias linhas rosa fluorescente criam cacos que se juntam em uma imagem formada pelas cores: azul, rosa, preto e branco. O fundo faz referencia a bandeira do orgulho trans.

Inspirada na composição de *A Liberdade Guiando o Povo* do artista Delacroix (figura 3), a obra reescreve o cânone: no lugar da figura alegórica da Liberdade, Safira ergue-se no topo como uma matriarca contemporânea. À direita, Rafaela (eu) empunha a bandeira trans não como um símbolo de guerra, mas como um manto de existência, uma resposta à pintura histórica que sempre nos negou lugar. Tiana, à esquerda, avança com um sobretudo transparente que revela seu corpo sem pudor, enquanto Isabella, vestida de branco na base da tela, exhibe seus seios com orgulho e fixa o espectador com um olhar que desafia: "Nós somos a história agora".

Figura 3. *A Liberdade Guiando o Povo*, Óleo sobre tela, Delacroix, 1830.



Fonte: Wikiart, 2025.

#paratodomundover

A obra mostra uma mulher com o busto a mostra segurando a bandeira da França. Ela guia os revolucionários que impunham armas e passam por cima de seus inimigos mortos e caídos em combate.

Delacroix pintou a Liberdade como uma mulher branca, liderando homens armados em meio aos inimigos mortos. Nós a pintamos como travestis amazônidas, que não precisam de armas para revolucionar, sua simples existência já é a revolução. E quando a história nos pergunta "onde estavam vocês?", apontamos para esta tela: "Sempre estivemos aqui. Agora, nos vejam".

1.4 Uma Poética Travesti na Amazônia Paraense

Quando comecei a pintar travestis em 2017, ainda não me reconhecia como uma delas. Poderia aquilo ser considerado uma poética travesti na época? Acredito que não. Só pude compreender que estava criando uma poética travesti a partir do momento em que me entendi como tal, pois foi então que minha visão como artista se transformou. Antes de me entender como um corpo trans, acreditava que meu trabalho

deveria retratar as violências sofridas por essas mulheres nas ruas, como uma forma de denúncia. Via-me como um observador externo, alguém que entrava naquele espaço, registrava a dor e retornava ao conforto de uma vida distante daquela realidade. Nessa posição de "pesquisador visitante", chegava a me colocar em um lugar de superioridade: "Veja como sou generoso, usando minha voz privilegiada para expor o sofrimento dessas mulheres. Sou quase um salvador por me apropriar desse cenário."

Lembro que resistia à ideia de me tornar uma travesti, pois não queria ocupar esse lugar de "inferioridade". Mas será que um trabalho em artes visuais poderia realmente "salvar" um grupo social? Poderia de fato "denunciar" uma realidade já tão conhecida? Haveria alguma transformação social em repetir discursos que todos já sabem, mas ignoram? Não pretendo responder a essas perguntas, mas reflito: dia após dia, os telejornais exibem a morte de pessoas LGBTQIA+, e qual o impacto disso para a sociedade cis? Continuamos sendo o país que mais mata pessoas trans, ano após ano. O público se horroriza com a brutalidade das notícias, mas nada muda. No ano seguinte, as mazelas se repetem.

Figura 4. Poliane (Série Lugar de Sigilo), óleo sobre tela, Rafael Matheus Moreira, 2018.



Fonte: Acervo da Artista.

#paratodomundover

A obra retrata uma travesti se prostituindo em uma esquina escura, ela está sorrindo e não tem uma das mãos. Uma mão sangrando está no poste onde ela está encostada.

Lembro-me de pintar uma série em que mulheres trans se prostituíam na noite. As telas exibiam cicatrizes, marcas de bala, mãos decepadas, manequins abandonados na BR 316, km 2, ponto conhecido de prostituição de travestis (*Figura 4*). Enquanto pintava, algo me incomodava, uma dissonância que eu não sabia nomear. Na época, acreditava que aquele era o caminho certo: retratar a brutalidade da noite como forma de chocar e conscientizar. Mas hoje vejo que aquela abordagem perpetuava o mesmo olhar que buscava criticar.

Figura 5 – Auto Retrato, óleo sobre tela, Rafael Matheus Moreira, 2019.



Fonte: Acervo da Artista.

#paratodomundover

A obra retrata a artista sentada em uma lata de tinta e pintando uma obra de arte em seu ateliê, ela usa sutiã e shorts jeans, aos seus pés estão bisnagas de tinta.

Um ano depois, o contato com aquelas travestis me transformou. Eu já começava a me enxergar como uma possibilidade de vida trans e, em 2018, me pinto como travesti pela primeira vez (*figura 5*). Foi um momento de epifania. O incômodo interno desapareceu, substituído por uma paixão por aquela imagem, era a primeira vez que me reconhecia numa imagem. Sempre evitara meu reflexo no espelho, como se olhasse para um estranho. Agora, finalmente, tudo fazia sentido. Percebi que meu trabalho não deveria se limitar a "denunciar a precariedade das vidas trans", algo que a mídia já explora exaustivamente: corpos marginalizados, mutilados, ridicularizados, sexualizados. Essa é a representação mais tradicional, e opressora, da travesti. Ao me assumir, entendi que minha arte precisava ser sobre sonhos, sobre ocupar espaços além das esquinas.

Dentro desse trabalho eu entendo a poética como um sopro que vem de dentro, algo que não se explica, mas se sente. É quando a vida criadora transborda e encontra forma, não como um discurso pronto, mas como um pulsar que nasce da experiência

mais íntima. A poética não está nos manuais, nem nas teorias que tentam enquadrá-la, ela é o movimento orgânico de quem cria a partir do que é, do que sonha, do que resiste. É o que acontece quando a arte deixa de ser sobre o outro e passa a ser sobre si, quando a tela não é mais janela para um mundo alheio, mas espelho de uma existência que se reconhece e se reinventa. Como diz Bachelard (1993), é antes uma fenomenologia da alma, e a minha alma, ao se descobrir travesti, começou a falar uma língua que eu nem sabia que carregava.

A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem jovem. O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem. Para especificarmos bem o que possa ser uma fenomenologia da imagem, para frisarmos que a imagem existe antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a consciência sonhadora (Bachelard, 1993, p. 185)

Então uma poética travesti seria uma poética feita pela travesti. Talvez não apenas pelo "ser", mas pela "consciência de ser" e das implicações que isso traz, uma poética que nasce do reconhecimento da própria existência como ato político, da compreensão de que o ato criador é um gesto de resistência e reinvenção. É uma poética que não se contenta em reproduzir a dor ou a marginalização, mas que ousa celebrar a vida, os sonhos e a potência de existir além dos estigmas. Como a fenomenologia da alma de Bachelard, ela é orgânica, pulsante, feita de memórias, esquecimentos e recomeços. É a arte que não apenas reflete quem somos, mas que também cria quem podemos ser, desafiando as narrativas cisgêneras e reescrevendo a história com nossas próprias mãos. Uma poética travesti na amazonia paraense é a recusa do apagamento, é a recusa da caricatura, é a possibilidade de criar para (Re) existir.

1.5 Conclusão: Quebras como Resistência e Celebração em Tempos Sombrios

Em um cenário global marcado pelo avanço do conservadorismo e pela escalada de violência contra corpos trans como os recentes ataques legislativos aos direitos LGBTQIA+ em países como os Estados Unidos (REDAÇÃO FORUM, 2024), ou o trágico recorde de assassinatos de travestis e mulheres trans no Brasil, que segue liderando esse ranking macabro há 14 anos (como dito anteriormente), a arte se torna um ato de insurgência. Cada notícia sobre transfobia é um lembrete de como nossos corpos ainda são combatidos. Mas é, também, nesse contexto que obras como as da

série *Quebras* ganham urgência e potência, transformando a potência da vida em registro imortal.

Minha trajetória recente é prova disso: em 2024, a obra *Quebras* - Erika Hilton integrou a exposição Histórias LGBTQIA+ no MASP¹⁸, um dos museus mais importantes da América Latina, colocando a imagem da primeira deputada federal travesti do Brasil em diálogo com a história da arte canônica. No mesmo ano, venci o 41º Arte Pará com as telas “*Quebras* - Natureza Viva”, “*Quebras* – Colle” e “*Quebras* – Wescla”, que celebram corpos trans como memórias vivas (Lima, 2024). Essas conquistas não são apenas pessoais; são fissuras no muro da cisnormatividade, rachaduras na narrativa histórica que insiste em nos apagar.

Se o presente é agri-doce, feito de luto e luta, a arte nos lembra que a história não está escrita. Ela é pintada, colada, rejuntada por mãos como as nossas, que transformam cacos em monumentos. *Quebras* não é só uma série, é um manifesto: mesmo sob os escombros do ódio, seguimos criando. E, enquanto houver tinta rosa choque e azulejos quebrados, haverá revolução.

REFERÊNCIAS

ADUF SBA. **Instituições de ensino são espaços violentos e excludentes para pessoas trans e travestis**. Salvador: ADUF SBA, 2023. Disponível em: <https://www.adufsba.org.br/noticia/5557/instituicoes-de-ensino-sao-espacos-violentos-e-excludentes-para-pessoas-trans-e-travestis>. Acesso em: 19 jul. 2025.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Disponível em: <https://sites.usp.br/fabulacoesdafamiliabrasileira/wp-content/uploads/sites/1073/2022/08/bachelard-a-poc3a9tica-do-espaco.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2025.

BRASIL. **Ministério dos Direitos Humanos. Organização Mundial da Saúde retira a transexualidade da lista de doenças e distúrbios mentais**. Brasília, 19 jun. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2018/junho/organizacao-mundial-da-saude-retira-a-transexualidade-da-lista-de-doencas-e-disturbios-mentais>. Acesso em: 19 jul. 2025.

¹⁸ Postagem no Instagram da Deputada Federal Erika Hilton, link nas referências.

CONNELL, Raewyn. **Gênero em termos reais**. São Paulo: nVersos, 2016.

DELACROIX, Eugène. **A Liberdade Guiando o Povo**. 1830. Pintura em óleo sobre tela, 260 × 325 cm. Museu do Louvre, Paris. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/eugene-delacroix/a-liberdade-guiando-o-povo-1830>. Acesso em: 19 jul. 2025.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe Editora, 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HILTON, Erika. **Chega de estigmatização**. [S. l.], 2023. 1 vídeo do Instagram (2min25s). Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Ct89-WYgWCt/>. Acesso em: 19 jul. 2025.

HILTON, Erika. **Visita à exposição "Histórias LGBTQIA+" no MASP**. Instagram, 2024. 1 reel. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DIWPm48xBss/>. Acesso em: 19 jul. 2025.

LE BRETON, David. **Rostos: ensaio de antropologia**. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

LIMA, Bruna. **Arte Pará 2024: arte contra o preconceito vence o prêmio da 41ª edição**. O Liberal, 7 out. 2024. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/arte-para-2024-arte-contr-o-preconceito-vence-o-premio-da-41-edicao-1.871260>. Acesso em: 19 jul. 2025.

MARTINELLI, Andréa; ANTUNES, Leda. **Quelly da Silva: o nome da travesti que foi assassinada e teve o coração arrancado**. Geledés, 25 jan. 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/quelly-da-silva-o-nome-da-travesti-que-foi-assassinada-e-teve-o-coracao-arrancado/>. Acesso em: 19 jul. 2025.

MIRANDA, Cybelle Salvador; COSTA, Laura Caroline de Carvalho da; CARVALHO, Ronaldo Nonato Marques de. **Raio que o parta: uma arquitetura marcante no Pará**. Belém: FAU/UFPA, 2024. Disponível em: <https://fauufpa.org/wp-content/uploads/2024/03/Raio-que-o-parta-uma-arquitetura-marcante-no-Para.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2025.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MOREIRA, Rafael Matheus. **Quebras - Juntas na Quebra**. 2024. Pintura em acrílica e óleo sobre tela, 230 × 270 cm. Acervo da artista. Ananindeua, 2024.

MOREIRA, Rafael Matheus. **Poliane (série Lugar de Sigilo)**. 2018. Pintura óleo sobre tela, 200 × 130 cm. Acervo da artista. Ananindeua, 2018.

MOREIRA, Rafael Matheus. **Auto Retrato. 2019.** Pintura óleo sobre tela, 164 × 125 cm. Acervo da artista. Ananindeua, 2019.

NARCISA, Tayana. **Brasil é o país que mais mata pessoas trans e travestis, aponta dossiê.** CNN Brasil, 27 jan. 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-e-travestis-aponta-dossie/>. Acesso em: 19 jul. 2025.

PASSAMANI Guilherme Rodrigues. **O Arco-Íris (Des) Coberto.** Santa Maria: Editora UFSM, 2009.

REDAÇÃO FÓRUM. **Trump anuncia perseguição a transgêneros nos EUA: "Será política oficial".** Revista Fórum, 23 dez. 2024. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/global/2024/12/23/trump-anuncia-perseguido-transgneros-nos-eua-sera-politica-oficial-171449.html>. Acesso em: 19 jul. 2025.

REDE RAIQUE O PARTA. Raio que o parta: arquitetura entre cacos e cores no Pará. 2023. Fotografia. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/997637/raio-que-o-parta-a-arquitetura-entre-cacos-e-cores-no-para>. Acesso em: 19 jul. 2025.

SILVA, Mariah Rafaela Cordeiro Gonzaga da. **Zonas de te (n) são entre desejo e nojo: Cisgeneridade como paradigma de subjetivação sexual.** Salvador: Editora Devires, 2023.

ULHOA, Thaís Torrecillas de. **A identidade travesti na América Latina.** In: ENCONTRO

NACIONAL DA ABRI, 9., 2023, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: PUC Minas, 2023. Disponível em: https://www.encontro2023.abri.org.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=1663. Acesso em: 19 jul. 2025.

The background of the entire page is a repeating pattern of stylized, wavy green lines representing stems or veins, with some yellow leaves interspersed. A horizontal yellow band is centered across the page, serving as a background for the title text.

**TEATRO PELA ÓTICA ONTOLÓGICA DAS
CORTINAS INFINITAS: O NEGATIVO TEATRAL**

TEATRO PELA ÓTICA ONTOLÓGICA DAS CORTINAS INFINITAS: o negativo teatral

Samia Oliveira Moraes de Souza¹⁹ (PPGARTES/ UFPA)

RESUMO

Este artigo pretende revelar os rumos através dos quais a minha pesquisa acadêmica para obtenção do título de Mestrado no PPGArtes/UFPA está enveredada atualmente. Nele disserto sobre o que venho chamando de “negativo teatral”, espaço e momento em que se faz teatro mas não se está no estado convival *público X fazedores da cena*, ou seja, se está nos ensaio, nas leituras, nas improvisações, na feitura de cenário, de figurinos, nos processos de produção, nos esboços de projetos de luz, nas experimentações sonoras etc. Em seguida, revelo três supostas tentativas metodológicas de aproximar este “negativo” da cena propriamente dita, sem perder a poiesis, de modo a se criar trama para esse negativo, com o intuito de estender o espaço-tempo do acontecimento teatral.

Palavras-chave: Negativo teatral; filosofia do teatro; acontecimento teatral.

ABSTRACT

This article aims to reveal the directions that my academic research for obtaining the title of Master in PPGArtes/UFPA is currently taking. In it, I discuss what I have been referring to as “negative theater”, a space and moment in which theater is performed but is not in a state of conviviality between the audience and the scene-makers, that is, one is in the midst of rehearsals, readings, improvisations, set construction, costume design, production processes, lighting project sketches, sound experiments, etc. Next, I outline three methodological attempts to bring this “negative” closer to the scene itself, without losing poiesis, in order to create a narrative for this negative space, with the aim of extending the space-time of the theatrical event.

Keywords: Theatrical negative; philosophy of theater; theatrical event.

1. Introdução

1.1. O negativo teatral: conceito

O termo “negativo” não está ligado aqui à adjetivação. O que menos pretendo invocar com esta palavra é um juízo de valor. Tampouco o “negativo” aparece neste trabalho como um inverso ao “positivo”. Além da conotação óbvia emprestada da fotografia — onde o negativo fotográfico é a plataforma utilizada como suporte para

¹⁹ Estudante do curso de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, sob orientação da Prof^a. Dr^a Maria dos Remédios Brito. Atuação artística: teatro, produção cultural. E-mail: samiaoliveirasamia@gmail.com.

desvendar o objeto principal desejado — esse negativo aparece como uma sobreposição do que vou chamar de “positivo” na cena teatral²⁰. Ele permanece dentro da lógica que vem sendo desenhada nesta pesquisa, também como uma opção por um caminho outro, de rejeição ao que se entende como padronizado ou comum. O negativo é aqui, um processo insistente de busca pela alteridade, com o intuito, no entanto, de aplicá-lo a uma condição distinta do *comum X incomum*, e sim, em uma condição do *mais um* (mais uma forma de se fazer/pensar teatro). Sendo assim, o negativo teatral é tudo aquilo que *não* é cena no teatro, tudo que está *além* da cena, mas continua sendo *teatro*. Quando dizemos, por exemplo, que fazemos teatro, não estamos nos referindo somente a estar em cena, estamos nos referindo a um rizoma complexo de atividades que resultam — costumeiramente — no positivo da cena, ou seja, no que chamamos de cena teatral. Desta forma, se fazer teatro também inclui as atividades realizadas além do momento convival²¹ entre atuentes e público, porque esses momentos também não podem ser consideradas atividades artísticas?

Isso posto, considero negativo no teatro todo acontecimento teatral que — tradicionalmente — não é entregue, ou revelado, ao momento convival. Podemos dizer que os ensaios, as leituras, os momentos de montagens, as experimentações de figurino, cenário, as improvisações, reuniões entre equipes, as intervenções de produção; tudo é o negativo no teatro, e, com isso, tudo o que é apresentado ao acontecimento convival é o positivo no teatro. O positivo no teatro exige um refinamento do negativo, uma lapidação. Exige que os entes teatrais trabalhem em conjunto para chegar em um resultado palatável ao público. Uma peneira é passada pelo negativo até o ponto de que sua maceração transforme os elementos ali trabalhados em positivo. Esse processo pode nos dar a impressão de haver uma espécie de hierarquização entre os aspectos positivos e negativos do teatro, onde o positivo é um ponto aonde se quer chegar, por exemplo. No entanto, essa dinâmica de pensamento de posições hierárquicas é justamente um dos nós que pretendo desfazer com esse trabalho.

Qual então é a proposta dessa pesquisa no campo reflexivo da Filosofia do teatro²²? É fato que assim como na fotografia, o negativo teatral não costuma ir para as galerias — palcos —, e ele raramente é revisitado. Por vezes, isso acontece quando se quer fazer uma releitura, uma remontagem. No entanto, o mais habitual é que o negativo se perca. Ora,

²⁰ Os termos “positivo teatral” e “negativo teatral” estão sendo agenciados à cena neste trabalho a partir de uma nomenclatura que parte da fotografia.

²¹ Termo organizado por Jorge Dubatti em “Teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro” para ilustrar o momento de convívio relacional da cena entre elenco e plateia.

²² Adoto aqui a ontologia da Filosofia do teatro desenvolvida por Jorge Dubatti.

então se o teatro é a arte mais incapturável de todas, posso dizer que o negativo teatral é de uma efemeridade ainda mais corriqueiramente ordinária. Jorge Dubatti reflete em seu livro “O teatro dos mortos” que: “A perda é constitutiva da cultura vivente como acontecimento, e isso vale para o teatro, que não pode, como acontecimento, ser capturado em estruturas *in vitro* (...) Perda e função ontológica do teatro são indissociáveis”. (DUBATTI, 2016, p. 143). Isso me faz pensar, portanto, que, se o espectador vive o luto do positivo, são os trabalhadores do teatro que vivem o constante luto do negativo, sendo este, ainda, associado ao luto do positivo. O trabalhador do teatro vive um luto duplo.

Minha proposta, portanto, é a de desenvolver um pensamento de trama para o negativo teatral, encarando-o como objeto artístico principal da cena em conjunto ao positivo. Em outras palavras: quero pensar um teatro no qual seja possível tornar imperceptível a barreira entre positivo e negativo, ou ainda, em sentido oposto, mas com o mesmo intuito final, demarcar com intenção ratificada esta barreira trazendo os dois aspectos para o confronto convival, para o *acontecimento teatral*, dando ao negativo um conteúdo dramatúrgico no trabalho.

1.2. O descortinar infinito

Para ilustrar esse movimento sobre o qual pretendo refletir, adotei a imagem gestual de descortinar. Descortinar — abrir as cortinas — aparece aqui com o seu significado literal a princípio: o de revelar um palco, ou seja, abrimos as cortinas para iniciar um espetáculo. Retomando a ideia anteriormente implantada do negativo teatral, contudo, esse significado primeiro evoca uma nova ação, sendo ela, desta vez, metafórica, a de abrir cortinas invisíveis que separam o positivo teatral do seu negativo.

Preciso agora abrir um parêntesis para avaliar algo antes de prosseguir. Imaginemos um espetáculo enquadrado dentro do que podemos classificar como teatro burguês, em um palco de posicionamento frontal, com a divisão muito clara entre palco e plateia, e a quarta parede levantadíssima. Nessa configuração, a cortina pode se abrir pelo menos duas vezes (caso se trate de uma peça de um único ato). A primeira delas seria ao início do espetáculo, revelando a cena teatral, o positivo. Ao final do espetáculo a cortina, muitas vezes se fecha, indicando uma mudança do status do palco, e, ao ser aberta novamente, os entes teatrais revelam-se em posição negativa, ou seja, desmontados das tonalidades da poiesis. Pode-se observar então, que a cortina, através da sua funcionalidade primeira, é demarcadora de câmbios estruturais do status do palco. Sua ação primordial, semiologicamente falando, indica algum deslocamento, aponta para armação de algo diferente do que estava posto.

Esse descortinar pode permanecer dentro do campo da poiesis sem adentrar o negativo teatral? Muitas vezes sim, a mudança pode ser de cenário, de luz, de posicionamento de elenco, por exemplo. Fato é que por algum motivo dentro do âmbito do trabalho do diretor, decide-se acionar a cortina para operar essa mudança. Porém, quero focar aqui na diferença desses dois movimentos de cortina que abre: a que abre para revelar o positivo e a que abre para revelar o negativo. Essas duas ações são literais e podem acontecer em qualquer espetáculo teatral.

Voltemos então à linha de raciocínio inicial.

A cortina literal de um teatro pode ser aberta uma única vez. Para abri-la novamente é preciso antes fechá-la. Nesse sentido, existe um limite real de quantidade de vezes que a abertura dessa cortina pode ser realizada sem que esse gesto exija o gesto reverso de fechá-la. O limite é claro: ela só pode ser aberta uma única vez. O que proponho é a reflexão das cortinas que podem se abrir a partir deste ponto, ou seja, depois que a cortina real é aberta, quantas outras invisíveis ainda estão lá? Destas cortinas metafóricas, que acredito serem infinitas, quais são as que demarcam o limite entre o positivo e o negativo? E ainda: É possível abri-las (as metafóricas) conservando o status poiético da cena? Trocando em miúdos: É possível instaurar o negativo teatral no momento de acontecimento convival entre plateia e artistas?

Essas são algumas das problemáticas da investigação sobre as quais venho procurando me debruçar..

Como forma de tentar responder estas perguntas precisarei desenvolver dentro da dissertação uma linha de raciocínio que buscará na Semiologia do Teatro alguns conceitos e paradigmas a serem utilizados como ponto de partida. Por exemplo, sabemos que o ator, no teatro, atua, que o diretor, dirige, que o iluminador ilumina. Sabemos que a arquibancada e as cadeiras da plateia servem para comportar o público, e que o palco se trata de uma área restrita dos atores no momento convival. Sabemos também que a plateia deve se comportar de tal maneira a não interferir no trabalho realizado pelos fazedores da cena. Esses são alguns conceitos semiológicos impregnados no entendimento do fazer teatral. O que venho pretendendo, é desmembrar esses conceitos semiológicos, desenvolvendo três tentativas hipotéticas que intuo serem caminhos processuais interessantes de resposta para as perguntas do parágrafo anterior. Disserto mais sobre elas na seção “Como descortinar o invisível” deste artigo.

1. 3. Os “porquês”

Gostaria de falar aqui um pouco da minha trajetória pessoal, sobre um caminho pautado por escolhas e consequências que me colocaram constantemente em posições fora do positivo teatral. Embora a minha formação e atuação inicialmente tenha sido toda para me tornar uma atriz, minha ocupação frequentemente tem sido a de uma produtora de teatro. O fato de eu ter ocupado diversos lugares dentro da construção teatral — expectativa, atriz, produtora, diretora, operadora de som e luz —, fez com que eu pudesse adotar um olhar ampliado e desejadamente agregador diante das relações dos agentes teatrais. Observo e identifico que existe uma angústia com isso: a de querer que o maior número de pessoas vivencie o que eu pude vivenciar, a de desejar que o maior número de pessoas tenha a oportunidade de sentir o que é estar em cena, e o que é ser transformado pelo acontecimento teatral. Diante dessa angústia de ter a impressão de que muitas pessoas perto de mim não têm a menor noção do que é essa vivência, me deparei com uma palavra alemã; o *unheimlichkeit*, que significa uma sensação de estranheza que gera inquietação. Reconheci, então, que esse *unheimlichkeit* se devia ao fato de que a minha angústia não existia só pela falta de compartilhamento do acontecimento teatral com os outros a minha volta, mas sim pelo meu próprio distanciamento do positivo teatral, ou seja, minha distância dos palcos como atriz. Essa realidade se dá muitas vezes por eu ter tido a impressão de estar no negativo do teatro como a posição que *sobrou* para mim. Essa sensação de *sobra* reflete o modo como as ocupações extra cena na dinâmica de construção teatral são muitas vezes subvalorizadas, fato que pode abrir a discussão para um infinito problema referente a condições de trabalho, falta de políticas públicas e investimento nas artes cênicas no Brasil. Mas também reflete a maneira como vim me enxergando ao longo de muito tempo: uma atriz que não pôde sobreviver muito tempo nos palcos, que precisou ir pra trás deles para manter seu caminho no teatro como algo factível. Uma atriz para a qual *restou* a produção. Todas essas angústias e inquietações me acompanham há tempos e deflagram certa pulsão de morte. Sobre isto, trago um pensamento de Lacan, do artigo “A teoria das pulsões como ontologia negativa” de Vladimir Safatle, em que diz que ““O desejo é uma relação do ser à falta. Essa falta é falta de ser (*manque d'être*) propriamente dita. Ela não é falta disto ou daquilo, mas falta de ser através da qual o ser existe”” (Lacan 21, p. 261 in Safatle, 2007, p. 170). Mais a frente, Safatle continua, agora falando sobre a ontologia do negativo

(...) ao problematizarmos a relação entre positividade e ontologia, talvez se abra a possibilidade de pensá-la, ao contrário, como o regime que suporta a realidade daquilo que bloqueia o esgotamento do ser em uma determinação positiva. Nesse sentido, uma ontologia negativa, ou seja, um regime de pensar

assentado sobre a realidade ontológica das experiências de negação, poderia ser o que estaria orientando as decisões clínicas lacanianas, assim como a direção que ele procura impor ao tratamento.” (Safatle, 2007, p. 175)

Concluindo, portanto: pude identificar que eu era acompanhada de uma angústia que se revelou ser referente a minha impotência de compartilhar com outras pessoas as minhas sensações de fascínio ao vivenciar acontecimentos teatrais e também sobre esse deslocamento da função que eu desejava ocupar. Eu era uma atriz, com formação em artes cênicas que estava, na maior parte do tempo, ocupando o negativo, mas que queria ocupar o positivo. Essa angústia, posteriormente, apresentou-se também, através de uma sensação de estranheza, manifestando uma pulsão de morte que me trouxe até aqui. Não por coincidência, os assuntos das minhas manifestações artísticas, quando as realizo, estão envolvidos pela ontologia do negativo apresentada por Safatle. Posteriormente, pude identificar o lugar do palco como algo que me foi negado ao longo dos anos, e pelo qual, através dessa pesquisa venho tentando reivindicar, porém não mais somente como uma atriz formada em artes cênicas, mas como uma trabalhadora do teatro com uma vivência plural e multifacetada. Hoje, meu desejo perpassa por um lugar de trazer à tona a importância de todo o mecanismo que faz o teatro acontecer, ou seja, se dá na vontade de valorizar toda a maquinação que compõe o complexo fazer teatral, de modo a mostrar em sua crueza e importância toda a operação dos agentes que estão no negativo teatral assim como a dos que estão no positivo. Meu desejo é que se possa falar de teatro através de seus próprios fazedores e através de sua própria metodologia, ou seja, a dramaturgia teatral, transformando o espaço convival em um receptor metalinguístico.

Agora, voltando ao Dubatti, como já comentei, sobre o luto da perda teatral, o autor ratifica o caráter incapturável da experiência vivida pelos entes teatrais durante o acontecimento. O que se viveu naquele dia, naquele espetáculo, não se vive nunca mais, não somente porque o público é diferente a cada dia, mas porque os trabalhadores do teatro são novas pessoas a cada dia. Você pode assistir a um filme diversas vezes, e por mais que você em um dia esteja resfriado e no outro esteja ansioso, o filme sempre terá a mesma minutagem, impreterivelmente. Em oposição, um espetáculo teatral nunca vai ter o mesmo tempo exato. E o que se viveu naquele dia é inédito e incapturável. Não se guarda como uma película fotográfica, um filme, uma pintura, um arquivo de música. Por mais que se registre, o acontecimento convival, ele não volta a acontecer, e isso gera um luto, não somente nos entes que assistem, mas nos entes fazedores — esses, como eu disse, perdem ainda mais porque vivenciam todo o negativo da cena, enquanto o público, originalmente,

vivencia somente o positivo. Dessa forma, venho me fazendo a seguinte pergunta: no momento em que o acontecimento teatral é encerrado, é possível perder menos?

As hipóteses processuais que citei na introdução deste artigo, e que destrincho na seção “Como descortinar o invisível”, respondem que talvez não, não é possível perder menos, visto que por mais que se dilate de diversas maneiras o momento convival no teatro, ele, em algum momento, vai terminar. Talvez, o negativo teatral proponha que ao invés de perder menos, os entes teatrais, público e trabalhadores, vivenciem por mais tempo e com maior intensidade o acontecimento, e ainda, possam vivenciar o acontecimento a partir de uma outra ótica, a do descortinar, a da busca pelo negativo.

Seguindo esta linha de pensamento, me vi interessada em aprofundar esta nova forma de se vivenciar o teatro, onde todos os agentes envolvidos no acontecimento teatral pudessem, de alguma forma, estar envolvidos na criação. Isso se iniciou com as minhas primeiras experiências como produtora teatral, onde sempre procurei defender a realização desta função como sendo uma função da equipe criativa de uma montagem, isto porque, pelo que pude experienciar, a aptidão para realizar este trabalho é muito melhor embasada quando o produtor é uma pessoa de teatro e faz parte da montagem desde as etapas da sala de ensaio. Para escrever um projeto cultural e defendê-lo, ou para vender um espetáculo de teatro, um produtor precisa conhecer seu trabalho tão bem quanto os atores e o diretor, por exemplo. Com o passar do tempo e o amadurecimento dessas reflexões, me coloquei no lugar de pensar uma expansão desse compartilhamento criativo, ou seja, de admitir uma co-autoria do público no espetáculo teatral.

Ainda em “O teatro dos mortos”, Jorge Dubatti fala sobre um novo tipo de pesquisador

(...) ligado ao acontecimento como teatrasta ou como espectador, no modelo de pesquisa participativa a que se refere Maria Teresa Sirvent, mas também, como aponta Eduardo Del Estal, um pesquisador “filósofo do teatro” que, acima de toda norma e livre de juízos universais, põe em cena “um teatro do pensamento, uma escritura por meio da qual se chega àquilo que o pensamento tem de único, e irrepetível, o pensar como experiência”. (Dubatti, 2016, p. 45)

Essa também é uma das defesas para a realização deste projeto. Penso no teatrasta, ou trabalhador do teatro, como sendo o melhor indivíduo para pensar teatro. Ao longo dos séculos foi muito comum os filósofos pensarem sobre a filosofia do teatro. Dubatti fala da importância de termos na contemporaneidade pessoas de teatro pensando o teatro e formulando sobre a filosofia do teatro.

2. Como descortinar o invisível - as três hipóteses

Como expresso na introdução deste projeto, o questionamento primordial da pesquisa é o de compreender se é possível — e, se sim, *como* seria possível — implicar ao negativo teatral uma trama, envelopando-o ao acontecimento teatral, trazendo-o para cena. Para pensar nesta problemática, levantei à princípio, três hipóteses processuais as quais desenvolvo a seguir:

2.1. Mude as coisas todas de lugar: o deslocar de papéis

Os papéis dos agentes teatrais são convencionados de forma bastante acordada entre plateia e técnicos-artistas. Sabe-se que quem está em cena são os atores. O iluminador ou está em uma mesa de luz próxima do palco, ou na cabine de luz, assim como o sonoplasta. O diretor do espetáculo, a menos que também exerça função no elenco, não entra em cena, muito menos o produtor, que permanece nos bastidores. Sendo assim, da mesma forma que existem as convenções de cena para facilitar a compreensão de um contexto adotado no texto teatral, como fazia brilhantemente Shakespeare, por exemplo, também existem as convenções no que diz respeito ao cumprimento de funções, estas sempre muito bem delimitadas dentro do tratado da Semiologia Teatral.

Nessa primeira hipótese proponho um deslocamento interno entre os agentes teatrais de forma que além de assumirem, territorialmente falando, posições distintas das convencionadas, também podem deslocar-se no que diz respeito às suas funcionalidades, ou seja, assumir papéis menos delimitados. Não se trata, no entanto, de acionar um modo fluído dessas funções, isso poderia fazer com que a proposta caísse facilmente em um lugar perigoso do “qualquer coisa”, onde cada um poderia assumir o papel que quisesse dando margem a uma falta de obstinação. Trata-se na verdade, de operar de forma consciente e ensaiada uma mudança de espaço e comportamento do técnico-artistas, ou seja, pode tratar-se de um iluminador que, por exemplo, *está* ator, e porventura, em decisão tomada de forma prévia, pode adotar momentaneamente posição de diretor, e em seguida voltar a sua função e posição de iluminador. Isso é bem diferente de um iluminador, que ao seu bel prazer, pode assumir intransigentemente a posição/função que desejar ao longo do espetáculo e variar de posição/função ao longo dele. Nesse sentido, o público além de precisar reconfigurar sinesteticamente de forma instantânea as convenções pré-estabelecidas, também precisa assumir uma postura investigativa que o coloca para acessar espaços antes não assumidos como espaços da cena, como por exemplo, bastidores, camarins, espaços

técnicos, etc, e isso acontece porque tanto um atuante pode estar acessando uma dessas áreas, grifando-a como espaço de cena e convidando o público a acessá-la, ou porque um sonoplasta por exemplo, da cabine de som pode entrar em cena, descortinando sua posição como parte integral desta.

Isto posto, acredito que a convencionalidade das funções internas dos agentes teatrais é uma das primeiras cortinas metafóricas posta que contribuem para a delimitação *positivo X negativo teatral*, e o deslocamento desses papéis, com isso, pode representar um leve descortinar objetivando um trajeto em direção a revelação do negativo teatral.

2.2. Início X fim da cena

O segundo procedimento hipotético que imagino que possa ser adotado para introduzir o negativo teatral na cena é o mais desafiador dos três, pois exige um estado de presença extremamente fino de todos os agentes. O que proponho nesse caso é uma expansão de tempo convival, um levantar de cortinas não literal que desemboca em uma expectativa que tem permissão para acessar o espaço do teatro a partir do mesmo momento em que qualquer agente teatral/ técnico-artista chegue nesse espaço, assim como têm a mesma permissão para permanecer neste espaço até o momento em que o último técnico artista saia. Na prática isso significa o seguinte: toda a montagem necessária, a preparação, o chegar e acomodar-se no espaço convival da cena — e nos seus bastidores —, assim como a saída do espaço cênico, passa a ser compartilhada entre expectativa e técnicos-artistas. Isso não quer dizer, no entanto, que a plateia estará vendo os bastidores da cena, mas que a cena passa a incluir os bastidores. Ou seja, o negativo torna-se parte integrante, sobreposta e unificada ao positivo, torna-se trama. Digamos que para que o acontecimento teatral funcione, seja necessário afinar refletores, repassar cenas, testar alguns elementos percíveis. Tudo isso passa a ser parte do acontecimento na medida em que se torna trama dele, em que é compartilhado no convívio.

Novamente aqui, há uma proposta de desorganização dos símbolos do acontecimento teatral. O marcador para início do espetáculo não são mais os três sinais sonoros, uma penumbra, ou uma mensagem sonora para desligar aparelhos eletrônicos, mas o simples adentrar no espaço. Tal deslocamento semiológico, instaura evidentes problemas de ordem multisetorial:

- Diante a sutileza de invocação do que queremos que seja cena, o que deve ser adotado como método de percepção para inserir a expectativa no jogo convival e fazê-la tomar consciência de que a partir dali tudo é poiesis?

- Inserir a expectativa no jogo convival significa o quê exatamente? Significa apostar que a plateia se comporte como “plateia” e permaneça calada sem “atrapalhar” a fluidez da cena?
- Como sensibilizar os técnicos-artistas a ponto de habilitá-los a seguir a trama proposta diante de qualquer acontecimento inesperado que nasça a partir da experiência convival?
- Como sensibilizar os técnicos-artistas a ponto de habilitá-los a não ignorar nenhum sinal, fala ou intervenção da expectativa no jogo convival e ainda assim preservar a trama proposta e a poiesis?

Obviamente esse segundo procedimento é de um risco perturbador, breve prova foi o simples desenvolver das questões acima. Esse risco se dá não somente pelo evidente paradoxo que ela traz à tona — a relação entre controle e perda de controle — mas também pela falta de referência desses tipos para situações dentro da caixa cênica, sendo elas mais comuns em experiências teatrais que acontecem na rua e em espaços públicos. Essa falta de referência, nos empurra para um vazio tremendo de suposições do que esse procedimento pode gerar, no entanto, também me empurra para uma necessidade de alargar esse processo em diversas tentativas, como diz Susan Sontag em sua segunda coletânea de ensaios *A vontade radical*: “O devir do homem é a história do esgotamento de suas possibilidades” (SONTAG, 2015, p. 85)

2.3. Fazer ver, ver fazer, ver e fazer, fazer e ver: uma proposta de expectativa

O terceiro e último procedimento que busca a introdução do negativo teatral na cena, se refere a uma movimentação do papel da expectativa no espetáculo teatral. Não estou falando aqui da introdução de uma expectativa interativa, propriamente dita, com o espetáculo — ferramenta que já se vê adotada de forma disseminada em diversos espetáculos —, mas sim de jogar de forma mais direta com o direcionamento do olhar e percepção desta plateia, isto é, colocá-la em posição de: a) “fazer ver”, ou seja, fazer com que esta expectativa veja o espetáculo sendo construído, fazer todas as pessoas envolvidas no ato convival estarem atentas, cientes, e conscientes de como cada procedimento adotado acontece; b) “ver fazer”, assim dizendo, dar a oportunidade de que, novamente, todos os envolvidos no acontecimento teatral vejam os atores/ técnicos e trabalhadores teatrais fazendo o que deve ser feito, extinguindo qualquer objeção, artifício, tentativa, ou disfarce que impeça todos os agentes do ato convival de verem o que precisa ser feito; c) “ver e fazer” e “fazer e ver”, permitir que também a plateia possa adotar, assim como os atores/ técnicos e trabalhadores teatrais, uma ação dupla passiva e ativa, não por vezes ativas e por vezes passiva, mas, que esta — a plateia — constantemente possa ver e fazer dentro do

acontecimento teatral. A adoção das medidas sugeridas neste último procedimento, exige, assim como nos outros dois anteriores, que praticamente seja adotado um novo estatuto comportamental no ato convival do acontecimento teatral. Esta cartilha ou estudo (não sei ainda como nomear), é o que também pretendo criar no desenvolvimento desta pesquisa.

3. Considerações finais

A exposição destas hipóteses processuais, acaba por deflagrar uma nova questão importante que devo considerar também: o paradoxo *Controle X Perda de controle*. Esse problema traz à tona a extrema importância do papel do ensaio dentro do contexto do acontecimento teatral, compreendendo-o, aqui, com um elemento que tem função ímpar, distinta do convencional. Isso porque os atuantes, ao trazerem para cena o negativo teatral, precisam estar em um estado de atenção e sagacidade talvez ainda mais fino do que o adotado em contextos de teatro de rua, por exemplo, isso porque também, a “permissão” de acesso e participação do público precisa estar em um constante status de autorização, ao mesmo tempo em que é necessário ter um controle da cena. É como uma quebra e desmistificação da sacralização do espaço de cena, retirando-o do aspecto do intocável, e transformando-o em espaço de convívio, porém, dubiamente, mantendo seu caráter poderoso e único.

Embora ainda não tenha as respostas necessárias — e nem sei se as terei — primordialmente, me preocupam as limitações de desenrolar desta pesquisa sem que se possa exercer experimentações na cena. Me pergunto até onde consigo ir mantendo esse estudo estritamente no campo reflexivo. Obterei as respostas levantadas na introdução deste projeto sem partir para a práxis? E ainda, mesmo que pudesse ir para a práxis, não seriam, a partir dela, levantadas ainda outras inúmeras questões e problemas? A cada nova reflexão acerca do assunto desenvolvido neste artigo, venho me aproximando mais de um futuro da pesquisa que me diz que não, não é possível seguir pensando sobre essas questões sem saber como elas se comportam na prática, o que me leva a querer um experimento cênico, talvez uma breve cena que oportunize a vivência das hipóteses destrinchadas aqui.

Referências

- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GUINSBURG, J; COELHO NETTO, Teixeira; CHAVES CARDOSO, Reni. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SAFATLE, Vladimir. **A teoria das pulsões como ontologia negativa**. São Paulo: Discurso, 2007.

The background of the entire page is a repeating pattern of stylized, wavy green lines representing stems or veins, with some yellow leaves interspersed. A horizontal yellow band is positioned across the middle of the page, serving as a background for the title text.

**A CRUZ DA SENSIBILIZAÇÃO: ELEMENTOS
MOBILIZADORES PARA A PREPARAÇÃO
POÉTICA E CORPORAL DO HABITANTE-
CRIADOR**

A CRUZ DA SENSIBILIZAÇÃO: ELEMENTOS MOBILIZADORES PARA A PREPARAÇÃO POÉTICA E CORPORAL DO HABITANTE-CRIADOR

Lindemberg Monteiro dos Santos²³

RESUMO

A Capoeira Regional criada por Mestre Bimba, encontra uma singularidade metodológica que ultrapassa a prática tradicional e se projeta como campo de experimentação artística. A proposta desenvolvida por Santos (2021), em *Capoeirando na dança: processo de criação em dança contemporânea*, parte da ressignificação dos movimentos básicos da capoeira regional para a linguagem da dança contemporânea, conduzindo o corpo a um espaço de investigação poética corporal do habitante - criador.

Palavras-chave: Habitante-Criador; Capoeira Regional; Cruz da sensibilização; Dança Contemporânea.

ABSTRACT

Capoeira Regional, created by Mestre Bimba, finds a methodological singularity that transcends traditional practice and projects itself as a field of artistic experimentation. The proposal developed by Santos (2021), in **Capoeirando na dança: processo de criação em dança contemporânea**, begins by redefining the basic movements of capoeira regional into the language of contemporary dance, guiding the body into a space of poetic bodily investigation of the inhabitant-creator.

Keywords: Inhabitant-Creator; Capoeira Regional; Cross of Awareness; Contemporary Dance.

²³ Doutor em Ciências da Educação pela FICS/UFAL. Mestre em Arte pelo Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPA). Especialista em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais da Metodologia Angel Vianna (FAV). Especialista em Estudos Contemporâneo do Corpo: criação, transmissão e recepção (ICA/UFPA). Graduado em Licenciatura Plena em Dança (UFPA) E Bacharel em Ciências Contábeis (UNAMA). Certificado pelo Método Ivaldo Bertazzo: (Re)educação do movimento (SP). Formação técnica em Intérprete Criador em Dança (ETDUFPA). Autor do livro *Capoeirando: Processo de criação em dança contemporânea*. Um dos organizadores do livro *Habitante Criador: Processos Criativos da Ribalta Companhia de Dança*. Professor efetivo da Arte do Ensino Fundamental do Município de Belém (SEMEC-PARÁ). Professor da Escola Municipal de Dança de Belém (NACE) e da Escola de Dança Ribalta atuando como diretor artístico da Ribalta Companhia de Dança (Ananindeua). Artista da cena e coreógrafo DRT-PARÁ nº 27/PA. ORCID: 0000-0002-4215-5022

1. Introdução

1.1. Breve versos introdutórios

Ferreira (2016), em suas poéticas de corpos em que trata o seu conceito Habitante Criador²⁴ em relação a uma prática poética do corpo em um dos vieses do contexto cohabitar o seu próprio espaço em uma perspectiva de narrativa corporal subjetiva pertencente o seu local de origem em uma escrita de corpo que transitam reflexões de um fazer artístico compartilhados com o outro, como diz a autora: “[...] eu sou porque nós somos”, em ato de criar movimentos a partir dos impulsos internos partindo de um lugar, aqui, sendo representado por um espaço físico em conexão ao movimento dançante, sobretudo da capoeira.

A capoeira, em sua dimensão histórica e cultural, constitui-se como prática afro-brasileira de resistência e expressão corporal. A Capoeira Regional, sistematizada por Mestre Bimba, inscreve-se nesse contexto como proposta pedagógica que preserva a tradição, mas também organiza princípios técnicos que permitem sua inserção em outros campos artísticos.

No âmbito da dança contemporânea²⁵, essa herança se desdobra em processos criativos que integram memória, ancestralidade e experimentação estética. Santos (2021), em seu livro, *Capoeirando na Dança: processos de criação em dança contemporânea*, propõe um caminho para o processo criativo, a partir da ressignificação dos movimentos básicos da capoeira regional para a linguagem da dança, pois o caminho para o processo se chama: A CRUZ DA SENSIBILIZAÇÃO que articula às teorias do movimento de Rudolf Laban (1978). Para essa escrita, as ações são desdobradas, para o conceito do Habitante - Criador (Ferreira, 2016).

Aqui serão abordadas como elementos mobilizadores para a preparação poética corporal do habitante-criador no qual os caminhos proposto por Santos (2021), se ancora por meio de uma sigla SLRR (Sentar, Levantar, Recordar e Realizar), onde palavras correspondem os quatro pontos de uma figura (o cubo), permitindo o surgimento de imagens correspondentes as ações propostas de um tema proposto, aqui no caso, a capoeira e seus processos históricos conectadas a recordações e associações

²⁴ Termo proposto pela Prof^a Dra^a Mayrla Santos que compreende o ato criador de cada Habitante participante. “[...] pontes de passagem do processo criativo para as dimensões do cotidiano na escola, nas artes, nos logradouros públicos e na memória” (FERREIRA, 2016, p.25). Nessa escrita o conceito habitante criador será conectado a “cruz da sensibilização” do ato criativo.

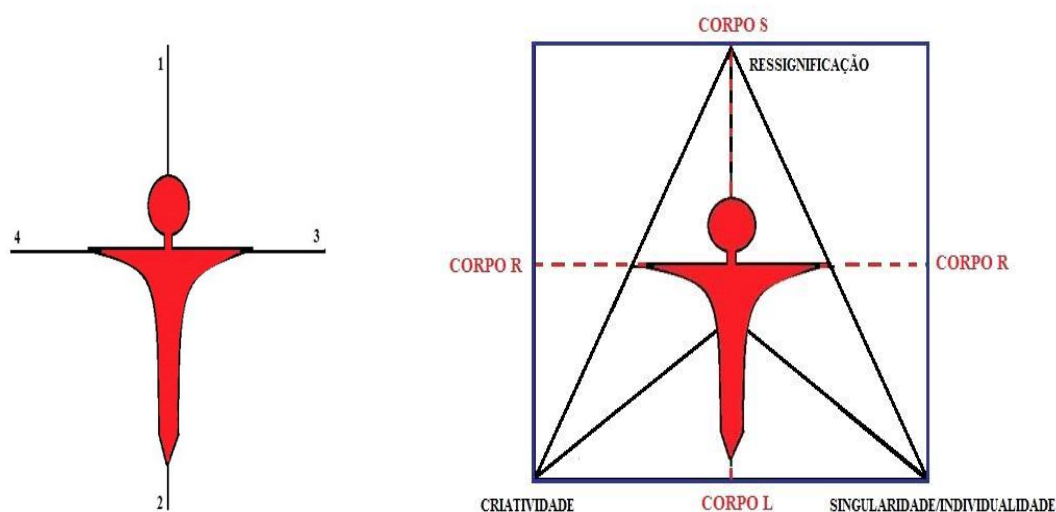
²⁵ Segundo a autora Denise Siqueira (2006, p. 107) diz que: “dança contemporânea é um conceito do tipo ‘guarda-chuva’ que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo”.

a símbolos de suas ancestralidade, ou então, uma representividade de um grupo onde, “[...] a cruz. Esse sinal é uma referência do cristão, também visto na capoeira, quando os capoeiras pedem a permissão para entrar em uma roda de capoeira (Santos, 2021, p 150).

Portanto, as particularidades propostas, associam-se no campo das sensações que são elementos mobilizadores para poética corporal do habitante-criador “pontos de sensibilização” (Santos, 2021, p. 150), onde se experimenta o corpo físico conectada a uma imagem simbólica de uma cruz que correspondem as quatro ações para a criação das células de movimentos.

Abaixo, as imagens da “cruz da sensibilização”, como proposta para processo de criação de células de movimentos e interpretação singular do habitante - criador para a criação em dança, induzidos pelos movimentos básicos da capoeira regional. E na imagem seguinte o quadrado de Mestre Bimba.

Imagem 1- A Cruz da Sensibilização.



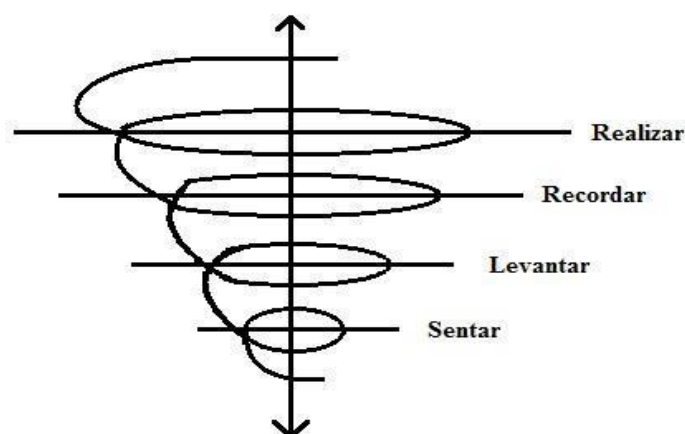
Fonte - (SANTOS, 2021).

Na “cruz da sensibilização”, os pontos estão em seus territórios destacados como extremos. Em cada ponto/ princípio da sigla SLRR (Sentar, Levantar, Recordar e Realizar), o habitante - criador propõe as suas ações que se conectam aos pontos de cada vértice da figura do tetraedro, e que correspondem ao movimento corporal ressignificado, em sua singularidade e criatividade. Para melhor entendimento detalho cada ponto/princípio:

Ao Sentar o habitante - criador, é convidado a realizar uma viagem introspectiva, por meio de um texto escrito, e consequentemente estimulado a percorrer a imagem, adesivada ao chão, com as ações corporais de Levantar com as variações de níveis do espaço físico, conectadas as ações dos esforços e qualidades de movimentos e o ponto Recordar gerando as sensações e imagens internas, imprescindíveis para as ações do próximo ponto, de onde viria a emergir e, assim, revelar as singularidades do corpo.

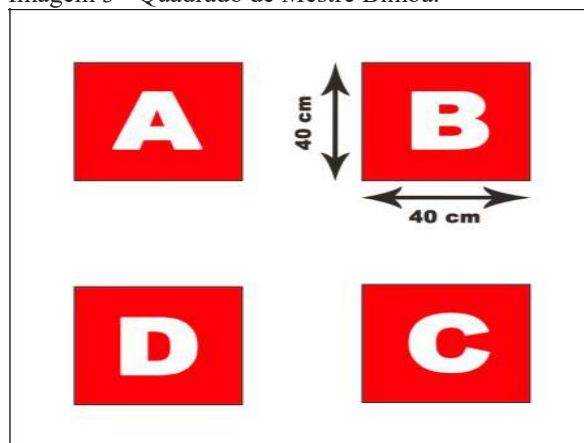
A captação de imagens e sensações, embora tivesse no ponto Recordar, isto é, nas lembranças do habitante - criador, o seu espaço, perpassou os quatro pontos da “cruz da sensibilização” e estimulou o processo criativo. Isto revela que o processo de criação, tal como concebo, não é linear, mas uma espiral. Como se observa na imagem abaixo:

Imagem 2 - Espiral do processo criativo da cruz da sensibilização.



Fonte - (SANTOS, 2021).

Imagem 3 - Quadrado de Mestre Bimba.



Fonte - (SANTOS, 2021).

Nesse processo de criação, as primeiras imagens visualizadas assemelham-se à figura geométrica, especificamente o tetraedro, por mim proposta a partir dos estudos de Laban. A terceira imagem se aproxima da forma utilizada nas ações pedagógicas de Bimba, esta semelhante a um cubo (quadrado), pois ao imaginar o fechamento da primeira figura, observa-se, literalmente, um quadrado ou, se preferir ainda, um tetraedro. Desse modo, por meio de conexões aos desenhos topográficos²⁶, foi possível remeter a vários signos; entre eles, a “cruz da sensibilização” foi um deles e teve conexão com as ações corporais do habitante - criador.

2. Desenvolvimento

A metodologia proposta por Santos (2021) se ancora em dois eixos principais: a utilização do **quadrado de 40 cm** como dispositivo espacial e a elaboração da **Cruz da Sensibilização**. O quadrado, ao delimitar o espaço de ação, conduz o corpo a reorganizar suas trajetórias de movimento, estimulando a criação de novas combinações e intensificando a consciência corporal.

Nesse contexto, os movimentos básicos da capoeira regional como, a Ginga, o Rolê, a Negativa, a Cocorinha, a Bêção e a Queda de Rim característicos da capoeira não se perdem, mas se ressignificam como material de pesquisa em ações dos movimentos dançantes que ampliam o repertório da dança contemporânea.

Tal perspectiva dialoga com os estudos de Laban (1978), que identificam o movimento humano a partir de quatro fatores: **peso, tempo, espaço e fluência**, com as suas qualidades de movimentos. Esses elementos, quando aplicados ao trabalho corporal inspirado na capoeira, permitem compreender como a energia se distribui, como o gesto se temporaliza, como o corpo se relaciona com o espaço e como as ações se conectam em fluxo. O resultado é uma investigação em que o corpo se torna simultaneamente técnico, expressivo e inventivo.

Nesse processo criativo, emerge a noção de **Habitante - Criador**, proposta por Ferreira (2016), segundo a qual o intérprete não apenas ocupa o espaço, mas o habita poeticamente, produzindo sentidos que entrelaçam experiência, memória e criação. A **Cruz da Sensibilização**, apresentada por Santos (2021), reforça essa ideia ao organizar o corpo em quatro eixos que mobilizam os fatores labanianos, funcionando

²⁶ Ver em (Santos, 2021) **Capoeirando**: processo de criação em dança contemporânea. 1 ed. – Curitiba: Appris, 2021.

como preparação poética e corporal. Assim, a prática não se limita a uma técnica ou a uma estética, mas constitui um caminho pedagógico que reconhece a dança como campo de invenção e resistência.

Nesse sentido, a dança reflete por meio das ações do corpo²⁷ no qual busca essências e percepções do lugar numa linguagem plural propostas para arte/dança em uma perspectiva da linguagem da dança contemporânea que transitam as dimensões do espaço conectados a corpos dançantes sendo envolvidos por criatividade, espontaneidade e singularidades dos habitantes - criadores.

É importante observar que se as singularidades emergem no âmbito do processo criativo, é porque esta, é possível se dar no âmbito individual; mas também pode se dar no coletivo sendo realizadas a partir de ações ressignificadas. Segundo Loureiro (2007, p. 15), a ressignificação: “É particular porque marca uma relação do indivíduo com sua realidade. E, ao mesmo tempo, é coletiva porque acontece, ou pode acontecer, em todos os indivíduos interligados pela mesma teia cultural”.

Por sua vez, a criatividade emerge do imaginário, da sensibilidade e curiosidade, da busca pelo diferencial (singularidade ou individualidade), ao se perceber, realizar e criar movimentos. Fayga Ostrower entende a criatividade como uma característica inerente ao ser humano.

As potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à arte. Em nossa época, as artes são vistas como área privilegiada do fazer humano, onde ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos de atividade humana, e unicamente o trabalho artístico é qualificado de criativo. Não nos parece correta essa visão de criatividade. O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam (Ostrower, 1987, p.5).

De acordo com a autora em relação com a potencialidade da arte no qual se insere no campo criativo da dança integrada ao corpo e relações de corpos que permeiam os sentimentos humanos, onde os movimentos/corpos dimensionam as concepções e percepções do espaço físico (ambiente/local), que o cercam, onde: “O movimento da dança colore as ações [...] de seu movimento” (Laban, 1978, p. 166).

Ações dos movimentos que provém da dança, polissemias que o corpo possui está diretamente influenciado em seu ambiente de convivência, um ambiente cultural

²⁷ Ação e/ou ação corporal e uma sequência de movimentos onde uma atitude interna do agente resulta num esforço definido, o qual, por sua vez, imprime uma qualidade ao movimento (RENGEL, 2001, p.28).

onde o sujeito está inserido como participante ativo de determinadas culturas, sobretudo o corpo como política de educação. A cultura de um lugar sendo imbricadas em nossos corpos sendo vivenciadas e integradas a um processo transformador e de interação social do sujeito que são atravessadas por movimentos dançantes.

Nesse entendimento que o corpo perpassa camadas da pele, dos ossos da pele e espaços articulares que são dimensionados no espaço físico, proporcionando, literalmente as “[...] ações corporais propostas (evidenciadas) no espaço físico de apreciar as arquiteturas do ambiente, assim como, de trazer inquietações do olhar do outro, ou seja o olhar das pessoas (Ferreira; Santos, 2016, p. 125).

2.1 O processo criativo em dança contemporânea a partir da Capoeira Regional

O diálogo entre a dança contemporânea e a capoeira regional criada por Mestre Bimba possibilita a construção de um campo de experimentação que articula tradição e contemporaneidade. Como aponta Santos (2021), em *Capoeirando na Dança: processos de criação em dança contemporânea*, a capoeira regional, ao ser ressignificada no contexto artístico, torna-se fonte de mobilização poética, em que seus movimentos básicos são deslocados para a criação de partituras coreográficas que dialogam com os princípios da dança contemporânea.

Entre os dispositivos metodológicos propostos pelo autor, destaca-se o exercício realizado no **quadrado de 40 cm**, espaço reduzido que desafia o corpo a reorganizar sua energia e sua espacialidade. Nesse enquadramento, as gestualidades e dos deslocamentos típicos da capoeira é reconfigurado em tensões, torções e variações de fluxo, revelando novas possibilidades expressivas.

Essa prática se aproxima da abordagem de Rudolf Laban (1978), em *Domínio do Movimento*, no qual o movimento é compreendido a partir de quatro fatores fundamentais: **peso, tempo, espaço e fluência**. A exploração desses elementos no interior do quadrado cria condições para que a capoeira se transforme em dança contemporânea, sem perder sua potência ancestral e rítmica.

Nesse processo, o corpo não é apenas executor, mas ser **Habitante - Criador**, conceito expresso na obra: *Habitante - Criador: processos criativos da Ribalta Companhia de Dança*. Trata-se de um sujeito que habita poeticamente o espaço e, ao mesmo tempo, cria a partir da sua corporeidade singular, mobilizando memórias,

ancestralidades e invenções. Essa perspectiva é reforçada pela proposição da **Cruz da Sensibilização** (Santos, 2021), que articula os eixos do peso, tempo, espaço e fluência como elementos de preparação poética e corporal do habitante.

Assim, os movimentos corporais da capoeira regional, tornam-se matrizes que alimentam processos criativos em dança contemporânea, ressignificados pelo jogo entre restrição e liberdade, contenção e expansão, tradição e inovação. Ao integrar a pedagogia de Mestre Bimba com as teorias do movimento de Laban e com a noção de Habitante - Criador de (Ferreira, 2016), delineia-se um caminho metodológico em que a dança contemporânea se enraíza em uma matriz afro-brasileira, potencializando o corpo como espaço de memória, resistência e criação.

3. Conclusão

O processo criativo em dança contemporânea a partir da capoeira regional revela-se como experiência estética que entrelaça tradição e inovação. Ao trabalhar com o quadrado de 40 cm e com a Cruz da Sensibilização, Santos (2021) cria um método que potencializa a capoeira enquanto matriz de criação poética, sem desvinculá-la de suas raízes afro-brasileiras. O diálogo com os fatores do movimento e suas qualidades de esforço de Laban (1978) amplia a compreensão técnica e expressiva, enquanto o conceito de Habitante - Criador Ferreira (2016), coloca o habitante no centro do processo, como sujeito que habita, ressignifica e cria. Dessa forma, a dança contemporânea encontra na capoeira regional não apenas um repertório de movimentos, mas uma pedagogia do corpo capaz de instaurar novas formas de poética e de resistência e criatividade.

Assim, a Capoeira Regional criada por Mestre Bimba, encontra uma singularidade metodológica que ultrapassa a prática tradicional e se projeta como campo de experimentação artística. A proposta desenvolvida por Santos (2021), em *Capoeirando na dança: processo de criação em dança contemporânea*, parte da ressignificação dos movimentos básicos da capoeira regional para a linguagem da dança contemporânea, conduzindo o corpo a um espaço de investigação poética, isto é, gerando uma poética corporal.

Obtendo caminhos para a prática do exercício na cruz da sensibilização, dispositivo espacial que delimita e potencializa a ação criativa. Ao trabalhar nesse espaço reduzido, o corpo é convocado a reorganizar sua dinâmica, explorando

possibilidades de deslocamento, torções e expansões que remetem a dimensão do espaço conectadas à base da capoeira, mas que se transmutam em gestos contemporâneos. A delimitação proposta não atua como restrição, mas como catalisador de inventividade, convidando o Habitante - Criador a buscar novos arranjos de movimento no limite da contenção.

Portanto, **A cruz da sensibilização traz consigo elementos mobilizadores para a preparação poética e corporal do Habitante - Criador** articulando estudos compreendendo o movimento na relação no tempo/espaço conectadas as ações corporais que abrem caminhos para a construção de uma dança que se ancora na herança afro-brasileira da capoeira e, ao mesmo tempo, se reinventa nos códigos contemporâneos. Assim, o jogo da capoeira — historicamente coletivo, rítmico e combativo — é reelaborado como matriz poética que integra improvisação, rigor técnico e subjetividade.

E ainda, nesse percurso, emerge a proposta de **A Cruz da Sensibilização: elementos mobilizadores para a preparação poética e corporal do Habitante - Criador**, é entendido como aquele que se inscreve no espaço com sua corporeidade integral, unindo memória, ancestralidade e invenção. A cruz, como metáfora, organiza o corpo em quatro eixos de sensibilização — o peso que ancora, o tempo que direciona, o espaço que expande e a fluência que conecta —, instaurando uma pedagogia poética em que o sujeito não apenas executa, mas habita e cria.

Em suma, o processo criativo em dança contemporânea, quando atravessado pela capoeira regional de Mestre Bimba, revela-se como gesto de transgressão e continuidade. Transgressão, porque desloca a capoeira de seu campo tradicional e a reinscreve na cena contemporânea da dança. Continuidade, porque preserva sua potência ancestral e educativa, agora revisitadas pela metodologia de Santos que alia tradição afro-brasileira, pensamento labaniano e a poética do Habitante - Criador.

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Mayrla Andrade. **Saberes e Práticas Ananin**: um estudo sobre a construção das corporeidades cotidianas na cidade de Anainedua-PARÁ. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Pós-graduação em Educação – Belo Horizonte, 2018.

_____, Mayrla Andrade; SANTOS, Lindemberg Monteiro dos (Org.). **Habitante criador:** processos criativos da Ribalta companhia de dança. São Paulo: Fonte editorial, 2016.

SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. **DANÇA/EDUCAÇÃO: uma proposta metodológica de ensino a partir do conceito MENDAE.** Tese de doutorado – Faculdade Interamericana de Ciências Sociais – Universidade Federal de Alagoas (Brasil). Pós-graduação em Educação – Assunção Paraguay, 2022.

_____, Lindemberg Monteiro dos. **Capoeirando:** processo de criação em dança contemporânea. 1 ed. – Curitiba: Appris, 2021.

SIQUEIRA, Denise. **Corpo, comunicação e cultura a dança contemporânea.** São Paulo: Autores Associados, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação.** 6. Ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

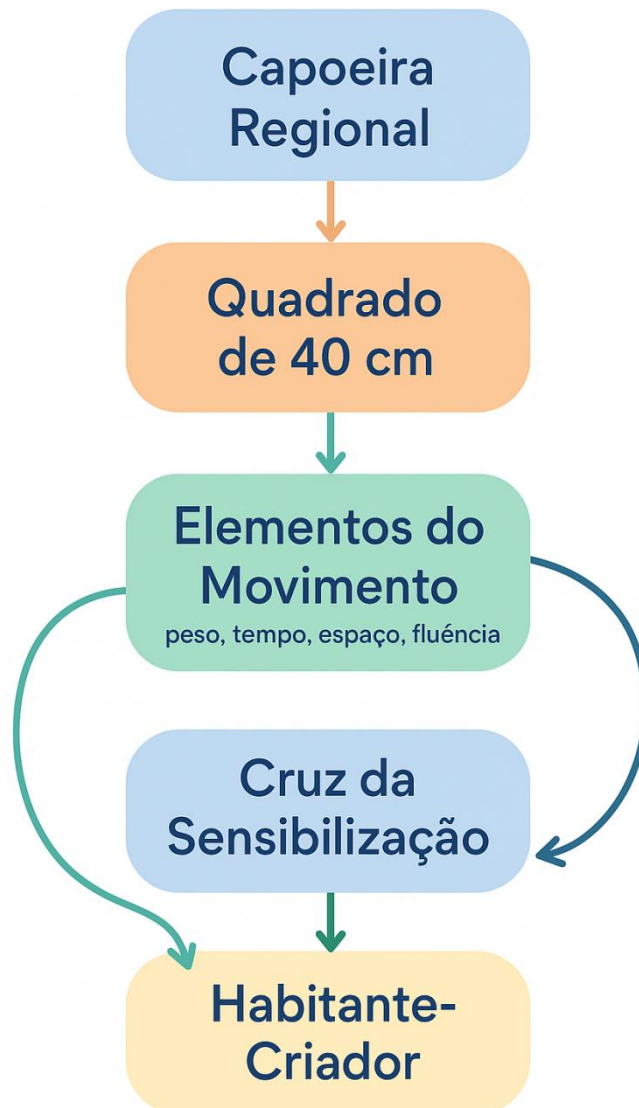
LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. Revisão técnica Anna Maria Barros De Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica:** na arte e na cultura. Ed. Trilíngue. Belém: ETDUFPA, 2007.

_____, João de Jesus Paes. **Obras reunidas:** cultura amazônica. Uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.

ANEXOS

Imagem 4 - Mapa mental da proposição da escrita



Fonte - O autor.

**O ARTISTA COMO HABITANTE-CRIADOR DE
MICRODANÇAS NA CIDADE.**

O artista como Habitante-Criador de microdanças na cidade.

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos (UFPA)²⁸

Resumo: Este relato tem como objetivo refletir aspectos da poética do habitante-criador (Ferreira; Santos, 2016) experienciados em processos de criação e composição em dança (Lobo; Navas, 2008), em cada canto que se torna um universo criado pela percepção e afeto do morador (Bachelard, 2008). A reflexão apresentada dá-se a partir do projeto de pesquisa habitante-criador: investigações dos modos de ser e habitar a cidade, coordenado por esta autora, no instituto de ciências da arte da UFPA em parceria com a Ribalta cia de dança (Ananindeua/PA). Articula-se a abordagem do corpo em movimento (Fernandes, 2006) na dinâmica corpo-espço (Miranda, 2008) que nasce da experiência com o lugar que habitamos e suas interfaces entre pesquisa, criação e realização de obras coreográficas. Destacamos três dispositivos de investigação da poética (Louppe, 2012), que vem sendo recorrentes nos exercícios em sala e nas pesquisas de campo com habitantes-criadores: 1) o propósito do habitar, 2) Cohabitações, 3) Corporaturas que emergem do discurso pelo corpo. Consideramos, portanto a dança de si como forma de elucidar a poética-conceito do habitante-criador a partir das experiências pessoais de onde se habita.

Palavras-chave: Poética; Habitante-criador; Processo de criação; Dança; Habitar.

Abstract: This report aims to reflect aspects of the poetics of the inhabitant-creator (Ferreira; Santos, 2016) experienced in processes of creation and composition in dance (Lobo; Navas, 2008), in each corner that becomes a universe created by the perception and affection of the inhabitant (Bachelard, 2008). The reflection presented is based on the research project "Inhabitant-Creator: Investigations of Ways of Being and Inhabiting the City," coordinated by this author, at the Institute of Art Sciences of UFPA in partnership with Ribalta Dance Company (Ananindeua/PA). The approach of the body in movement (Fernandes, 2006) is articulated in the body-space dynamic (Miranda, 2008) that arises from the experience with the place we inhabit and its interfaces between research, creation, and the production of choreographic works. We highlight three investigative devices of poetics (Louppe, 2012), which have been recurrent in classroom exercises and field research with inhabitant-creators: 1) the purpose of inhabiting; 2) Cohabitations; 3) Corporatures that emerge from discourse through the body. We therefore consider the dance of the self as a way of elucidating the poetics-concept of the inhabitant-creator based on the personal experiences of where one inhabits.

Keywords: Poetics; Inhabitant-creator; Creative process; Dance; Inhabiting.

Desde 2010 a habitante-criadora destes escritos, vem empenhando seus esforços em compreender os aspectos práticos-teóricos no desvelar da poética do

²⁸ É Artista-Professora-pesquisadora efetiva na Escola de Teatro e Dança da UFPA atuando nos Cursos Técnicos e Graduação em dança e no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA. É líder do Grupo de pesquisa Habitante-criador: Núcleo de estudo e pesquisa artística na Amazônia (UFPA/CNPQ). É Doutora em Educação, Mestra em artes, Especialista na Metodologia Angel Vianna e em Análise do Movimento no Sistema Laban/Bartenieff pela FAV (RJ), é diretora artística da Casa Ribalta (PA). mayrla@ufpa.br

habitante-criador, especialmente pelo desenvolvimento de reflexões através da criação de obras coreográficas, realizadas junto da Ribalta companhia de dança²⁹, na cidade de Ananindeua/PA, um coletivo que já atua há vinte anos com o pensamento em dança contemporânea, na investigação de movimentos próprios ao corpo dançante, consolidando sua experiência processual daquele que habita e cria no seu lugar de origem e encontrando procedimentos singulares desta poética, que vem sendo recorrentes na criação das obras cênicas e propulsores da experiência de habitar e criar danças na cidade nortista/paraense/amazônica.

A poética habitante-criador inclui a percepção no seu próprio processo, em todas as etapas. Aproximando a ideia de poética de Laurence Louppe (2012) a poética em dança implica no conhecimento das suas práticas, integrando ao movimento seus saberes e a materialização da obra como pensamento das experiências emotivas e sensitivas no corpo-espço do habitar.

Considerando que o processo está sempre se movendo na relação corpo-espço, percorrendo as experiências das percepções do campo, ou da própria vivência advinda da experiência como propôs Jorge Larossa-Bondía (2002) ao referir-se à experiência e o saber de experiência, como sendo o que nos passa, ou nos acontece, ou nos toca. Destaco a seguir, 3 dispositivos de investigação da poética do habitante-criador, que vem sendo recorrentes nos laboratórios corporais e pesquisas de campo, e que emergem processualmente como forças poéticas nas pesquisas dos habitantes

1. DISPOSITIVO 1: PROPÓSITOS DO HABITAR

Na tessitura do cotidiano,
a vida,
a memória e esquecimentos,
a (in)vocação aos fazeres,
a poesia
se entrelaçam em pesquisa
que opera
que potencializa
que tece a rede de encontros
aos narradores,
ao habitar e seus habitantes,

²⁹ Criada em 2004 na cidade de Ananindeua, a Ribalta companhia de dança é o primeiro coletivo de artistas cênicos ananindeuenses a produzir obras de dança/teatro sobre a história da cidade, e em 2016 publicou o livro habitante-criador com registros literários sobre os espetáculos. A Ribalta desenvolve uma linguagem de pesquisa em dança contemporânea, fundamentada na dramaturgia pessoal do habitante-criador, que tem nas histórias de vida o cotidiano articulador para a sua composição coreográfica.

com o movimento criador,
permitindo que nossos itinerários
sejam tracejados
por uma travessia até o outro,
aos seus rios de memórias,
as águas como palco e personagem
ao fogo calórico da (r)existência
ao ritmo da vida
em táticas de economia solidária,
a-tua-ação em atuação
práticas culturais contemporâneas,
trajetórias artesanais de crer e viver,
que sempre nos convocou ao retorno às margens,
ao doce encosto do casco
próximo a superfície,
ao estado de bubuiar amazônico,
das preocupações no chão da maré,
de sentir o gosto da brisa e o ar de seus frutos.
O desvelar do olhar
nas copas das árvores que refletem no rio,
peso, tempo, espaço, fluxo de afetos,
por onde se vê a dança da vida,
Rio de meandros e segredos infinitos,
revoar das aves que embrenham o céu
e rabiscam a paisagem do meu devaneio,
amar, ao mar, ao local da cultura Amazônida.
E neste encontro,
ler a complexidade de suas paisagens
súgnicas, físicas e especialmente humana.
(FERREIRA & SANTOS, 2016).

PROPOSITOS DO HABITAR tem como premissa as histórias de vida como matéria-prima que articula os laboratórios. Nesta primeira etapa, o habitante-criador ressoa as habitações de si, uma força gerativa de escavações em nossas histórias pessoais, recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam nas camadas inconscientes da pele, dos ossos, dos músculos, no entorno do corpo e no espaço de afeto.

Nos laboratórios do PROPÓSITOS DO HABITAR, busca-se, inicialmente, o campo das relações, o potencial gerativo, uma sintonia afetiva do habitar, atravessando questões para refletir como você está com seu ambiente CorpoCasa coimbricados, como é sentir/dançar ocupando a nossa primeira CasaCorpo nesse espaço, no ambiente onde você está no aqui e agora. Também busca-se preparar o terreno próprio do habitante-criador para os sentidos do enraizamento, que ao experimentar as forças de enraizar-se em suas histórias estabelece os sentidos de pertencimento e se problematiza as relações corporais com o outro e o mundo.

Segundo Gaston Bachelard (2008), habitar é enraizamento no mundo, como a casa é o nosso primeiro universo dotado de lembranças afetivas e todos que ali moram

devem participar ativamente da construção dos espaços de moradia. Trata-se de um espaço coletivo que os habitantes transformam continuamente e dele apropriam-se.

Todas essas maneiras de habitar convivem simultaneamente em sua complexidade e particularidade na cidade. Para Henri Lefébvre (2001) as maneiras de habitar são distinguidas das maneiras de uso do espaço, a exemplo das formas:

- a) práticas espaciais: seriam os espaços concebidos por nós, pelo seu uso e forma física do espaço;
- b) representações do espaço: todo aquele que planeja e projeta o território para os habitantes, ou seja, o administrador da cidade, urbanistas ou governantes;
- c) espaço de representação dos habitantes: este se opõe ao segundo, pois seria o habitar vivido pelo narrador local, pelo cidadão, pelo artista, por aqueles que produzem a cultura, a filosofia.

Na poética habitante-criador, o habitar e habitantes tem seus espaços de representações implicados com a natureza e a cultura, inter-relacionado com os elementos que lhe são próprios, como a terra e água em suas funções sociais e simbólicas. Estabelecem ligações, evocam e provocam experiências, produzem e revelam os sons, tecem o chão e equilibram as águas. “[...] não somente o corpo está no espaço, mas o espaço está no corpo, enquanto um irradia e interage com o outro” (Fernandes, 2006, p. 63).

Nesse movimento da vida cotidiana, o tratamento do habitante com seu habitar, revelam subjetividades dos PROPOSITOS DO HABITAR, opções qualitativas que não só constituem as corporeidades do habitante, mas lhe dão cor, forma, situações e experiências pelas perspectivas em relação a identidade local.

Este movimento habitual, o comum e o incomum, são alguns dos significados que movimentam propósitos e geram reflexões no seu conjunto de atividades, permitindo aos habitantes-criadores relatar uma poética particularmente local, e de significativa diversidade em suas maneiras e práticas. Nesse sentido, o lócus que estamos inseridos, o imaginário cultural amazônico acompanha as ações e práticas que dispõem o corpo como campo da cultura e território na construção de subjetividades.

Essa experiência imersiva no propósito pessoal de habitar convoca uma sensibilidade de olhar o espaço próprio, num exercício contínuo de se ver de dentro, o que nos exercícios poéticos corporais temos associado a *kinesfera*, essa denominação

dada por Rudolf Laban para potencializar o espaço individual levando a extensões variadas do movimento próprio.

Esta esfera individual tem emergido nas obras coreográficas da Ribalta Companhia de Dança como habitações, espaços que os criadores produzem cenicamente e trazem aspectos significativos de suas histórias pessoais, conectando a experiência visível e a invisível do movimento, a exemplo do espetáculo *Reminiscências* que utilizou a cuia para ser a habitação dos objetos sagrados de cada habitante, como o espetáculo *Retratações* utilizou caixotes para dar a razão de sentidos da habitação pessoal dos criadores, e outras obras que já se utilizaram de objetos/habitações como: plásticos bolhas, conduites, tecidos, garrafa com flores, rede de pesca e outras composições de habitar/casa/corpo/espaço.

O território da poética do habitante-criador é tecido pelas experiências do habitar a si, fazendo-se apreender na realidade local, de modo sensível, para então se ler, escrever, refletir e criar às maneiras de fazer e inventar a paisagem de uma pesquisa poética em movimento.

2. DISPOSITIVO 2: COHABITAÇÕES

Tem como premissa o contato com o outro e a identificação de habitações sensoriais que articula e dá visibilidade a experiência da alteridade. Neste dispositivo se propõe como corpo-relacional, o habitante-criador transita num percurso de habitações outras, reconhecendo movimentos do espaço no corpo e do corpo no espaço.

Essas COABITAÇÕES convocam uma geografia sensorial das relações do habitante-criador localizáveis e ilocalizáveis geograficamente, porém suas relações sensoriais estão no sonoro, tátil, olfativo e em toda a complexidade da imersão corporal. Habitando o espaço se descobre a dinâmica dele, pois cada habitação diz pra nós como deseja ser visto/vivido/dançado/habitado

[...] trata-se de um espaço que o corpo encara como um outro corpo, um espaço como parceiro, se souber dominar seus espaços tensionais, pode inventar consistências e esculpi-las (o carving space de Laban, que se inicia com a modelagem do espaço de proximidade). (Louppe, 2012, p.189).

As experiências de COHABITAÇÕES do habitante-criador é em busca de uma habitação sensorial em movimento, se desdobrando a partir de acontecimentos

moventes no seu corpo, afinal o corpo-habitante-criador é acontecimento dos seus processos relacionais.

As COHABITAÇÕES em suas práticas de uso do espaço para o habitante, desvelam as relações entre ambiente e natureza em codependência coletiva. É possível compreendermos uma rede de elos na troca ambiente-ambiente, ilhas-bairros, habitante-habitar, que potencializam os processos de movimento e mudanças com o meio na busca da linguagem pessoal de movimento.

Habitar e habitante se encontram e constroem mundo com os outros. Michel Maffesoli (1998) afirma que procuramos proximidade com aqueles que nos identificamos, procuramos a companhia “daqueles que pensam e sentem como nós”. Nossas paixões, nossas repulsas, nossas convicções, nossas opiniões, nossos sentimentos, uma emoção coletiva estruturada no cotidiano, que alcançam aderência em nossos laços sociais, permeiam os itinerários e a função de habitar.

As COHABITAÇÕES encontram na poética cotidiana o ato de narrar práticas comuns, acontecimentos pessoais, históricos, de memórias, de dados, impressões e experiência vividas, assim, nossos modos de percepção e reconhecimento da vida cultural são reabitadas em fluxo contínuo no tempo/espaço da experiência.

Assim como o poeta João de Jesus Paes Loureiro (1995), ao afirmar a cultura amazônica pela via do imaginário estético-poetizante, estou inserida na cultura amazônica, mas especificamente na poética do habitante-criador pelas experiências sinestésicas que tem me movido como professora, artista da cena e pesquisadora das práticas cotidianas movimento do corpo como arte do cotidiano.

Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento, e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica. Modo singular de criação e recriação da vida cultural amazônica. Modo singular de criação e recriação da vida cultural que se foi desenvolvendo emoldurado por uma espécie de *sfumato* que se instaura como uma zona indistinta entre o real e o surreal [...] (Loureiro, 1995, p. 68).

Investigar no corpo suas COHABITAÇÕES desvela esse modo singular de criação e recriação da vida do habitante-criador, e suas inter-ações no reconhecimento do lugar próprio, construindo uma visão do espaço dinâmico, com uma coleta sensorial de movimentos da geografia das relações.

É nesta etapa das COHABITAÇÕES que os exercícios poéticos expressam várias qualidades do movimento, o plano da experiência ganha as primeiras formas e composições, o nascimento do material/imaterial compõe-se em forças misturadas, do

movimento dos ventos, do fluxo nos cursos das águas, das cores, cheiros e sabores da fauna e flora, dos encantamentos das águas dos rios e mares é o habitante-criador se reconhece o imaginário poético do lugar onde está habitando.

Estas experiências correlacionadas, coabitações corpo-ambiente, vem traçar formas e estabelecer situações abertas no campo, com fluidez, num movimento de vai e veem, como uma dinâmica que convoca, nas relações das várias dimensões que se articulam, semelhante ao dos habitantes com suas próprias danças, como a do caminante em seu habitar cotidiano.

Nesse sentido é possível compreender um habitar no corpo em movimento, através do discurso pelo corpo “[...] priorizando o corpo e suas relações, e estimulando a livre expressão através da exploração criativa de princípios de movimento” (Fernandes, 2006, p. 18). No mesmo pensar imbricado (corpo e espaço) juntos, gerando movimentos, Regina Miranda (2008) considera *corpoespaço* como unidade.

Essa bricolagem polifônica corpoespaço, dialoga com um universo que se ergue sobre as águas e terras, lendo, escutando, refletindo, movendo danças e sentindo as possibilidades de relatar “um discurso que seja memória e prática juntos, em suma, o relato do tato” (Certeau, 2014, p. 149). O relato é a poética da arte de *lerescutarrefletirsentir*.

Sobre a força desses relatos que se materializam em coleta sensorial de movimentos, Homi Bhabha (1998) em sua obra *O local da cultura* dá ênfase na necessidade das narrativas de subjetividade originárias e iniciais em focalizar momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais, dando relevo as sociais e temporais.

[...] esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (Bhabha, 1998, p. 20).

Tal discurso cultural faz emergir o discurso performativo pelo habitante, a representação da sua territorialidade e um lugar na temporalidade, que entre o performativo e o pedagógico desvela-se nos usos de referenciais culturais de seu movimento, elementos gestuais e maneiras de habitar.

Sob o olhar do natural, a região se torna um espaço conceptual único, mítico, vago, irrepetível (posto que cada parte desse espaço não é igual ao outro), próximo e, ao mesmo tempo, distante. Seja para os que

habitam as margens desses rios, que parecem demarcar a mata e o sonho, seja os que habitam a floresta, seja ainda para os que habitam os povoados, vilas e as pequenas cidades [...] (Loureiro, 2003, p. 28).

O cotidiano assume nesses escritos uma perspectiva de aconchegar-se ao calor da intimidade da compreensão de seus habitantes-criadores, enfatizando relações recíprocas e compartilhadas entre o eu/outro/mundo (*corpohabitantemovimento*), sensíveis a pluralidades e heterogeneidade de práticas poéticas cotidianas.

As COHABITAÇÕES estarão, nesta etapa, desenvolvendo discursos poéticos da possibilidade na experiência do movimento, o habitante reinventando-se no diálogo do corpo-espço tridimensional, produzindo sentidos na criação sensível de mundos, e na busca infinita dos movimentos em estado da experiência da ação, sensibilizando e criando com dinâmicas variáveis junto as qualidades do peso, espaço, tempo e fluxo, consequentemente surgindo práticas individuais e coletivas, provocando forças e “inúmeras direções radiam do centro do nosso corpo e sua cinesfera para o espaço infinito” (Laban, 1966).

3. DISPOSITIVO 3 CORPORATURAS: COREO-HABITAÇÕES DA CRIAÇÃO

Nesta etapa a premissa é a descoberta de uma assinatura corporal do habitante criador, através das proposições coreográficas, com modos de inventar, acessar e ativar a dança-por-vir. Nesta etapa, o processo criativo é o espaço privilegiado do entendimento, no corpo, da poética em si do habitante-criador, quando conceito e criação se remetem um ao outro.

[...] criar é fazer surgir, brotar, formar, configurar. Imaginação é a faculdade de imaginar, representar, evocar imagens já percebidas, criar ou inventar. O imaginário é o terreno/corpo onde habitam nossas memórias, ideias e conteúdos e a partir de onde se corporificam as linguagens. O imaginário criativo é a imaginação criativa do artista corporal, os motivos, os impulsos, os conteúdos, as ideias, os muitos “os quês” do que vamos manifestar em cada criação. É onde cada artista toma consciência do que quer expressar e dos motivos dessa expressão (Lobo; Navas, 2008, p. 31).

Os habitantes-criadores têm uma maneira peculiar de ser-estar-habitar a cidade, eles habitam criando obras cênicas e tem em suas narrativas dos lugares como paisagens poéticas de movimento, trazendo gestualmente as formas de se relacionar do habitante com seu cotidiano cultural, que se deixam atravessar pelos feixes dos

valores e crenças que legitimam seus espaços de encontro onde vivem, atuam e criam obra coreográficas.

Em um desses desdobramentos na prática poética do coletivo da Ribalta, está no âmbito cênico e literário, no qual ressalto a obra “Habitante-criador: processos criativos da Ribalta Companhia de Dança” advinda de uma organização coletiva de artistas Ananindeuenses, que conceituam aspectos da criação no habitante Ananin a partir de uma tríade de obras cênicas: Florescer, Ilhas e Retratações, concebidas em percursos imersos nos logradouros da cidade entre as ilhas e bairros Ananins “aquele que tem nas suas histórias de vida a matéria-prima que articula a sua criação” (FERREIRA; SANTOS, 2016, p. 12).

A dança do habitante-criador é espaço vibrante do pensamento do habitar, um plano de composição aberto, criativo, dinâmico, inventado e interferido pela dança singular de cada trajetória, com o corpo-no-fazer habitante. Me aproximo do ideal de Erin Manning para um movimento do pensar a dança:

[...] o que a dança nos oferece são técnicas para destilar da tessitura do movimento total uma qualidade que compõe uma corporificação em movimento. Essa qualidade é uma vibração existindo como um movimento do pensamento. Não um pensamento que repousa fora do movimento-movente, mas um pensamento que compõe-se com o movimento, com o corpo-no-fazer. (Manning, 2024, p.40).

A dança do habitante-criador é um corpo-no-fazer, dando a ele os sentidos de um movimento dentro daquilo que o ambiente relacional convoca. A experiência dançada fazem perceber a processualidade dos espaços/objetos/habitações que se dança, criando uma composição coreográfica de relações que se estendem para além de um palco, mas todo o campo de forças do habitante-criador no seu lugar de habitação.

As CORPORATURAS em suas COREO-HABITAÇÕES trazem a assinatura corporal, uma corporatura cultural, técnica, estética, poética abrindo possibilidades de dialogar com a dança enquanto co-locações, co-dependências, des-locações, re-locações, co-moções, co-propriedades, como modos inventivos de dançar, existir e relacionar.

Nestes dispositivos os exercícios poéticos da criação são atravessados pelas corporeidades, corporaturas corpoterra, corpoágua, corpomata, corpoar, corpos amazônicos. Neste ensaio, escolho apresentar reflexões na corporatura-corpoterra e na corporatura-corpoágua.

3.1 CORPORATURA CORPOTERRA

A assinatura corporal CORPOTERRA abre-se na apreensão sensível do lugar como via de compreensão da terra enquanto corporeidade amazônida. O *corpoterra* tem sua construção cotidiana na gestualidade dos seus habitantes, na qual, o sentido de habitar é primeiramente, no próprio corpo, logo o lugar também passa a habitar o criador. Como afirma Maurice Merleau-Ponty (1999) “o encontro com o que nos afeta (seja lugar, pessoa, ideia) só é possível pelo corpo; meu corpo me informa sobre o aparecer dos fenômenos”.

A terra para o habitante é, inicialmente, a matriz que concebe as fontes de sobrevivência, um horizonte sempre novo a ser pisado, conquistado e territorializado em suas habitações, o povo cresceu plantando suas sementes sob a terra, fixando casas e sonhos, aterrando sentidos e significados, gestualizando o viver nesta região.

O início da constituição coreográfica pela via da terra, é como retalhos de memórias vivas do corpo/casa/bairros, propósitos e coabitações, a partir das histórias e memórias de crescimento da cidade, como as conquistas pela terra percorrendo as construções dos sujeitos que construíram suas habitações, multiplicaram-se entre os bairros e as ilhas, no íntimo das coisas e de si mesmo, constituindo uma maneira própria de autonomia do uso do *espaçotempo*.

A corporatura corpo-terra, se metamorfoseia em ruas, vias e estradas, na potência de trocas e transformações pela presença da terra, pelo encontro convocado no caminhar na rua, na terra barrenta de uma Ananindeua multiplicada em bairros periféricos e outros horizontes em deslocamento, onde o habitante pisa e trabalha.

Nossas dinâmicas corpoterra vem trazendo características do cotidiano cultural que ainda sofrem um processo de adaptação contínuo, influenciando e se deixando influenciar, passíveis de serem observadas diante das fronteiras humanas, ao nível das atividades produtivas, na cultura e na educação refletidas nas dimensões da mesma realidade, no corpo e com o corpo, ou ainda no corpo despertado por associações de outros corpos. A percepção é via da co-presença entre corpo e mundo.

A invenção do habitar e do habitante reforçaram a relação do sujeito e o lugar, do narrador e a cidade, operando fusões e formando o *corpoterra*, como lugar que nos habita e ao mesmo tempo é o corpo próprio de significados em cada ser na ação de pertencer, cultivar, ser constituído como cultivo de natureza/cultura e nesse habitar

poder construir e criar.

O habitante-criador é *homenatureza*, vivenciando a força, o dinamismo e a resistência no corpo, o *corpoterra*, sensível a história e memória de constituição dos seus habitantes e refletido nas práxis desses sujeitos.

O solo sensível do corpoterra se metamorfoseia em habitações estabelecidas pelas diversas relações do sentimento do habitante-criador com seu espaço, parafraseando Leonardo da Vinci “todo conhecimento começa pelo sentimento”. A indissociabilidade corpo/terra encontra no coletivo a pertença do lugar e suas implicações da ordem do invisível/visível de caminhos que sempre acompanharam as experiências do cotidiano. Via corpo do habitante, nós sabemos o mundo ananin, renovando-se a si mesmo, um campo da cultura e manifestações de nossa condição corpoAnanin/terra.

3.2 CORPORATURA CORPO/ÁGUA

O rio apresenta o caminho das águas dos habitantes-criadores no processo de “buscar-se”, por seu olhar próprio de andar, nadar, dançar pelo ritmo da maré que define o percurso da atividade do dia, e na invenção de espaços que revela a alma de seus habitantes, nesse sentido, o processo de percepção do lugar amplificam as maneiras de se ver, como o filósofo Gaston Bachelard (2008) apresenta o espaço enquanto “instrumento de análise para a alma humana”.

A corporatura CORPOÁGUA constitui uma realidade labiríntica na Amazônia, as regiões insulares entrelaçam-se produzindo teias familiares que dão vida ao caminho de canoa, barcos, rabetas, pô-pô-pô³⁰, cascos e aos pequenos habitantes-criadores-ribeirinhos que antes mesmo de começar a frequentar a escola já dominam o estudo do tempo, e sensivelmente sabem quando vai chegar a chuva, a seca, o calor, o inverno, as marés altas e se o rio tá pra peixe.

A corporatura água vem dançar o ritmo da vida ribeirinha, com narrativas à beira da água e outras ainda submersas para outros encontros a serem desvelados. A Coreo-habitação dos caminhos das águas é também a materialização do imaginário humano. A palavra imaginário se grafa no latim como *imaginariu* que significa a capacidade que todos nós temos de criação por imagens mentais que representamos

³⁰ Nome dado aos pequenos barcos a motor que navegam na região amazônica. O nome também faz alusão onomatopéica ao ruído que fazem.

sobre objeto, lugares, pessoas e histórias.

A força criativa do imaginário cultural, que é ao mesmo tempo simplicidade e complexidade, reverberam nas águas que trazem os sonhos, os devaneios e as narrativas do imaginário ribeirinho que contam com lendas amazônicas cultivadas nas comunidades como herança de pais para filhos: o belo homem-peixe de chapéu cobrindo a cabeça, que encanta moças e nas noites de lua cheia pode deixá-la grávida (a lenda do boto), a grande cobra negra que devora crianças e adultos e tem olhos que “alumiam” feito tochas (a lenda da boiúna), e quem andar pela rua durante a noite pode encontrar uma velha com unhas compridas e vestida de preto soltando um assobio assustador (a lenda da matinta perê). Essas e outras lendas do imaginário caboclo se concretizam no mundo poético do “líquido sagrado”.

Para Gaston Bachelard (1998) a imaginação desenvolve-se em duas linhas, uma que dá vida à causa formal e uma que dá vida à imaginação material. Porém, há obras, como nesta poética, em que as duas forças imaginantes atuam juntas no sentido de coexistência.

A água, esse líquido universal submetido às leis do inconsciente, sugere um líquido orgânico. A água extraordinária, a água que surpreende o viajante, as aventuras que querem geográficas. Se ela é matéria fundamental para o inconsciente, então deve comandar a terra. É o sangue da Terra. A vida da Terra. É a água que vai arrastar toda a paisagem para o seu próprio destino. Em particular, uma determinada água, um determinado vale [...] A inquietação mais cedo ou mais tarde, deve surpreender-nos no vale. O vale acumula as águas e as preocupações, uma água subterrânea o escava e o trabalha (BACHELARD, 1998, p. 57).

Encontrar a água para o habitante-criador é autoconhecimento no plano da intimidade pessoal, do experimentar a água como a grande metáfora da vida, pois dela gestam as relações reais e imaginárias das narrações orais, fluviais e florestais. A água constrói a corporeidade do habitante-criador que se volta para a cidade-rio para viver o pensamento do corpo líquido ribeirinho. Apresentada por Gaston Bachelard (1998) como líquido universal, a água tem ressonâncias nas dimensões mais subterrâneas com habilidades de comandar a terra e suas paisagens bem como as inquietações da alma.

Corpoágua e imaginário são metamorfoses de suas sociabilidades amazônicas, possuindo e reconstruindo estruturas e histórias edificadas por todas as experiências vividas, como afirma Gilbert Durand (2002) ao considerar o imaginário como o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas

diferentes maneiras de produção e recepção.

Nesse sentido o imaginário traz ao habitante-criador um equilíbrio diante da percepção da temporalidade e as imagens que advém das corporeidades que o constitui culturalmente e está impregnado com significações particularmente locais da comunidade vivida e renova-se por meios do seu processo de criação, dos seus saberes e práticas que emergem como movimento criativo e estarão na estética da obra cênica.

CORPORATURAS DA HABITAÇÃO E CRIAÇÃO

A força da criação coreográfica daquele que habita seu espaço e cria sobre ele, na experiência da abertura de contatos, no movimento do imaginário, nas relações existentes entre os homens e a natureza, entre os homens e o universo. O contato corporal com a terra e as águas são receptores de significados que ultrapassam as funções da partitura do movimento, mas decorre das necessidades, é sobrevivência material e espiritual.

No exercício de (re) criação pela experiência, os movimentos poéticos provocam reflexões para além da natureza geográfica e estimulam a potência coreográfica e também dos afetos, das emoções e ações das práticas que promovem a construção do imaginário poético habitante-criador em sua ligação com o lugar.

A assinatura corporal de uma nova criação, marca uma poética do imaginário, como se gestualizassem e sonorizassem as narrações dos seus habitantes locais, constituindo conexões diretas e os fluxos da vida em toda sua intensidade. Como um elemento mediador, as águas gestam as relações dos narradores com o lugar e na criação de suas práticas culturais e sócio espaciais, fluindo trajetos e aprofundando memórias.

O processo criativo se aproxima do *ensaio sobre a imaginação das forças de* Gaston Bachelard (2001) que considera a água para além de sua função material, possui cores, sabores, cheiros e muitas vozes, e como uma experiência onírica num devaneio classifica as águas, como claras e as mais escuras, enquanto lembranças de alegrias e dores que advém das qualidades de movimento nas relações entre os habitantes.

Criar e habitar, sob as águas e terra, é se formar em diferentes territórios de viver, conduzir modos de ser, trocar, alimentar, amar e multiplicar, como

catalisadores tornam-se responsável por um espelhamento do mundo, onde navegam, habitam, se constroem e significam histórias.

O habitante-criador conecta fluxos de movimentos, especialmente nos atravessamentos sensíveis de uma paisagem a céu aberto, da expressividade da ação dos que flutuam ao sabor das águas, do rio que sempre corre e é habitado pelos narradores encantados, da terra barrosa desvelando o que há de mais submerso e das intermináveis e incontáveis histórias entre caminhos das águas e das terras, por conseguinte da navegação dentro de si mesmo para fazer emergir uma dança particularmente deste estado sensível de habitação.

A cultura amazônica talvez represente, neste final do século, uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre o homem e a natureza, se reflete e ilumina a cultura. Cultura que continua sendo, como uma luz aurática brilhando, e que persistirá enquanto as chamas das queimadas florestas, provocadas pelas novas empresas que se instalam, com a entrada do grande capital na região e a mudança das relações dos homens entre si, não destruírem, irremediavelmente, o lócus que possibilita essa atitude poético-estatizante ainda presente nas vastidões das terras-do-sem-fim amazônico. Forma de vivência e de reprodução que tendem a permanecer vivas e fecundas, na medida em que sobrevierem no espaço amazônico as condições desse lócus, no qual a presença humana, do índio ao caboclo atual, encontrara meios para uma produção poetizante da vida [...] (Loureiro, 1995, p. 73).

A singular relação de criação entre o habitante e natureza, ilumina ações amplas de coletividades extensa numa abordagem afetiva como vínculo social com o lugar e os modos de agir, criar e dançar com os recursos da natureza, a sua própria natureza. O habitante sente-se natureza em sua condição fundamental da vida, ao mesmo tempo que tem a necessidade de produzir e criar espaços por meios instrumentais e sociais.

Nesse sentido vale ressaltar a influência do manejo de artefatos que se tornam uma cenografia cênica-criativa do habitante, instrumentos usados entre as águas e terras nos desenvolvimentos artesanais, técnicos, sociais, e as consequências de sua percepção simbólica na vida do habitante-criador. A relação entre técnica e água que engloba também mecanismos trazidos pelas urbanidades e que invadem a paisagem de seus rios, o mesmo espaço que abastece provoca estranhamentos para terras que vivem sob o regime entre marés, enchentes, cheias e vazantes.

Os artefatos dos habitantes urbanos e das ilhas são estruturadores de uma vida marcada por singularidades, imbuídas de saberes e tradições construídas de uma

maneira prática do observar e do fazer diante das vontades ou necessidades de ser no seu território de criação.

ASPECTOS CONCLUSIVOS

A poética do habitante-criador se reafirma no ato de habitar como centro de criar mundos, na identificação local a partir da assinatura corporal de uma dança de movimentos próprios em suas expressividades artísticas, físicas, afetivas e espirituais. Experienciada simbolicamente pelas vias da corporeidade, e suas comunicações da existência: corpoterra, corpoágua, corpomata e outras coreo-habitações intrínsecas de quem vive e cria sob seu lugar de origem. Uma continua criação que prioriza a originalidade e a identidade corporal do habitante.

Na poética há a presença dos impulsos que libertam o corpo, uma identificação de possibilidades e habilidades em compo afetos com a vida da comunidade na realização de uma humanidade latente do habitante, considerando o modo de ser sensível próprio e das imprevisibilidades de nossas realidades complexas que assemelham-se as formas pelas quais a vida se forma em si mesma e se encerra na morada subterranea: umbigo do mundo habitante-criador.

Consideramos a dança como uma forma de discurso da escrita poética do habitante-criador, como um dos caminho reverberados pelas conexões ordinárias do movimento cotidiano e por pontos de apoio entre a arte e ciência e suas interfaces poeticas, que se nutrem na combinação de procedimentos criativos.

A construção criativa do conhecimento sensível nos aspectos constitutivos do habitante está nos exercícios poéticos, que vem ao encontro dos multiplos modos expressivo de compreender os dispositivos ressaltados neste artigo em suas maneiras de partilhar nossos saberes e fazeres.

As corporeidades em sua subjetividade poetica decorrem de uma mesma força de compressão, o corpo-habitante-criador em sua potencia de pensamento apreendida no ato da experiencia na cidade, na escrita, no movimento poetica da cena e em todas as suas formas de ser. Uma linguagem corpo-a-corpo como afirmação de si e da natureza de suas forças.

O habitante-criador é a “prosa do mundo” de que falava Merleau-Ponty, englobando o discurso da experiencia que leva o homem alcançar-se entre os (des)limites das linguagens, há então, o alcance da cumplicidade na corporeidade do

seu habitar.

Considerando que os saberes e práticas de uma cultura científica também começam por uma catarse afetiva, foi assim que comecei a investigação da poética habitante-criador, a partir da cidade que habita em mim, na contemplação do sol na água, da terra que emana sabores e cheiros, da natureza que canta e dança, e juntas evocamos e mobilizamos os caminhos pela vida cotidiana de habitar e criar na trama da experiência sensível.

A correlação dessas experiências como habitante, me permitiu compreender a cultura local, habitando na cidade urbana e insular, em seus próprios termos, me aproximando efetivamente do campo pesquisado e inserida não como uma observadora distante, mas participante.

Na simultaneidade de sentidos que a corporeidade revela o movimento, apresentou-se as coreo-habitações, em diversos níveis do real, um corpo aquático, terrestre e florestal, sendo um habitante em suas simultaneidades que variavam com o espaço/tempo do ambiente. Esta profundidade nas dimensões de suas corporeidades expõem as complexidades do tecido social.

Há um longo caminho a ser percorrido no desvelar da poética do habitante-criador. Mas este ensaio memorial potencializa os caminhos das terras e das águas, com poeira ainda nos pés, foi possível revisitar a memória várias experiências coletivas para toda uma geração de habitantes artistas Amazonidas-nortistas-paraenses-ananindeuenses.

Tais identificações no percurso foram disparadores para o disposto I (PROPOSITOS DO HABITAR) trazendo as histórias de vida como matéria-prima na articulação dos processos de criação, auxiliando no encontro de enraizamentos de passado, que provocam emanações aos sentidos e significados cotidianos na compreensão de habitar, vivida ao mesmo tempo em que é pensada.

As COHABITAÇÕES entre as corporaturas do corpoterra ao encontro da experiência em terra barrosa, e na corporeidade da presença junto ao passado, ao outro e ao mundo. E as corporaturas corpoágua, sentindo meu cabelo ainda molhado com gotas de rio, fui diluída pelos líquido imaginário da região insular.

Tal presença do imaginário, nestes escritos, foi inspirada no movimento que o habitante produz com dinamismo, afetividade e uma energia particularmente cultural que os torna relacionados entre si e associados a outros. Uma experiência do sentir como maneira de saber concreto da natureza onde a unidade do habitante é vivida.

Viver a poética do habitante-criador é apreender-se na paisagem do som, podendo visualizar o barco chegando sem mesmo vê-lo, ou a espécie de animal próximo nas águas e nas matas, ou ainda o estado climático pela cor do dia, pela intensidade do vento e pelo brilho do sol refletido. Habitar e criar na experiência da qualidade do movimento sensível que produz uma organização corporal de ver, ouvir, sentir o mundo que está na frente.

A experiência corporal da poética do habitante-criador desvela gestos, comportamentos, estilos, modos de produzir e outras expressividades das sociabilidades existentes, que evocam seu rio próprio de existir, em seus modos de vida e de produção entrelaçados, agindo como mediadores das relações de pertencimento.

No processo de encontro, dos saberes e práticas, as corporeidades se desvelavam, apreendendo texturas internas pelas convivências partilhadas com os coletivos que resistem para fazer valer seus modos de conduzir a vida, seus saberes cotidianos e ordinários circulam na floresta, nas águas e terras da cidade. Leio esses encontros do habitar no sentido do presente, renovando-se, em redes de trocas necessárias a sua/nossa existência física, espiritual e de várias naturezas.

O movimento poético do habitante-criador são uma parcela do nosso ser-no-mundo em constante movimento de transformação, de modo que ao falar vivendo ela, contemplo também minha própria trajetória e me reconheço na direção de movimentos outros do meu ser habitante-criadora, instigado a repensar não só nossas criações cênicas, mas também nossas atuações na cidade como um processo cotidiano que se concretiza no corpo de movimento.

As várias habitações percorridas me fazem lembrar de quem sou, e a poética habitante-criador é uma das chaves para este encontro, como uma qualidade de relacionamento retomado no aqui e agora, entre meus pares. Os exercícios poéticos geram mais autonomia de minha corporeidade ananin-amazonida, protagonista de saberes e práticas de minha habitação-criadora no mundo.

Sem a pretensão nenhuma de esgotar o assunto, os dispositivos ainda estão a se reconhecer em outras dimensões das corporeidades, porém a escuta do corpo é uma condição de sobrevivência para o habitante-criador, elas são vividas em suas multiplicidades no movimento cotidiano, e a cada vida gerada seja nos bairros ou nas ilhas elas se redimensionam no desenvolvimento de outros saberes e práticas processuais de criação.

No desejo de expressar várias vozes de habitantes-criadores, compartilhando caminhos contra o esquecimento da nossa gente de rios, das danças contemporâneas das florestas e terras amazônicas. As emoções vividas durante os itinerários de ser habitante-criadora se imbricaram a todo tempo no pensamento de criação dançado em metamorfoses dos espaços habitados.

A poética do habitante-criador, em construção, é como flor-fruto sendo alimentos das capacidades e dos trajetos do coração, especialmente pelos pares habitantes do percurso em nossas frequentes sintonias de energias, me sentindo nutrida e desejosa de horizontes outros dos elos de natureza habitante-criativa, ainda mais pulsante, com as águas dos rios correndo dentro e fora. As corporeidades vividas ao longo desses anos, me tornam uma habitante-criadora mais curiosa sobre a humanidade em nossos enraizamentos de mundo. Meu umbigo *tá* enterrado aqui!

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 21 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. v. 1.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.
- FERREIRA, Mayrla Andrade. **Da casa de contato à dramaturgia do contato**: experimentações e reflexões na casa Ribalta. 2012. Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2012. Disponível em: < www.ppgartes.propesp.ufpa.br/dissertações/2010 >
- FERREIRA, Mayrla Andrade; SANTOS, Lindemberg Monteiro dos (Org.). **Habitante-criador: processos criativos da Ribalta companhia de dança**. São

Paulo: Fonte editorial, 2016.

LEFÉBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição. Teatro do Movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa, Orfeu Negro, 2012

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Meditação e devaneio: entre o rio e a floresta**. Somanlu, ano 3, n. 1/2, jan./dez. 2003.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MANNING, Erin. **Sempre mais que um: a dança da individuação**. São Paulo, Glac edições, 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

I ENCONTRO DE PESQUISA ARTÍSTICA HABITANTE-CRIADOR

“Poéticas do corpo: habitar, criar e reinventar práticas artísticas”

ANEXOS

CRONOGRAMA

DATA	ETAPA
09/04/2025	Lançamento do Edital
09/04/2025 a 07/05/2025	Período para submissão de propostas, inscrição nas oficinas, inscrição no evento, exclusivamente através do site do evento https://habitante-criador.cms.webnode.page/
Até 08/05/2025	Divulgação do resultado das avaliações, exclusivamente no site do evento https://habitante-criador.cms.webnode.page/
Até 09/05/2025	Divulgação da programação final e dos horários de apresentação no site do evento https://habitante-criador.cms.webnode.page/
17/05/2025 a 18/05/2025	Realização do evento
19/05/2025 a 20/06/2025	Submissão de texto completo (artigo) para quem apresentou comunicação artística, para publicação no e-book do evento. E-mail: encontrohabitantecriador@gmail.com

PROGRAMAÇÃO

17/05 (Sábado):

- 09h - Mesa de Abertura
- 10h - Comunicações Artísticas
- 12:15h - Intervalo/Almoço
- 15h - Oficina: Microdanças Casa-Corpo - Prof^ª. Dr^ª. Mayla Andrade
- 16:30h - Apreciação da Instalação Poética
- 18h - Espetáculo: O Anjo: no espaço/tempo a dois

18/05 (Domingo) :

- 10h - Comunicações Artísticas
- 12:15h - Almoço/Intervalo
- 15h - Oficina: Jogos Corporais: Habitar/Criar/Compor - Prof. Dr. Lindemberg Monteiro
- 16:30h - Apreciação da Instalação Poética
- 18h - Espetáculo: 20 Indícios Sobre o Corpo Habitante Criador

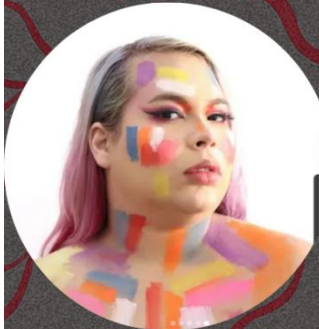
COMUNICAÇÕES ARTÍSTICAS



DIA 1 - 17 DE MAIO

NANSSY BRANDÃO

CORPO-IDENTIDADE: A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE SOCIAL ATRAVÉS DE PRÁTICAS METODOLÓGICAS EM DANÇA SOMÁTICA NA EJA



RAFAELA MOREIRA
QUEBRAS - UMA POÉTICA TRAVESTI EM PINTURAS DA AMAZÔNIA PARAENSE

JONATAS PEREIRA

O INSTRUMENTO EM CENA: A CONSTRUÇÃO SONORA DO ESPETÁCULO 20 INDÍCIOS SOBRE O CORPO DA RIBALTA CIA DE DANÇA



DIA 2 - 18 DE MAIO

LINDEMBERG MONTEIRO

A CRUZ DA SENSIBILIZAÇÃO: ELEMENTOS MOBILIZADORES PARA A PREPARAÇÃO POÉTICA E CORPORAL DO HABITANTE-CRIADOR



DARCIANA MARTINS
HERONDINE_SE: A ONÇA QUE ME HABITA

ANDREZA SOEIRO
VENTRE TERRITÓRIO: MINHA ANCESTRAL ESTÁ VIVA EM MIM



DIA 2 - 18 DE MAIO

LEYLLA MELO
CONEXÕES DE SI: O PROCESSO
CRIATIVO DA DANÇA DEVIR-
MULHER



SOL DI MARIA
MÃEK/TU (DES)GRAÇAS(TES): NO FOSSO DA
ANCESTRALIDADE-MODERNIDADE DE UMA
HABITANTE-CRIADORA

MAYRLA ANDRADE
O ARTISTA COMO HABITANTE-CRIADOR
DE MICRODANÇAS NA CIDADE



EQUIPE

Comissão Geral

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos
Lindemberg Monteiro dos Santos

Vanessa Bastos
Júlia Amburgues

Comissão de **Publicação(Comunicação Artística)**

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos
Lindemberg Monteiro dos Santos
Allan Patrick Lima da Silva

Comissão de Produção Artística

Leonardo Bahia
João Mateus

Comissão de Secretariado

Higor Oliveira

Comissão de Workshops

Leonardo Bahia
Irlande S. Júnior

Identidade Visual

Allan Patrick Lima da Silva



ORGANIZADORES

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos

É Artista-pesquisadora no Estado do Pará. Doutora em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação PROPPG Educação PUC/MINAS com ênfase em Arte/Dança, Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes PPGARTES/ICA-UFPA na linha de pesquisa em criação, transmissão e recepção em Artes. Especialista em Filosofia da Educação pelo Instituto de Ciência da educação da Universidade Federal do Pará ICED/UFPA. Especialista no Sistema Laban/Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna (FAV/RIO), Especialista em jogos corporais e consciência do movimento na Metodologia Angel Vianna (FAV/RIO). Pós-Graduanda em Estudos contemporâneos do Corpo pelo Instituto de Ciência da arte ICA/UFPA. É Licenciada Plena em Educação Física pela Escola Superior Madre Celeste - ESMAC, Bacharel em Administração pela Universidade da Amazônia - UNAMA. É Professora-pesquisadora Efetiva na Universidade Federal do Pará atuando na Escola de Teatro e Dança da UFPA, é membro interno do Programa de Pós-Graduação em Artes PPGARTES UFPA, atua no curso superior tecnológico de produção cênica da ETDUFPA, Licenciatura plena em Dança. É Coordenadora do Projeto de pesquisa Habitante criador, projeto de extensão Microdanças da memória e projeto de Extensão Vértice: Arte, Ensino e Sociedade da ETDUFPA. É Fundadora e Diretora artística da Ribalta Cia de Dança (2003). Possui experiência na área das Artes, com ênfase em Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: formação em dança (ensino e pesquisa), Improvisação, Contato Improvisação, Processos criativos, Dança contemporânea, Direção e produção artística. É membro do Conselho Internacional de Dança - CID 30964



Allan Patrick Lima da Silva

É Habitante-Criador-pesquisador-professor na cidade de Ananindeua - PA. Mestrando em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Gestão e Administração Escolar pela Faculdade Intercultural da Amazônia - (FIAMA). É graduado em Licenciatura Plena em Dança pela Universidade Federal do Pará- (UFPA). Formado em Nível Vocacional I pela Escola Nacional de Ballet de Cuba - (ENBC). É Habitante-Criador da Ribalta Companhia de Dança. Possui experiência na área das Artes, com ênfase em Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: Dança Contemporânea, Improviso, Contato Improvisação e Processos Criativos.



Lindemberg Monteiro dos Santos

Doutor em Ciências da Educação pela (FICS/UFAL). Mestre em Arte pelo Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPA). Especialista em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais da Metodologia Angel Vianna (FAV). Especialista em Estudos Contemporâneo do Corpo: criação, transmissão e

recepção (ICA/UFPA). Graduado em Licenciatura Plena em Dança (UFPA) e Bacharel em Ciências Contábeis (UNAMA). Certificado pelo Método Ivaldo Bertazzo: (Re)educação do movimento (SP). Formação técnica em Intérprete Criador em Dança (ETDUFPA). Membro do GPS (Grupo de Pesquisa e Publicações). Autor do livro Capoeirando: Processo de criação em dança contemporânea. Um dos organizadores do livro Habitante Criador: Processos Criativos da Ribalta Companhia de Dança. Professor efetivo de Arte do Ensino Fundamental do Município de Belém (SEMEC-PARÁ). Professor da Escola de Dança Ribalta atuando como diretor artístico da Ribalta Companhia de Dança (Ananindeua). Pesquisador, artista da cena e coreógrafo DRT-PARÁ n 27/PA. ORCID: 0000-0002-4215-5022.

REALIZAÇÃO



ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

**ESCOLA
de TEATRO
e DANÇA
da UFPA**

