



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – DOUTORADO EM ARTES

ANA ROSANGELA COLARES LAVAND

ÂNIMA TRAMA

Dança e artes mágicas como processo de autocriação

Belém – Pará

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – DOUTORADO EM ARTES

ANA ROSANGELA COLARES LAVAND

ÂNIMA TRAMA

Dança e artes mágicas como processo de autocriação

Tese Memorial apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Flávia Mendes.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Criação.

Belém – Pará

2021

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

L395a Lavand, Ana Rosangela Colares.
Ânima trama: dança e artes mágicas como processo de
autocriação / Ana Rosangela Colares Lavand. – 2021.

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.

1. Dança. 2. Poética. 3. Arte-processo criativo. I. Título.

CDD – 23. ed. 792.62



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE-MEMORIAL DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Ao primeiro (1º) dia do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e um (2021), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Flávia Mendes, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Ana Rosangela Colares Lavand, intitulada: **Ânima Trama: dança e artes mágicas como processo de autocriação**, perante a banca examinadora composta por Ana Flávia Mendes (presidente); Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinadora Interna), Wladilene de Sousa Lima (Examinadora Interna); Andrea Bentes Flores (Examinadora Externa ao Programa), Mayrla Andrade Ferreira (Examinadora Externa ao Programa) e Waldete Brito Silva de Freitas (Examinadora Externa ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Flávia Mendes, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a tese, com duração de trinta minutos, seguida pelas arguições das professoras membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito EXCELENTE COM LOUVOR E INDICAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DA TESE-MEMORIAL. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Flávia Mendes agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata, que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-PA, 01 de fevereiro de 2021.

Profª. Dr.ª ANA FLÁVIA MENDES

Profª. Dr.ª. IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA

Wladilene de Sousa Lima

Prof^ª. Dr.^ª WLADILENE DE SOUSA LIMA

Andréa Bentes Flores

Prof^ª. Dr.^ª ANDREA BENTES FLORES

Mayra Andrade Ferreira

Prof^ª. Dr.^ª MAYRLA ANDRADE FERREIRA

Waldete Brito

Prof^ª. Dr.^ª WALDETE BRITO SILVA DE FREITAS

ANA ROSANGELA COLARES LAVAND

ANA ROSANGELA COLARES LAVAND

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001"

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001"

Dedico este memorial à minha avó Ana Pereira dos Anjos, à minha mãe Geralda Pereira Colares e a todas que antes delas geraram o que sou.

Abença vó!

Abença mãe, te amo viu?

AGRADECIMENTOS

À grande egrégora feminina que me acompanhou, protegeu, ensinou e fortaleceu durante todo o percurso desta jornada.

Às minhas filhas Ana Beatriz e Ana Luiza, meus grandes amores que nunca cansam de dizer o quanto sentem orgulho de mim, esse é o motivo de cada passo dado.

À minha irmã Rosi, companheira que é sustentação sempre presente.

À minha irmã Ivone, que foi minha mãe sendo ainda criança, e à minha cunhada Lenilda e seu sorriso sempre a postos para desanuviar as dores da vida.

Ao meu irmão, companheiro e parceiro de vida e arte, Leo Barbosa, definitivamente, eu não teria conseguido sem ti.

Ao masculino sagrado que me constitui e ensina, Luiz, George, Rui, Haroldo, Nilton, Roberto, David, seja por qual nome ele for chamado, eu honro o que me ensinou e aquilo que aprendi.

Ao Paulo Paixão, por ter sido o meu grande mestre, aquele que me ensinou os caminhos da pesquisa acadêmica com generosidade, rigor, e me permitindo preciosas lições de autonomia.

À Cláudia de Messeder, minha professora de ballet, por todas as lições ensinadas com generosidade e amor, a artista que és pariu a artista que sou.

Ao Coletive Umdenós, por ter feito minha dança renascer.

Aos meus companheiros que estiveram comigo nesta jornada, Attews Shamaxy, Breno Monteiro, Glenda Britor, Caio Bandeira, Bruno Cantanhede e Lauro Sousa.

À minha mana Grazi Ribeiro, que foi a mão estendida que não me deixou desistir deste doutorado e me acompanhou nas viagens mais loucas e nas dores mais profundas.

À minha orientadora Ana Flávia Mendes, que acreditou em mim mais que eu.

Às minhas terapeutas Eliene Lima e Veri de Moraes, obrigada por serem luz, cura e sabedoria no processo de me autocriar, sem vocês tudo seria mais difícil.

À Andrea Bardawil, pela grande bruxa que é, pelo cuidado amoroso, a força sutil e o ouvido generoso, te encontrar nessa vida foi dos maiores tesouros que recebi.

À Patrícia Perdigão, mana, nossas sessões de autocuidado e autodevoção na Orla de Icoaraci me deram forças para conseguir respirar e chegar ao final desta jornada.

Às minhas amigas Ana's, Ana Cláudia Costa e Aninha Moraes, pelo colo, pela força e amor.

Às doutoras que compõem a minha banca de avaliação, Wlad Lima, Ivone Xavier, Waldete Brito, Mayrla Andrade, Andrea Flores, cada uma de vocês está pela enorme importância que tem nesta trajetória acadêmica e na vida.

Aos meus professores da licenciatura em dança, do mestrado e doutorado em artes, vocês vivem em mim!

Às companheiras e companheiros da turma de doutorado em artes, obrigada por tudo meus queridos.

Às minhas companheiras do Grupo Travessia de dança e terapia, minhas manas vocês me curam a cada encontro, me ensinam sobre ser forte na fragilidade e sobre a sutileza de ser sábia.

Aos meus animais, às minhas plantas, à minha casa por serem útero, colo e remédio para todas as dores.

Ao SESC/Pa por acreditar neste trabalho e ter possibilitado a aventura de percorrer dez estados do Brasil e toda a Amazônia Legal fazendo dança, sendo comovido e comovendo pessoas, desejo que todos os artistas tenham essa oportunidade.

À Otávia Feio, minha parceirinha que tanto corrigia meus textos como me fortalecia na caminhada, és uma fada dos têxteis e textos.

À Socorro Lima e Pérola Peixoto, a plateia mais fiel do Ânima Trama, a presença de vocês nos ajudou a persistir em amar o que fazemos.

A cada pessoa que assistiu ou ajudou de qualquer forma, ainda que eu não lembre nominalmente de vocês, este trabalho é fruto de vocês também.

A cada teatro ou espaço que abrigou o Ânima Trama, honro a sua existência e agradeço por nos receber, que nosso trabalho reverencie o que vocês nos permitiram ser.

*E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio.*

(Caetano Veloso, 1977)

RESUMO

COLARES LAVAND, Ana Rosangela. **Ânima Trama**: Dança e artes mágicas como processo de autocriação. 2021. 137 fls. Tese Memorial (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Esta é uma tese memorial que tem como espaço de pesquisa o processo de criação da obra de dança contemporânea *Ânima Trama*, adotando como mote a dimensão feminina familiar da pesquisadora e suas relações com as poéticas manuais femininas, práticas artesanais que se utilizam de tecido, linha e agulha. A pesquisadora declara ser aranha tecelã e assume como corpo de pesquisa suas oito pernas, as quais são dimensões de percepção e análise da obra, ou espaços por onde o processo de criação se espalha. A metodologia de pesquisa é entendida como uma teia labirinto, metáfora da produção de conhecimento em arte, teia porque a matéria que a compõe é orgânica, visceral e de natureza sutil, pois advém do corpo da pesquisadora, e labirinto por suas múltiplas possibilidades de percurso, onde perder-se é sempre possibilidade. O fio condutor da pesquisa é o fio da vida aqui representado pelo cordão umbilical e a partir desta ideia de linhagem feminina, sua dimensão mágico-religiosa e suas tessituras, a pesquisadora apresenta a noção de autocriação, por afirmar que enquanto cria a obra vivencia uma série de questionamentos e ajustes de coerência frente ao mundo e a si mesma, passando a autocriar-se, sendo assim um processo de criação da obra e autocriação de si.

Palavras-chave: Processo de criação. Processo de autocriação. Linhagem feminina. Poéticas manuais. Dança. Artes mágicas.

RESUMEN

COLARES LAVAND, Ana Rosangela. **Ânima Trama**: Danza y artes mágicas como proceso de autocreación. 2021. 137 págs. Tesis Memorial (Doctorado en Artes) - Programa de Posgrado en Artes, UFPA, Belém.

Se trata de una tesis memorial que tiene como espacio de investigación el proceso de creación de la obra de danza contemporánea *Ânima Trama*, adoptando como lema la dimensión femenina familiar de la investigadora y su relación con la poética femenina, prácticas artesanales que utilizan tejido, línea y aguja. La investigadora dice ser una araña tejedora y asume como cuerpo de investigación sus ocho patas, que son dimensiones de percepción y análisis de la obra, espacios donde se difunde el proceso de creación. La metodología de la investigación se entiende como una red laberíntica, una metáfora de la producción de conocimiento en el arte, una red porque el material que la compone es orgánico, visceral y de carácter sutil, ya que proviene del cuerpo de la investigadora, y un laberinto por sus múltiples posibilidades de recorrido. , donde perderse es siempre una posibilidad. El hilo conductor de la investigación es el hilo de la vida aquí representado por el cordón umbilical y a partir de esta idea del linaje femenino, su dimensión mágico-religiosa y sus fabricaciones, la investigadora presenta la noción de autocreación, pues afirma que al crear la obra experimenta una serie de interrogantes y ajustes de coherencia frente al mundo y a sí misma, comenzando a crearse a sí misma, siendo así un proceso de creación de la obra y de auto-creación.

Palabras clave: Proceso de creación. Proceso de auto-creación. Linaje femenino. Poética manual. Danza. Artes mágicas.

SUMÁRIO

PERNA 1. ÂNIMA TRAMA: A DANÇA COMO ARQUEOLOGIA SENSORIAL.....	12
PERNA 2. MITOPOÉTICAS DAS TRAMAS FEMININAS.....	25
PERNA 3. TRAMAS DO FEMININO FAMILIAR ou QUANDO O FIO DE ARIADNE É CORDÃO UMBILICAL.....	40
PERNA 4. POÉTICAS MANUAIS COMO FAZERES SAGRADOS ou ARTES DA CENA E ARTES MÁGICAS EM UM PROCESSO DE CRIAÇÃO AMAZÔNICO.....	56
PERNA 5. FIOS CONDUTORES.....	71
PERNA 6. A TEIA LABIRINTO – ESCRITA TÊXTIL DE UMA DANÇA BORDADA.....	85
PERNA 7. TRAMA COMO PROCESSO DE AUTOCRIAÇÃO.....	104
PERNA 8. ENCANTAMENTO ARTÍSTICO COMO MAGIA POÉTICA.....	124

PERNA 1

ÂNIMA TRAMA: A DANÇA COMO ARQUEOLOGIA SENSORIAL

Não faço ciência!!!

Esta é a mais importante e definitiva informação que precisa ser comunicada aqui, a ciência investiga a verdade e o meu fazer, aquilo que muitos chamam arte, cria suas próprias verdades.

Este comunicado é importante para a compreensão que não tenho comprometimento maior do que com o meu fazer e em primeira instância, ele não é científico, pois se fosse, eu precisaria estar filiada e atrelada a uma série de categorias que pouco me interessam e que fazem ainda menos sentido para mim.

Sou artista e crio mundo, para isso roubo ideias

Em um de seus textos mais referenciais, o artista e professor Jean Lancri confessa as dificuldades de um começo, e disserta sobre como é mais fácil falar de um começo quando já se está no fim. Continua sua argumentação respondendo a uma questão, “[...] por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer sua entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor” (LANCRI, 2002, p. 18).

Ao observar minha condição decido acatar o conselho de um grande mestre, estou no meio de muitos meios, sou feita de muitos meios. Estou findando o doutoramento em artes, exatamente no fim do percurso; trato de um processo de criação no qual sou intérprete criadora, a dança é o meio pelo qual me movo, este processo de criação tem por mote a relação entre memória familiar feminina e as poéticas manuais praticadas pelas mulheres da minha casa de infância, meu meio familiar; sou bordadeira e em meus bordados procuro sempre começar pelo meio do tecido para que ele possa ficar bem centralizado, o meio de uma prática.

Mas escolho começar este tecido doutoral pelo meio de uma questão, questão delicada e sutil que muito me tocou ao deparar-me com ela.

Sandra Meyer, em seu texto *Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea*, nos questiona “[...] como descrever a textura sensível de um acontecimento?” (MEYER, 2018, p. 70). Parto do meio desta dificuldade, desta ignorância, deste não saber como fazer, do não saber descrever o sensível e me abro para as possibilidades...

Em meio a ignorância, algumas suspeitas me assolam, como acreditar que o corpo, seus modos de percepção e seus cruzamentos de sensações, pode ser uma via sutil o suficiente para abrir possibilidades na difícil tarefa de narrar o acontecimento por uma abordagem do sensível.

Aproximar-se do campo de pesquisa *em* dança (e não somente *sobre* dança) a partir da corporeidade do artista-pesquisador tem sido um dos desafios mais instigantes na atualidade. A implicação dos próprios pesquisadores em práticas de dança impõe desafios epistemológicos e metodológicos, seja no âmbito universitário ou não. Não é mais um pesquisador desincorporado. A dimensão incorporada da experiência e o deslocamento das noções de sujeito e de objeto nas práticas contemporâneas em dança despojam identidades e interioridades essencialistas e fixas. Inclui vivências *no* campo, *em* campo e *com* o campo. A noção *embodiment* nas artes do corpo, a presença a partir da condição de fenômeno temporal corporificado, em contínua conexão com o meio, pressupõe a experiência e os desafios de sua compreensão e descrição (MEYER, 2018, p. 66).

Penso na questão como o espaço de dança e meu corpo como via de buscas de respostas, proponho, portanto, uma aproximação dançante e incorporada, um fluxo que tem como desencadeador outros modos de pensar, outras epistemologias e metodologias como sugere Meyer. Em mim movem-se juntos, sujeito e objeto de investigação, dança e bordado, artista e pesquisadora a partir de minha história de vida e memórias corporalizadas e esquecimentos musculares, deste modo, assumo aqui, uma postura autoetnográfica de abordagem para o meu acontecimento sensível, pois acredito que não posso falar a não ser de mim, esta afirmativa pessoal se coaduna com o que afirma Fortin, ““Não podemos falar a não ser de nós” é o *leitmotiv* daqueles que adotam o gênero auto-etnográfico, que se quer menos subentendido por um projeto de objetividade, que procurará a “verdade” do que aconteceu, do que por um projeto evocativo” (FORTIN, 2009, p. 83).

Esta evocação trata-se em minha pesquisa de uma experiência feminina familiar.

Sou nascida e criada no bairro do Telégrafo Sem Fio, em Belém do Pará, neste lugar se localizava a casa da minha infância, no mesmo terreno em que se localiza minha casa hoje, mas entendo que não se trata dos mesmos lugares. A casa onde mora minha recordação era uma casa de madeira, o chão muito encerado brilhava refletindo minha imagem, havia em alguns lugares espaços entre as tábuas de onde vinha o odor do igarapé sobre o qual morávamos, assim como podíamos sentir o frescor das lufadas de vento que entravam pelas frestas. Nesta casa, neste chão, era comum deitarmos após o almoço; eu, minha avó e minhas irmãs, a ausência de minha mãe era sentida durante a safra de castanha, neste período ela se ausentava para a fábrica de beneficiamento do fruto, sua presença se dava nas entressafras, quando se convertia de operária em costureira.

A imagem mais referencial que tenho da casa da minha infância é o círculo de mulheres que se formava com o intuito de aprender, ensinar ou executar as tarefas tramadas. Estes afazeres tinham a ver com as artesanias¹ praticadas com tecido, agulha e linha/fio. Dentro deste círculo feminino as várias técnicas eram acessadas pelas diferentes mulheres; a técnica preferida de minha avó era o empunhamento de redes; minha mãe gostava muito da técnica do bordado Richelieu e do crochet; minha irmã mais velha Ivone gostava de costura à mão, minha irmã Rosi não tinha nenhuma técnica favorita e estava no círculo pelo próprio encontro, e eu aprendi no círculo várias técnicas, algumas inclusive que não foram citadas aqui, mas aquela que se tornou minha assinatura é o bordado livre.

Uma dimensão importante de descoberta é compreender que é nesta prática doméstica e familiar que apreendo e aprendo características estéticas que percebo claramente hoje em meu fazer como intérprete criadora de dança contemporânea. Ouso, portanto, afirmar, que minhas primeiras lições de arte se deram no chão da minha casa e não em uma sala de dança, tendo como espaço cênico o tecido e o fluxo coreográfico as linhas de bordar.

Sustento ainda que esse modo muito próprio de ensino guarda características bem próximas de práticas tradicionais da Amazônia, como vivenciadas pela comunidade Céu do Juruá no Amazonas, quando do processo de confecção de uma linha a partir das folhas da palmeira do tucum:

Do processo de coleta das folhas ao processo final de produção da linha, são etapas onde homens, mulheres e crianças se reúnem durante manhãs e tardes inteiras, trabalhando, cantando, conversando. Tudo se faz em movimentos lentos, que envolvem muitas trocas, sem um tempo definido para começar e para acabar o trabalho. Assim, ao mesmo tempo em que é produzida a linha do tucum, produz-se uma sociabilidade e um aprendizado entre os que se envolvem nesse saber fazer (ABREU; NUNES, 2012, p. 30).

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. Vejo neste modo que relaciona processo de ensino e aprendizado com uma sociabilidade comunitária, uma dimensão que me referencia profundamente, não só como professora pesquisadora quanto como artista que produz a partir deste modo de atuar suas

¹ O termo artesanaria é aqui utilizado a partir da referência de Robert Sennett, na qual ela é compreendida como a habilidade ou capacidade de fazer as coisas bem-feitas, muitas vezes demandando muito tempo e esforço para isso (SENNETT, 2008, p. 19).

estratégias de vida em arte, tanto as que se dão no seio familiar quanto as que se passam no coletivo com o qual trabalho e produzo dança em Belém do Pará.

Compreendo também que o acionamento e aprendizagem das técnicas corporais nesta dimensão possibilitam outros modos de percepção do corpo, esses outros modos produzem em meu trabalho estratégias que dialogam com esse fazer comunitário.

O trabalho relacionado à produção da linha de tucum é lento e envolve diversas etapas. Todas estas etapas são feitas de modo artesanal, com a utilização de ferramentas rudimentares e pressupondo extremas habilidades corporais. Mãos e pés são utilizados como instrumentos e diferentes posturas corporais são acionadas. O aprendizado dos mais novos e dos iniciantes tem lugar durante o próprio processo de feitura da linha, por imitação. Podemos dizer, portanto, que este saber fazer envolve importantes técnicas corporais, como a destreza para subir em árvores, a coordenação motora ampla e fina de mãos e pés para retirar seda, puxar o linho, lavar o linho, enrolar o linho no fuso e outros momentos do processo (ABREU; NUNES, 2012, p. 30-31).

Do mesmo modo que as autoras, vislumbro uma série de habilidades técnicas corporais que me foram ensinadas no círculo feminino que vivenciei no chão da minha casa de infância, algumas citadas acima pelas autoras, como a extrema habilidade das mãos e dos pés, as diferentes posturas corporais que possibilitam uma ampliação do vocabulário corporal e enriquecimento da percepção do esquema corporal e dos modos próprios de cada pessoa lidar com os ajustes gravitacionais que um fazer, que se processa em tempo lento, pressupõe.

Estas e outras apreensões se deram em meu processo por diversas vias, mas aqui escolho discorrer acerca de uma imagem específica e o processo que ela passou para constituir um elemento-chave na compreensão de meu processo de criação.

Fui educada em uma casa de mulheres criadoras e recriadoras do tecido do mundo, suas mãos detinham o poder de modificar materialmente o ambiente que me rodeava, elas teciam realidades e relações. Mulheres que contavam as histórias das suas mulheres, essas, as mulheres que as antecederam no mundo e no fazer. Elas me ensinaram o modo de escolher o tecido que melhor se adequava ao objeto que eu pretendia criar, suas qualidades tão variáveis precisavam ser eleitas a partir de uma profunda consciência de qual uso ele teria, em que espaço ele seria colocado e que tipo de desgaste ele sofreria. Cada qualidade era profundamente analisada e posteriormente experimentada no percurso de se trazer algo à existência.

Minha avó Ana sentava-se no chão para empunhar redes.



Imagem I: Eu aos onze anos e minha avó Ana, arquivo pessoal.

Minha avó era natural de Santarém, seu pai era cearense e sua mãe indígena da região dos Arapiuns em Santarém (PA), e era a parteira, erveira e benzedeira do bairro.

Ao se posicionar para o trabalho seu corpo maciço instalava-se consistentemente no chão, confortavelmente instaurado no colo da gravidade. O tronco nem por demais ereto e nem encurvado, movia-se graciosamente à medida que as mãos depositavam por entre os dedos dos pés os fios de punho, num vai e vem delicado e sutil em contraposição à imagem dos pés, cuja a pele ressecada, áspera e de aparência gasta, impunha uma força e dureza contrastante. Essa, a imagem evocada por mim, reafirma o fenômeno citado acima sobre o artesão do tucum, uma outra via de aprendizagem do movimento se apresenta como o que Hubert Godard chama de mitologias do corpo, afirmando que “[...] cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com o seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção. Conscientes ou não esses quadros são sempre ativos” (GODARD, 1999, p. 11).

Observar minha avó em seu trabalho de empunhamento², tanto me preenche de informações visuais e cinestésicas como gera em mim um reconhecimento de uma mitologia corporal.

Essa cena se repetiu diante de meus olhos incontáveis vezes, até que cada movimento, tensão e relaxamento ficassem incorporados em mim, ainda que nunca tivesse executado esse trabalho. Meu corpo codificou por observação e decorou os caminhos, os percursos desta trilha memorial que se instaurava em minha musculatura.

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. [...] O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo (GODARD, 1999, p. 24).

Minha avó faleceu em 1997, um ano antes de meu início dos estudos em dança. E ainda que o tempo passe, o corpo da velha parteira ainda vive sob meu tecido muscular.



Imagem II: Livro Mulheres da Amazônia. Fonte: Martinelli (2003).

² Técnica de colocar os punhos na rede, punho é a parte mais externa, aquela que se conecta ao armador, objeto que sustenta e liga a rede à parede na qual ela será pendurada.

Em 2006, pesquisando para a criação de um espetáculo, me deparei com o livro de Pedro Martinelli, *Mulheres da Amazônia*. Em uma das imagens do livro estava minha avó, não a D. Ana, mas uma avó que continha em si a minha. Reconheci o modo de posicionar os pés e os músculos, e aquela familiar relação com a gravidade. Ela não empunhava redes, mas tecia um cesto. Vislumbrei a memória do corpo que encontra sua narrativa pela via da técnica em contato com a matéria, reencontrei minha avó na ancestralidade indígena que habita meu corpo e no modo que ele se constitui a partir da cultura material e imaterial, reconheci ali minha mitologia corporal.

Durante o processo de criação do espetáculo *Ânima Trama* começo um percurso de escavação de minhas memórias femininas familiares, em especial minhas memórias tramadas, memórias têxteis, e neste momento em específico passo a compreender que as técnicas que me foram ensinadas na infância e mais que isso, um certo modo de processar o conhecimento que tanto é pessoal quanto é coletivo, e para além disso, minha relação com a gravidade, fortemente referenciada nos anos de observação do corpo da minha avó enquanto esta trabalhava, me suscitavam elementos para o processo de criação que não vinham dos modos mais usuais de se processar a dança. Meu processo de criação³ não se baseava em técnicas de dança preconcebidas, não se baseava sequer no que se costuma chamar corpo dançante, de certo modo, durante o processo tivemos que desaprender o que havíamos dançado até então, para incorporar códigos familiares que foram soterrados por práticas outras, estes códigos subterrâneos que herdei de minha avó, podem ser entendidos como pré-movimento.

É o pré-movimento, invisível, imperceptível para o próprio indivíduo, que acionará, simultaneamente, os níveis mecânicos e afetivos de sua organização. De acordo com nosso humor e com o imaginário do momento [...]. A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. É isso que confere, justamente, a complexidade do trabalho do dançarino... e do observador (GODARD, 1999, p. 15).

O corpo que entra nesta dança, que se move no processo de criação do *Ânima Trama*, é um corpo que muitas vezes precisa estar mais atento ao pré-movimento do que ao movimento

³ Entendo meu processo de criação profundamente relacionado ao citado por Cecília Salles em seu livro *Gesto Inacabado*, no qual a autora afirma que “[...] a criação surge, sob essa perspectiva, como uma rede de relações, que encontra nessas imagens um modo de penetrar em seu fluxo de continuidade e em sua complexidade. Na busca humana de origem, o artista tenta detectar, muitas vezes, a ponta do fio que desata o emaranhado de ideias, formas e sensações que tornam uma obra possível” (SALLES, 2013, p. 61).

comumente entendido como dança. Nesse sentido, passo a investigar modos de acionar em meus companheiros de cena este material tão sutil e delicado, bastante desconhecido por nós, sujeitos que produzem dança cênica em Belém do Pará. As invisibilidades do pré-movimento solicitam outros modos de conceber e acionar a dança, modos mais próximos da sociabilidade comunitária da casa da minha infância e dos produtores da linha de tucum, do que os ensaios e práticas higienizadoras da dança cênica europeia.

Eu e meus companheiros – Leo Barbosa, Glenda Britor, Caio Bandeira e Bruno Cantanhede – passamos então a nos encontrar a partir de outra dinâmica de ensaio, com períodos não tão rígidos e com momentos em que simplesmente sentávamos no chão e partilhávamos, durante horas, impressões sobre nossos laços familiares, o processo de criação que vivíamos no momento e nossas relações uns com os outros. Contávamos nossas histórias enquanto manipulávamos os fios de punho de rede, cenário e fio condutor do nosso processo de criação. E assim instauramos um corpo sensível ao pré-movimento, corpo mitológico e corpo-testemunha, ao mesmo tempo.

A legitimação da presença física do pesquisador no campo, como testemunha ocular deve, agora, incluir o “corpo-testemunha” do pesquisador, lembrando e representando as sensações corpóreas, num esforço para superar dualidades cartesianas de análise e de comunicação (BUCKLAND, 2013, p. 150).

Meu corpo torna-se, portanto, corpo que é memorial, corpo imagem memorial, corpo memória de uma técnica artesanal, memória incorporada em dança, dança que se constitui de uma série de registros mnemônicos sensoriais, portanto, a via de produção artística é uma memória incorporada que se move entre memórias cinestésicas e esquecimentos musculares, produzindo uma coreografia do afeto vivido. De tal forma que, ao criar, narro e crio memórias nos corpos dos artistas que compartilham a cena e criam comigo em um processo de tessituras de memórias incorporadas. Ao inserir em nosso processo de criação os fios de empunhar rede, meu corpo narra suas memórias encarnadas, referendo-me no descrito por Meneses que afirma que “Por se tratar de processos cognitivos encarnados, estão eles marcados por uma inserção física no universo material. A exterioridade, a concretude, a opacidade, em suma, a natureza física dos objetos materiais trazem marcas específicas à memória” (MENESES, 1998, p. 89).



Imagem III: Eu durante o processo de criação do espetáculo *Ânima Trama*, arquivo pessoal.

O corpo gerado neste processo, afirmo por fim, é um corpo cuja criação perpassa uma arqueologia do sensorial. Corpo que acessa o conhecimento pelas vias sensoriais e que performa seu engajamento sensível pela via da memória que se elabora em identidade a partir de seu esquema de pré-movimento.

Para mim, a Arqueologia Sensorial é a mais básica das Arqueologias. Somos seres encorpados, sendo assim, nossa experiência do dia a dia é uma experiência sensorial. Captamos as informações do mundo através dos sentidos. Cores, texturas, aromas, paladares, a sensação de movimento, de calor, de peso, tudo nos é apresentado através dos sentidos. Entre nós humanos, não há nada mais básico do que nossa relação sensorial com as materialidades do mundo. Os sentidos representam o domínio mais fundamental de nosso engajamento com o mundo, o meio pelo qual todos os valores e práticas são performados. Mesmo nossas memórias são criadas e ativadas através de nossa relação sensorial encorpada com o mundo material. Se vivenciamos o mundo através dos sentidos, precisamos entender como pensamos e estruturamos os sentidos, para assim entendermos como vivenciamos o mundo à nossa volta (PELLINI, 2016, p. 04).

Começo a esboçar uma descrição minimamente coerente com o que tenho vivenciado, percebendo o processo da obra *Ânima Trama*, este percebido como acontecimento que tem em suas vastas e ricas dimensões sensíveis, a elaboração de um corpo-testemunha e mitológico ao mesmo tempo, que através de processos de investigação em dança que se aproximam de uma arqueologia dos sentidos passam a escavar seu pré-movimento, nesta camada do pré-movimento revelada a mim pela observação e memorização dos estados de corpo de minha avó enquanto empunhava redes e como esse estado e suas qualidades, em especial aquelas que relacionam corpo e gravidade, me são incorporadas.

Metaforicamente digo que no *Ânima Trama*, o fio de Ariadne é cordão umbilical. Ariadne é a mulher que possui o dom de salvar e de tecer labirintos. Ela possui fios em suas mãos, um rolo de fio, fio da vida, fio condutor... Ariadne, nesta pesquisa, é muitas mulheres; minha mãe, minha avó e infinitas gerações de mulheres que vieram antes delas e que elaboraram os saberes e técnicas com tecido, agulha, linhas/fios. Muitas Ariadnes habitam em mim, nos saberes que moram em meu corpo.

Acredito que as linhas e fios que me foram ensinados a manipular, guardavam em si um segredo e no pré-movimento, as duas dimensões elaboram juntas um corpo com qualidades próprias e modos de acesso sensíveis e sutis, esta linha de corpo chamarei aqui de fio de Ariadne, cordão umbilical que me liga corporalmente a um corpo identidade, corpo-testemunha, corpo memorial, corpo arqueológico. Este corpo foi entregue a mim através das artes têxteis apreendidas por mim pela via das infinitas mãos que seguraram o fio de Ariadne, reconhecendo assim a dimensão de memória coletiva elaborada por Maurice Halbwachs que afirma que é no coletivo que nossas memórias são elaboradas, portanto, a minha memória não é apenas minha, pois “[...] lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 30).



Imagem IV: Cena do *Ânima Trama*, a instauração do pré-movimento, foto de Valério Silveira.

Jamais estamos sós... O corpo da minha avó imprimia uma técnica elaborada por gerações de mulheres que a antecederam. Eu aprendi a bordar junto às mulheres da minha família de um modo que remonta séculos deste fazer. Por fim, o corpo memorial da minha avó constituiu o meu corpo através do pré-movimento em dança, dança corpo mitológico que é perpassado a uma nova geração de artistas que jamais tiveram contato com minha avó ou com a técnica do empunhamento de redes, mas que através da experiência da elaboração de um corpo-testemunha comunitária acessam seu pré-movimento e o lançam no presente. A memória continua seu percurso corporificada em minha avó, em mim e em muitas outras pessoas que serão plateia e testemunhas de uma memória.

Afirmo toda estratégia de referenciar o corpo dançante que aqui descrevo como um ato de resistência feminina do corpo amazônico ao padrão historicamente constituído do que seja o corpo de uma artista profissional da dança, sempre referenciado na externalidade, seja ela técnica ou estética, e muitas vezes induzido a menosprezar seu corpo familiar.

[...] Privam-na do orgulho pelo tipo de corpo que lhe foi transmitido por linhagens de antepassados. Se lhe ensinarem a rejeitar essa herança física, ela será imediatamente desvinculada da sua identidade corporal feminina com o resto da família.

Se lhe ensinarem a detestar o próprio corpo, como poderá ela amar o corpo da mãe, que tem a mesma estrutura que o seu? – ou o corpo da avó, ou das suas filhas também? Como poderá ela amar os corpos de outras mulheres (e homens) próximas a ela que tiverem herdado o corpo dos mesmos antepassados? (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 254).

O fio de Ariadne está em minhas mãos, mas, já não só, está em meus pés, em meus braços, minhas costas, meu abdômen. Sou trama, sou tecido, sou corpo tecido e tramado pelo

fio que Ariadne transferiu para meu corpo. Corpo herdado de uma longa linhagem de mulheres indígenas, africanas e europeias, diferentes tecidos humanos que constituem em diferença o que sou e a partir do que me afirmo como mulher no mundo.

Não faço ciência!

Voltar ao início é meu movimento coreográfico, repetição como reafirmação.

Embora esteja na academia, na universidade e este seja um texto que sustenta a busca por um título conferido a cientistas, não sou uma mulher da ciência e meu movimento é de afirmação de que a ciência é apenas um dos caminhos que conduz ao conhecimento, existem outros e a arte é um deles.

Este é o meu caminho e meu modo de criar conhecimento, um conhecimento não higienizado ou apartado de mim, mas que se produz em mim, no meu corpo.

Sou mulher, mãe, artista, professora, pesquisadora, bordadeira, jardineira e cada uma dessas facetas dialoga como a criação de conhecimento que produzo em um movimento não hierárquico, mas movente e de forma instável.

Sou criadora, inclusive de conhecimento, minha arqueologia sensorial busca um retorno, um passo atrás, traço uma busca arqueológica no corpo de minha linhagem e assim traço uma linha de corpo tramada na gravidade da gravidade de um corpo de uma anciã amazônica, uma guardiã, minha avó, que guardou saberes da floresta em seu tecido muscular. Sou herdeira de um corpo guardião, e o tempo se desvela em meu corpo, já fui a virgem, me tornei a mãe e pouco a pouco me torno a anciã, senhora do tempo.

Não faço ciência, faço arte, faço dança como arqueologia sensorial, como escavação e coleta de pistas, me finjo pesquisadora acadêmica, reafirmo o que o poeta já disse... o artista é um fingidor. Assim sendo, se quiseres acreditar no meu fingimento, isso é contigo.

URDIDURA

ABREU, Regina; NUNES, Nina Lys. Tecendo a tradição e valorizando o conhecimento tradicional na Amazônia: O caso da “Linha do Tucum”. **Horizontes Antropológicos** [online], Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 15-43, jul/dez. 2012.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança. *In*: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n. 7, 2009.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

MARTINELLI, Pedro. **Mulheres da Amazônia**. São Paulo: Ed. Jaraqui, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: documentos materiais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

MEYER, Sandra. Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. *In*: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

PELLINI, J. R. Arqueologia com Sentidos: Uma Introdução à Arqueologia Sensorial. **Revista Arqueologia Pública**, Campinas, SP, v. 9, n. 4 [14], p. 1–12, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8643516>. Acesso em: 23 dez. 2020.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Ed. Intermeios, 2013.

SENNET, Richard. **O Artífice**. São Paulo: Record, 2008.

PERNA 2

MITOPOÉTICAS DAS TRAMAS FEMININAS

Há muito tempo atrás, tanto tempo que já não sei se o que conto ouvi de alguém ou se essa história é uma colcha de retalhos dos muitos mitos de origem dos povos da Floresta Amazônica e que de alguma forma meu desejo foi costurando.

Os homens viviam em um mundo que se localiza acima deste que conhecemos, naquele lugar que chamamos céu. Um dia um caçador avistou um tatu enorme e este, para fugir, cavou um buraco no chão de onde o caçador pôde avistar uma terra boa e farta. O caçador voltou para a sua aldeia e contou a seus parentes sobre a fartura que tinha visto e que tentaria descer. O caçador pediu à grande aranha que tecesse um fio muito longo, com o qual ele pudesse descer ao nosso mundo e assim a aranha fez, teceu o fio mais longo que já havia existido e entregou ao caçador. Assim os homens desceram um a um, os homens, mulheres e crianças, a este lugar onde vivemos agora... Pelo fio da grande aranha.

Assim como a grande aranha, existem muitos mitos que habitam o universo das poéticas manuais femininas, esses mitos e suas histórias constituem uma dimensão anímica do processo de criação que trato aqui. Cada mito tece uma faceta, referencia características que possibilitam ampliar o modo como este trabalho artístico estético nos tece ao mesmo tempo que é tecido por nosso corpo.

Os mitos, deste modo, dão corpo, no estrito sentido da expressão, corporificam a criação. Assim como pelo fio da grande aranha os homens chegam a esta terra, um fio constituído por inúmeros filamentos nos serve de fio condutor nos labirintos da criação. Cada filamento deste fio é um mito e é segurando nele que descemos a este mundo, o processo de criação da obra *Ânima Trama*.

O que trago aqui é uma teia de mitos femininos que elaboram um imaginário coletivo das poéticas manuais com linha e agulha, uma dimensão poética filosófica em torno de seus saberes e costumes. Entendendo que desta teia é gerado o fio, como um cordão umbilical que alimenta a poética, poética como criação, mas primordialmente como modo de fazer, feita criativa.

Segundo a escritora e pesquisadora Nathália Cruz,

Os mitos são formas do imaginário coletivo específico de um grupo social, são expressões peculiares dos costumes, da geografia, da história, enfim, de todas as formas de ser, viver e sentir de um povo. Todo esse conhecimento encerrado pelo mito é fonte de onde verte a poesia. Daí dizer-se mitopoética (CRUZ, 2013, p. 16).

Se na literatura o mito ganha a letra ou o recontar, em dança ele ganha corpo, em toda a dimensão da expressão. A mitopoética dançante é um tornar-se o mito, arrancá-lo de nossas entranhas afetivas e através dele, e de seus princípios, corporificar o histórico, o sagrado e o estético presentes nele.

A mitopoética é um modo operatório, modo de permitir que o poético do mito ganhe fluxo corpóreo de dança.

Esse fluxo de movimento, alonga minhas possibilidades, me dá alcance. Torna minha perna muito comprida, tal característica advém do movimento de pisar em um passado distante, passado cerzido no meu corpo, compondo um tecido muscular, são as histórias e mitos de outras mulheres que moram em mim, outras de mim, tramadoras costuradas à minha vida com os fios das histórias contadas em minha infância por minha avó e aquelas que conheci nos livros de poesia e história.

A importância dos mitos reside em seu poder de tornar disponível ao indivíduo um encontro simbólico consigo mesmo. Quando propomos a vivência de uma história ancestral [...], pode-se dizer que, na verdade, trazemos para a contemporaneidade um mito arcaico, justamente porque temos esse mito dentro de nós (DINIZ, 2010, p. 16).

O que me costura ao tecido dos mitos são as tramas femininas, tramas que nomeiam a obra e a pesquisa.

As tramas de que falo aqui, são os saberes/fazerem que me tecem, são técnicas, práticas femininas domésticas ou não, tradicionais e contemporâneas que envolvem tecidos, linhas/fios e agulhas. Elas possuem características muito próprias que acredito ser importante que vocês saibam...

Tramas são transversais, elas nos atravessam, cruzam e muitas vezes enviesam a rota do nosso movimento. Quando se tece um tecido, as linhas tensas que estão na vertical são chamadas de urdidura, a trama e os fios que atravessam a urdidura em movimentos ondulatórios, curvos, e que circulam, eles são assim porque a trama precisa atar cada um dos fios que compõem a urdidura, é a trama o movimento de união, ela é quem ata todos os fios do tecido. Ela passa pela frente de um fio e por trás do outro, unindo-os, constituindo o múltiplo em uno.

Quando preparamos um tear, temos a urdidura, elemento masculino, e a trama, elemento feminino. Em grego as palavras que designam a urdidura são masculinas. A urdidura é vertical, é o fio tenso, forte, suspenso por pesos e amarrados por uma espécie de gancho: Aristóteles explica que são comparados aos testículos. [...]. A trama, ao contrário é feminina. Temos,

assim, um quadro em que o masculino e o feminino se entrecruzam como o vertical e o transversal, e todo o ato de tecer consiste em criar um tecido associando esses elementos opostos (VERNANT, 2002, p. 36).

A trama também possui a característica do relaxamento, mas não relaxamento como soltura, e sim relaxamento como distensão para o ajuste à posição desejada, relaxar é se permitir à entrega, produzir a partir de um suave esforço, conectar-se com a própria respiração, estar consciente a partir da sensação que é mental e física ao mesmo tempo, poder estar em movimento e distraído, atenção e divagação como estados complementares.

A terceira propriedade da trama é a força que reside na maleabilidade, pois se a força da urdidura está na carga de tensão que ela pode receber, na trama sua força reside na possibilidade de ser moldável, deformar-se ou reformar-se, formar-se novamente diante de uma necessidade de adaptação, uma plasticidade diante das tensões, possibilitando uma dilatação de suas/minhas possibilidades espaciais.

As características da trama são aqui assumidas como características das poéticas manuais femininas que dão contornos ao fazer vivenciado no processo de criação da obra *Ânima Trama*, esse *modus operandi* estão capilarizados tanto em meu aprendizado destas, como no meu modo de criar dança, e como espelho me serve para ter compreensão ampliada do campo de investigação que aqui abordo.

As mulheres das minhas histórias preferidas sempre seguraram linhas e agulhas nas mãos, sigo apresentando as que são mais referenciais na mitopoética da obra *Ânima Trama*, algumas porque teceram comigo os anos da minha infância em histórias de mulheres, tecidos e linhas, outras por referenciarem a mulher que sou hoje e refletirem o modo de mover-me no mundo.

Estar costurando, gerundizando, construindo a sensação de duração do espaço no tempo. E á imediato: costuro, a linha cresce, se alonga em todas as direções no espaço. Vejo, pego esta linha enrolada amassada costurada. A linha é o prolongamento de mim mesma. Tudo isto pra dizer que sempre é uma experiência absolutamente singular. Através da presença física da linha construída costurada embutida no partícipio do passado, esta presença carrega certamente a memória do ato (Edith Derdyk, Linha de costura).

Ananse é um mito africano, segundo a professora Zélia Amador de Deus, “é um mito originário da cultura dos povos Fanti-Ashanti, da região do Benin” (DEUS, 2020, p. 13), a deusa aranha aparece na tradição oral de toda América Negra.

A deusa aranha é a ancestral de todas as tecelãs da terra e conquistou para a humanidade o dom de contar histórias quando desafiada pelo rei dos céus, cumpriu todos os desafios lançados e ganhou a cabaça de histórias que o rei guardava como seu grande tesouro.

Ao conseguir tal feito, Ananse desceu pelo longo fio que havia tecido para chegar ao céu, porém, em um descuido, deixou a cabaça escapar e essa caiu, quebrando-se em infinitos pedacinhos que espalharam as histórias por toda parte da terra. Assim surgiram os griots, os contadores de histórias, os velhos que guardam a memória da humanidade.

Quando eu conto, vou desenrolando o fio da história de dentro de mim, e por isso sai melhor do que quando os outros contam. Por isso, todo mundo pode contar, mas toda aldeia tem alguém como eu, algum Ananse que também conta melhor essas histórias. E quem ouve, também sai contando, e fazendo novas, e trazendo de volta um pouco diferente, sempre com fios novos, e eu vou ouvindo e tecendo, até ficar uma teia bem completa e forte. Só com uma teia assim, toda bonita e resistente, é que dá pra aguentar todo o peso do povo de uma aldeia, de uma nação, de uma terra (MACHADO, 1981, p. 48).

Na mitopoética do processo de criação da Ânima Trama, Ananse é a deusa aranha que reina sobre a memória para lembrar minhas histórias, minhas mulheres, ela é quem dá origem a uma figura que é dupla, a tecelã contadora de histórias.

Minha memória é tecida como uma obra minuciosa, fio a fio, cerzindo brechas e vãos, criando partes das narrativas que se desgastaram pelo atrito do esquecimento, ela é aquela parte de mim que cria um corpo memorial, um corpo que presentifica as minhas ancestrais, quando conto, quando canto, quando me movo em dança bordado.

A deusa aranha mora na teia da memória e com ela aprendi a nunca perder o fio da história contada, mulheres que tramam são mulheres que contam, tramas e dramas, fios de algodão e fios de voz sempre andaram juntos. Mulheres falam enquanto tecem juntas porque tecem suas vidas em partilha, quando se é aprendiz se ouve para se tornar uma mestra e contar, assim uma criança se torna uma boa bordadeira.

Ananse é, pois, o mito que rege minha narrativa que é um memorial das mulheres que teceram o que sou, ela me faz ter o poder de emprestar as vozes das que já foram, de dar corpo a quem já não está aqui e contar suas histórias esquecidas, escondidas ou nunca contadas.

Desta feita, a memória ancestral ganha um corpo que conta, abre espaço no tempo para desenrolar o fio da história e dançar envolta nele.

Fio condutor. Fio fibra que se extrai de vegetais. Linha fiada, torcida encadeada. Fio é sutil, corrente finíssima de um líquido que flui sem se quebrar. Fio é uma espécie de alinhamento. Filamento. Filete. Estamos por um fio, horas e horas a fio. Pegar o fio da meada e seguir (Edith Derdyk, Linha de costura).

Tecer labirintos não é dom para qualquer uma, requer um talento muito exato de saber caminhar sentindo o chão, pernas longas que possam através do movimento perceber o espaço que se tem para tal elaboração, a percepção de quais pontos são adequados para firmar as pontas dos primeiros fios de trama, aqueles que darão suporte e sustentarão toda a teia que será tecida posteriormente, é necessário saber de quais materiais a aranha deve se alimentar para que seu organismo produza fios com as características adequadas para o trabalho a ser desenvolvido. Tecer teias está no domínio do fazer de qualquer aracnídeo, mas teias labirintos requerem que a artesã se disponha a uma atenção pormenorizada de cada movimento e ato no trabalho cotidiano de organizar e produzir sua obra.

Este dom, o de tecer labirintos, me foi entregue por Ariadne.

Conta a lenda que esta era a princesa de Creta, filha do rei Minos e meia-irmã do Minotauro, figura monstruosa, metade homem, metade touro e a quem anualmente eram entregues sete moças e sete rapazes como sacrifício. Teseu, príncipe de Atena, se oferece a ser entregue ao monstro e Ariadne, já apaixonada pelo ateniense, em troca de uma promessa de amor eterno lhe entrega uma espada e a derradeira arma, um novelo de lã para que o herói encontrasse a saída do labirinto de Dédalo.

Alguns contadores de história se atrevem a chamar Ariadne de senhora do labirinto, tal afirmativa vem do fato de que a princesa com sua tenacidade encontra uma solução para que o herói se salvasse frente a uma armadilha considerada invencível.

Tal figura mitológica rege a tenacidade da criação, ela é a uma deusa tecelã que domina o poder, não de encontrar a saída de labirintos, e sim domina o poder de tecer labirintos, um dom feminino. E só mediante e devido este poder ela sabe como criar estratégias de saída do lugar onde todos se perdem.

O processo de criação da obra em questão é tão complexo, cheio de possibilidades e curvas que se torna em si, um labirinto.

No caminhar pelo labirinto, por outro lado, escolher não é uma questão. O caminho leva, e o caminhante deve ir para onde quer que ele o leve. Mas o caminho nem sempre é fácil de seguir. Como o caçador que persegue um

animal ou um andarilho numa trilha, é importante manter os olhos abertos para sinais sutis – pegadas, pilhas de pedras, entalhes nos troncos das árvores – que indiquem o caminho adiante. Esses sinais te mantêm no caminho, e não te convidam a te afastar dele, como fazem as propagandas. O perigo está não em chegar a um beco sem saída, mas em sair da própria trilha. A morte é um desvio, não o fim da linha. No labirinto, em momento algum se chega bruscamente a um fim da linha. Não há paredes ou muros bloqueando o movimento para frente. Você está destinado a continuar por um caminho que, em caso de descuido, pode te levar para cada vez mais longe dos vivos, para o convívio com os quais pode nunca mais voltar. No labirinto, é de fato possível fazer uma curva errada, mas não por escolha (INGOLD, 2015, p. 26).

Se o processo de criação é um labirinto, Ariadne em mim segura um novelo vermelho, o fio da vida, o fio vermelho é meu cordão umbilical, o fio que me une a todas as mulheres que vieram antes de mim, me une as minhas filhas e a todas as mulheres da minha linhagem que virão depois que eu já não estiver aqui.

Meu cordão umbilical é o próprio fio condutor.

Estar unida a outros corpos femininos, abrir espaço no tempo para dar passagem à minha linhagem é desenrolar o novelo e encontrar, não uma, mas, várias saídas do processo labiríntico.

Este processo é um dos elementos mais importantes nesta criação que elaboro memorialmente, criar labirintos é em si a possibilidade de criar saídas, enquanto me perco, crio percursos, vias de circulação, possibilidades de fluxo de movimento, desde o mínimo gesto até um roteiro de cena, em cada possibilidade o modo de tecer o fazer é labiríntico.

*é
é é é
foi já era
será ainda não é
será é o que deixou de ser
poderia ser mas não foi
é é o que é
foi já foi um é
é será imediatamente um foi
será ainda não não foi um é
é sempre é
é jamais seria
foi já foi
será será além
nunca antes nem depois
foi é um será que já passou
é sempre é é
é é é
é
é é é
foi já era
será ainda não é*

*será é o que deixou de ser
 poderia ser mas não foi
 é é o que é
 foi já foi um é
 é será imediatamente um foi
 será ainda não foi um é
 é sempre é
 é jamais seria
 foi já foi
 será sempre além
 nunca antes nem depois
 foi é um será que já passou
 é sempre é é
 é é é
 é
 (Edith Derdyk, *Linha de costura*)*

Penélope sempre foi descrita como a esposa fiel, como se essas duas palavras contemplassem tudo o que ela é.

Ela é narrada como a esposa do herói Odisseu, aquela que para escapar dos pretendentes, enquanto esperava a volta do amado, cheia de perspicácia criou um ardil, prometeu a seus pretendentes que teceria uma mortalha para seu sogro, e assim o fez, porém para manipular o tempo da espera, tecia de dia e destecia à noite.

Fiar e desfiar para fiar novamente, Penélope refazia o já feito, escolhia a duração do tempo de fazer, escolhia esperar, escolhia com quem estar. Escolher, esse é o dom que Penélope me entrega.

Penélope é a primeira mulher na história da literatura que está numa posição de livre escolha quanto à história que quer para sua vida. Nenhuma narrativa anterior lhe serve de guia, apresentando outra mulher na mesma situação. Por isso ela precisa testar, desmanchar, experimentar hipóteses diferentes. E fica tão afiada nisso, que, quando Ulisses volta, a narrativa sofre uma reviravolta em termos estruturais. Ela é que assume o controle da história – é ela quem imagina uma maneira de testá-lo, é ela quem sugere a competição com o arco para que ele se revele, é ela quem tem tanta certeza da identidade do recém-chegado que determina o momento apropriado para a escolha do novo marido (MACHADO, 2003, p. 189).

Ela tecia seu próprio destino, pois havia sido ensinada a ter escolhas. Com ela aprendi que tecemos nossa vida e tecemos o tempo e as esperas, assim como minha avó sempre dizia, o tempo que a menina levava para bordar seu enxoval de casamento era o tempo que ela estava se tecendo de mulher e o tempo que uma grávida costurava as roupinhas de seu bebê era o tempo que ela desfiava a filha e fiava a mãe, dons de Penélope, dom de tecer tempos de ser.

O poder de tecer o tempo é dom de fiandeira experiente, não é pra tecelã iniciante, pois por trás do dom de fiar o tempo existe um desafio secreto, e as mulheres experimentadas na arte de ter fios nas mãos desafiam o tempo e o enganam, roubam seus poderes. Assim, escolhem o tempo que bem querem, rápido ou lento? Passado, presente ou futuro? Minutos, horas ou anos? Uma fiandeira experimentada fia, desfia, desafia para confiar em seu companheiro tempo.

O dom de Penélope me permitiu como nunca em meus processos artísticos não temer o ciclo de fazer, desfazer, refazer... fiar, desfiar, confiar. Confiar em minhas opções e estratégias de criação em uma obra baseada em um projeto inteiramente escrito por mim, escolher as estratégias para que o espetáculo se mantivesse vivo durante quatro anos, fiando elenco, desfiando elenco, refiando elenco; fiando roteiros, desfiando roteiros, refiando roteiros; fiando a criação, desfiando a criação, refiando a criação.

Tecer um processo de criação constante, uma obra que não se dá por concluída por opção, por escolha, através do dom de Penélope.

Tudo era passível de alteração, portanto, tudo era possível. E a escolha era sempre minha, uma criadora mulher frente a um grupo de homens, assumindo a responsabilidade da escolha. Por certo, não é uma narrativa muito comum, assim como a de Penélope.



Imagem I: A deusa aranha em mim ou A aranha arranha Ana, bordado livre, arquivo pessoal da pesquisadora.

A soma dos passos corre na medida de sua própria subtração: o que já foi caminhado continua sendo o que falta para caminhar. Cada adição implica uma subtração. Quando costuro, a linha costurada se torna esse túnel desmesurado: eu tenho a vida inteira para costurar, se quiser. A única certeza é de que somente a morte seria o obstáculo fatal e irremediável. Enquanto isso, a soma dos pontos costurados corre na medida de sua subtração: a minha própria e única vida (Edith Derdyk, Linha de costura).

As três moiras ou tecelãs do destino, início, meio e fim; a filha, a mãe e a avó; Cloto, Laquesis e Átropos, todas moram em mim. Fui Cloto, fui início, aprendiz no tempo do começo, me torno Laquesis no tempo do meio, tempo de prenhez, a maternidade nos ensina a tecer em carne e osso, o tecido humano gerado nos tece outras possibilidades de nós mesmas e caminho para me tornar Átropos, a anciã, a avó, a morta, a inevitável. Com as moiras aprendo os tempos de ser aranha e que tramas compõem o tempo que teço para mim.

Filhas de Nix e de Cronos, o mais jovem dos titãs, as Moiras estão envolvidas pelo mistério que costuma ser acompanhado da intimidação e de tremor a cada vez que pensamos no destino. Também foram chamadas Parcas ou Fiandeiras, por causa da imagem que sugere que ao nascimento, à vida e à morte corresponde sua tríplice tarefa de fiar, medir e cortar o fio da existência (ROBLES, 2019, p. 122).

As faces da deusa tríplice, as tecelãs do destino, Parcas, elas podem ser chamadas por muitos nomes, mas no contexto de criação desta obra elas são as senhoras do tempo, as tecelãs de arte e vida e sobre a sua insígnia esses dons estão sob o meu cuidado.

As suas três faces me habitam, pois em mim vivem a criança que fui, a aprendiz, a mulher mãe que sou, a fazedora, e a velha que estou me tornando, a sábia. E do mesmo modo eu sou a criança que segura a roca, Cloto, minha mãe é a fiandeira, Laquesis, e minha avó é a inevitável, Átropos. Tríades de simbologias do feminino que se desdobram e multiplicam em conexões cada vez mais complexas à medida que a criação surge.

Mas, apesar das inúmeras cadeias de significados que as fiandeiras provocaram no decorrer do tempo de criação da obra *Ânima Trama*, dois aspectos são definitivamente seus contornos mais importantes.

Elas dominam o tempo, fiar, medir e cortar o fio da vida, sua principal tarefa, pode também ser lida na perspectiva do tempo de criação e seu circuito triplo, fazer surgir ou criar algo como nascimento de uma ideia, fiar a ideia e investigar suas possibilidades, tecer a cena e, por fim, cortar o que realmente entrará ou sairá no processo de coreografar a cena. Além disso, em um processo de criação que possuiu inúmeras pessoas no elenco, e que à medida que o tempo foi passando foram saindo de cena para dar lugar a outras, a simbologia do nascimento, vida e morte, foi uma constante no processo de artevida.

Por isso mesmo as Moiras são as senhoras da vida-morte-vida como sugere Pinkola Estés:

Na mitologia, tecido é fruto do trabalho das mães da vida-morte-vida. No oriente, por exemplo há as três Parcas: Cloto, Laquesis e Átropos. No ocidente há a Na'ashjé'ii Asdzáá, a Mulher-aranha, que transmitiu ao povo navajo o

dom da tecelagem. Essas mães da vida-morte-vida ensinam às mulheres a sensibilidade ao que deve morrer e ao que deve viver, ao que deve ser retirado com a carda e ao que deve ser aproveitado no tecido (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 122).

Pode parecer algo simples, porém, em um processo que envolve tantos afetos e que as relações se dão de forma muito íntima, deixar ir, deixar morrer, nunca foi uma tarefa fácil, mas ainda assim foi uma retomada importante de um instinto primordial.

Como se toma uma decisão dessas? Sabe-se, simplesmente. *La Que Sabé* sabe. Peça conselhos a ela. Ela é a Mãe dos Tempos. Nada a surpreende. Ela já viu tudo. Para a maioria das mulheres, deixar morrer não é contra sua natureza, é contra sua criação. Isso pode ser modificado. Todas nós sabemos no fundo de *los ovarios* quando chegou a hora da vida, quando chegou a hora da morte. Podemos tentar nos enganar por vários motivos, mas sabemos (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 147).

Fui irrevogavelmente formada pelas histórias contadas na minha infância por minha avó, então muitas vezes assumo este modo de narração para falar de meu processo de criação...

Reza a lenda que há muito tempo atrás, quando a terra era cetim brocado e o céu veludo azul, houve entre os mortais uma mulher cujo talento de tecelã era tão refinado que a fez decidir desafiar uma deusa, para que todos vissem quem era a mais talentosa. Seu trabalho não só provou o seu dom excepcional, que em muito superava a divindade, como expôs a humanidade as fraquezas dos deuses. Tal ousadia custou a tecelã a sua forma humana, sendo condenada pela deusa a viver sob a forma de uma aranha por toda eternidade...

Seu nome? Aracne.

A tecelã teceu em vida uma descendência incontável, toda mulher que herda dons de tecelã, tem em sua origem a mortal amaldiçoada por seu talento e ousadia.

Aracne, a aranha pode ser chamada por diversos nomes, assim, diversas culturas a nominaram de diferentes modos, mas a história da mulher aranha habita as histórias dos povos mais diferentes e distantes geograficamente.

Mãe de todas as mulheres que tecem, mulheres amaldiçoadas por certa estranheza e um corpo com dotes que não parecem humanos, nossa anatomia de aranha é constituída por um ventre volumoso que dispersa teias, nossos líquidos, nossas substâncias demarcam o caminho por onde escolhemos passar. Temos pernas longas, hábeis na arte de tecer a partir de qualquer matéria, ainda que tenha que comer, processar e digerir corpos, coisas, palavras, tudo é passível de virar substância e, posteriormente, fio. Nossos muitos olhos nos possibilitam o dom de muito ver, a tal ponto que percebemos o mundo como espaço de ocupação, assim a noção de redor

passa a não existir, pois tudo torna-se teia, a trama que produz ocupa todos os espaços, tudo torna-se trama, uma teiatrama.

As descendentes de Aracne possuem o corpo recoberto por incontáveis pelos que funcionam como pequenas antenas, permitindo sentirmos o som e o movimento do mundo, deste modo, o mundo ressoa em nossos corpos e eu, Rosângela, me permito dançar essa ressonância.

Por possuímos um laço tão íntimo com a primeira mulher aranha, somos regidas pela matéria do mundo, o que passa despercebido para a maioria das pessoas é aquilo que nos envolve, envolvidas por essa matéria, tecemos o mundo, a vida e nossa arte.

Era uma vez... Quando todos os mitos femininos das tramas habitaram em mim e em grande medida o tecido do qual elas são compostas se incorporaram ao meu tecido anímico e muscular, assim sendo, a separação tornou-se impossível.

Já não sei muito bem quais são as suas histórias e quais são as minhas histórias, onde terminam os corpos delas e começa o meu, quais tramas foram executadas por elas e quais as minhas tramas. Quando me movo, elas se movem junto, em mim e por mim.

Herdeiras de Ananse, de alguma forma essas mulheres criadoras de textos e têxteis fazem uma síntese entre Aracne e Ariadne, formando o embrião de uma nova personagem. Talvez a possamos chamar de Ariadne – aquela que tece com perfeição os fios que irão um dia orientar sua própria saída do labirinto, desafiando o patriarca e derrotando o tirano. E criar um novo tecido. Uma trama, talvez. Uma linhagem, certamente (MACHADO, 2003, p. 195).

E sigo criando uma dança mítica, onde meu corpo é habitado por deusas, monstros e seres inacreditáveis, seres que me permitem criar mundos através dos fios da minha linhagem.

Esse corpo que flui em dança a partir do efeito dos arquétipos de um feminino que trama surge como imagem simbólica, um verdadeiro patchwork:

[...] No decorrer da experiência, foi possível olhar o trabalho com o patchwork como um processo constante de construções, desconstruções e reconstruções, de partes de tecido/si próprias, uma tessitura sempre aberta ao inesperado (RIZZO; FONSECA, 2010, p. 142).

Deste modo, entendo que os mitos arquetípicos que me conduzem nesta obra me permitem elaborar um corpo que é uma união de partes do tecido mitológico que são costuradas ao meu tecido afetivo e muscular, produzindo uma dança que deseja ser espaço de soma e costura, produzir um imaginário imagético que produza um tecido que está fora, está sobre como uma roupa que me veste, mas que gradativamente foi sendo absorvido pelo meu tecido orgânico e que produz um corpo memorial, composto de várias substâncias que alinhadas entre

si, ainda que possuam natureza distinta, encontram um fluxo de vida que une o tecido mitológico, familiar, afetivo, político, memorial, muscular e estético.

Como corpo conectivo, feito de partes de diferentes tecidos e que somados surgem como natureza diferente, este corpo gera uma dança que une em uma mesma imagem simbólica arquetípica as diferentes referências mitológicas que habitam este processo de criação, anteriormente apresentadas, e uma mitologia feminina familiar.

Isto significa que minhas referências femininas familiares, em especial minha mãe, minha avó e minhas filhas, compõem esse tecido anímico plural no mesmo grau de importância de Ariadne, de Aracne ou de Ananse.

Afinal, sou Ana porque minha avó foi Ana. Sou neta de Ana e mãe de Anas.

Minhas referências familiares mitificam-se e somam-se ao corpo mitológico criado. Assim sendo, o mito abandona a distância, se aproxima, gerando intimidade, familiaridade. Ele já não vive numa Grécia distante e sim na Amazônia.

A aranha que tece o fio que permitiu aos mebengokrês descerem a esta terra se chama Aracne, ou Ananse ou simplesmente Ana e ela dança para contar as histórias de como teceu histórias, destinos, vidas e famílias.



Imagem II: A deusa aranha em mim, fotografia de Levi Damasceno (SESC/RR).

URDIDURA

CRUZ, Nathália da Costa. **As mitopoéticas na obra de Paulo Nunes: ensaio sobre literatura e educação na Amazônia.** Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 2013.

DEUS, Zélia Amador de. **Caminhos trilhados na luta antirracista.** Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

DINIZ, Lígia. **Mitos e arquétipos na Arteterapia: Os rituais para se alcançar o inconsciente.** Rio de Janeiro: WAK, 2010.

INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. **Horizontes Antropológicos** [online], Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul/dez. 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/horizontes/992>. Acesso em: 24 maio 2020.

MACHADO, Ana Maria. **De olho nas penas.** São Paulo: Salamandra, 1981.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 173-196, dez. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18403.pdf>. Acesso em: 26 maio 2020.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

RIZZO, Luisa; FONSECA, Tânia Mara Galli da. O acontecimento patchwork: um modo de apreender a vida. **Psicologia e Sociedade**, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 139-148, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/psoc/v22n1/v22n1a17.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2020.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos.** São Paulo: Aleph, 2019.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

PERNA 3
TRAMAS DO FEMININO FAMILIAR ou QUANDO O FIO DE ARIADNE É
CORDÃO UMBILICAL



Enfim, as mulheres que teciam ou bordavam foram tomando a palavra e contando sua história, textualmente ou textilmente. Em memória de minha avó, que contava histórias enquanto fazia crochê, e que deu em mim os primeiros pontos de meu texto, prolongados nos fios tecidos por minha mãe e minhas tias, eu quis homenagear em meu livro Ponto a Ponto todos esses fiapos de voz feminina que vão com firmeza tecendo a si mesmas. Mulheres brasileiras que de alguma forma vão tomando a palavra pra contar também o avesso da história – com frequência, muito revelador daquilo que se passa do lado direito do bordado, como em todo labor caprichoso (Ana Maria Machado)

O FIO DE ARIADNE É CORDÃO UMBILICAL

... Três pontos.

... Três fios.

... Três tramas.

... Era uma vez, eram duas vezes, eram três vezes.

Repetições de movimentos que permeiam minha dança, sempre permearam e eu nunca entendi o porquê... Repetições como as laçadas de um bordado...

Minhas primeiras lições de arte se fizeram com tecido e linha, um aprendizado têxtil que se desenrolou para o tecido muscular e ósseo através dos fios da dança, linhas artísticas diferentes, a dança e o bordado, que compõem a minha identidade de artista, urdidura e trama que compõem o (m)eu tecido.

O que proponho aqui, a quem quer que esteja lendo, é uma conversa fiada. Minha trama doutoral é alinhada às questões acerca dos processos de criação, em especial o meu processo de criação da obra denominado *Ânima Trama* e neste momento começa a ser desvelado para mim quais os fios condutores do processo e como estes apontam ocupações espaciais, estas são os movimentos criadores de uma dança que é trama têxtil, pois reconheço em minha criação coreográfica elementos estéticos que me foram ensinados nas poéticas manuais, como por exemplo a espacialidade, texturas, temperaturas, uma certa percepção quanto à matéria que tenho disponível, uma lógica têxtil no criar, penso eu que os mecanismos apreendidos na infância dentro do universo das práticas com tecido, agulha e linha foram transferidos por mim para meu modo de fazer dança, por isso a afirmativa de que produzo uma dança bordada, uma dança que é trama têxtil.

Minha infância se deu no bairro do Telégrafo Sem Fio, em Belém do Pará, filha de uma operária de fábrica de beneficiamento de castanha que se tornava costureira na entressafra. Fui criada por minha avó Ana, figura matriarcal que liderava minha família constituída por mim e meus três irmãos, duas irmãs, além de minha mãe. Apesar da presença de meus irmãos, era uma casa de mulheres, em um bairro de mulheres, estas, não só as mulheres da minha casa, mas as líderes comunitárias, as professoras, as líderes religiosas, foram as figuras mais referenciais de minha infância.

Minha avó era órfã, e aprendeu as artes têxteis femininas ensinada por seu marido, o qual era estivador na Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro. Convivendo com estrangeiros, principalmente ingleses, este repassava à esposa afazeres que constituíam à época, final da década de 40, uma boa educação feminina: o fiar, costurar, bordar e tecer.

É de natureza essencialmente feminina, porque pressupõe atividades exercidas no recesso doméstico pela mão da mulher: Fiar, tecer, costurar, bordar, cerzir, remendar. É um ato de criação de novas realidades (panos, roupas, tapetes), de transfiguração do velho em novo (cerzidos, remendos) ou do insípido em belo (bordados e acabamentos), tanto em função utilitária, como meramente decorativa (TIETZMANN SILVA, 1990, p. 176).

Penso eu, que buscando compensar a ausência sentida por ela da figura orientadora feminina, uma mãe ou uma avó, D. Ana, minha avó, sempre foi muito preocupada que minha

mãe fosse educada nas artes dos tecidos e fios. Os saberes que ela havia aprendido, estes ensinava, os que não possuía, pagava professoras particulares que os ensinassem à minha mãe.

Esta preocupação atingiu as netas também, lembro de minha infância permeada de uma educação tramada, minha mãe na máquina costurando e fazendo os bordados Richelieu⁴, e também bordando delicadas peças à mão. Minha avó sentada no chão da casa fazendo a atividade que mais gostava, o empunhamento⁵ de redes.

As mãos e os pés expressivos, os cadernos de riscos, as infinitas cores das fitas, tecidos e linhas de bordar, são imagens que permeiam meu imaginário infantil. Talvez a mais simbólica imagem familiar que habita em mim seja minha irmã mais velha grávida de sua primeira filha e as incontáveis noites em que as mulheres de minha família se reuniam para costurar e bordar as roupas daquela que se tornou minha sobrinha mais velha. Eu, aos nove anos, ouvia de minha avó falas sobre a importância do tempo; o tempo de preparar o enxoval de casamento era o tempo necessário para que a menina se preparasse para tornar-se mulher, o tempo de preparar o enxoval do bebê era o tempo necessário para a filha se preparar para tornar-se mãe.

Esta fala me remete ao papel da tramadora que possui em sua mão o fio da memória, uma Ananse, mito africano citado pela escritora e bordadeira Ana Maria Machado em seu livro *De olho nas penas*, uma aranha mítica que conquistou para a humanidade o poder de contar histórias e principalmente de lembrá-las. As Ananses são, portanto, tecelãs do fio da memória.

Há muito tempo, quando os deuses ainda eram os únicos donos de tudo, até das histórias, eu resolvi ir buscar todas elas para contar ao povo. Foi muito difícil. Levei dias e noites, sem parar, tecendo fios para fazer uma escada até o céu. Depois, quando cheguei lá, tive que passar por uma porção de provas de esperteza, porque eles não queriam me dar as histórias, que viviam guardadas numa grande cabaça.

[...] Consegui vencer e ganhei a cabaça com todas as histórias do mundo. Na volta, enquanto eu descia a escada, a cabaça caiu e quebrou, e muitas histórias se espalharam por aí, mas quando eu conto, vou desenrolando o fio da história de dentro de mim (MACHADO, 1981, p. 48).

... Memórias familiares úmidas de afetos e saudades.

⁴ Bordado de origem francesa, que leva este nome por ter sido usado como marca pessoal do Cardeal de Richelieu.

⁵ Técnica muito utilizada no estado do Pará para colocar punhos novos em redes já usadas, é feita envolvendo o punho nos dedos dos pés (urdidura), enquanto as mãos executam a trama.



Imagem I: Casamento de minha irmã Ivone, minha avó Ana é a primeira da esquerda para direita, minha mãe Geralda está ao lado do noivo de vestido estampado e eu como dama de honra ao lado de minha mãe.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 1979.

Nascida nessa família de mulheres que se dedicavam à antiga arte das poéticas manuais, desde cedo fui ensinada nas artes femininas com tecido, agulha e linha. O primeiro fio de memória tramada que salta de minhas mãos se desenrola e me leva de volta à casa da minha infância, seu chão de madeira encerada, as portas e janelas constantemente abertas e um grupo de mulheres sentadas no chão tecendo a chegada de mais uma delas. As mulheres eram minha avó Ana, minha mãe Geralda, minha irmã Ivone – prenhe de sua primeira gravidez, de uma menina que veio a se chamar Jemima –, minha irmã Rosi, minha cunhada Lenilda e eu aos nove anos; o trabalho era preparar o enxoval da criança que estava por chegar e várias tarefas compunham essa missão. O momento do qual trata essa descrição faz referência ao momento em que preparávamos as camisinhas de bebê.

A feitura começava com o corte do tecido que era feito por minha mãe e seus dons de costureira, todas as partes de tecido eram unidas por uma costura à mão, pois à época acreditávamos que qualquer objeto confeccionado para uma bebê em sua própria feitura mereceria o cuidado e delicadeza que o toque no próprio corpo recém-nato mereceria, portanto, uma camisinha de bebê não poderia ser feita em uma máquina de costura e sua dimensão de

força e ferro, o toque na roupa que vestiria a criança começava a ser treinado ao tocar os objetos que viriam a envolver essa nova vida, essa tarefa era dividida entre minha avó que fechava as camisinhas, eu e Rosi que uníamos mangas ao corpo e Lenilda que colocava os fechamentos, fossem eles fitas, colchetes ou botões, a mãe se incumbia dos bordados e acabamentos.

A imagem deste grupo unido partilhando de ensinamentos, conselhos, histórias e brincadeiras ficou de tal modo costurada em minha memória que apesar das poucas imagens da infância, esta, nunca me abandonou. Eu era mais uma no grupo, uma aprendiz, mas nem por isso me sentia menos importante do que as outras, éramos uma e nos preparávamos para receber outra de nós.

Esta concepção de partilha através das poéticas manuais femininas possui uma longa linha temporal.

De maneira geral, observa-se que no século 19, dentro de um processo amplo de educação da mulher, o domínio efetivo da costura e de outros trabalhos de agulha traduzia-se nitidamente como uma forma de ação e de influência de uma mulher sobre a outra. Assim, na transmissão desses saberes, desenrolava-se uma longa história entre mãe e filha, circunscrita ao espaço doméstico, que possibilitava compartilhar, entre gerações, uma concepção associada à vida familiar (MALERONKA, 2007, p. 49).

Como bem nos ensina Penélope, mulheres tecem tempo e a lição era constantemente repetida como que para se ter certeza que a rotina não a apagaria... Mulheres tramam a si enquanto fiam, bordam, cerzem, costuram. Tempo, tempo, tempo, Cloto, Laquesis, Átropos... As três fiandeiras do destino nos emprestavam suas mãos e seus gestos, dons de tecer vida, inclusive as nossas próprias.

Esse convívio feminino familiar me elaborou em diversas camadas e ao me deparar com o desafio de criar esse memorial que entendo ser uma teia labirinto, vou coletando as diversas tramas ensinadas por minhas mulheres aranhas.

O meu feminino familiar entregou a mim técnicas de tessitura que ainda hoje conheço, uso e me formam, modos de tramar que vão do delicado fio de seda até as mais fortes cordas, pois nas mãos de uma habilidosa artesã, linhas atam desde uma pequeníssima missanga até um gigantesco navio, tal as possibilidades infinitas de criação que cabem em nossas mãos.

Ao levantar como esses processos artísticos domésticos contribuíram com minha identidade artística e me trouxeram até meu processo de criação atual, sou chamada por minha herança mais antiga, a costura, técnica que representa minha mãe... Mulher operária, possuía força suficiente para descascar castanhas em uma fábrica de beneficiamento de castanha do Pará, e na entressafra se transformava na costureira de nossa humilde passagem localizada no

bairro do Telégrafo Sem Fio, se hoje ele é sem fio, um dia já foi bairro São João do Bruno, mesmo nome do bazar que nos fornecia todas as linhas e fios de que precisássemos para os trabalhos. Hoje ainda o Bazar São João do Bruno resiste como portal para outros tempos e outros fazeres, fazeres estes que abrem portas para outras dimensões de tempo tecido por linhas coloridas. As artesãs que ainda reexistem neste lugar, sabem que o bazar permanece no ofício de fornecer matéria-prima para que elas subsistam em seu trabalho de tramar a vida.

Minha mãe me ensinou a costurar à mão e a bordar, mas sua especialidade era a costura na máquina, objeto mágico que se transformava em carro em minhas fantasiosas viagens infantis. Ela era a costureira da comunidade e uma hábil bordadeira de Richelieu, técnica que utilizou para me presentear com o único objeto que me resta de memória da infância, uma toalha de mesa que bordou especialmente para comemorar meu primeiro aniversário.

Clarissa Pinkola Estés, em seu livro *Mulheres que Correm com os Lobos*, traça a partir de diversas histórias e contos de fadas o perfil do que ela conceitua como o arquétipo da mulher selvagem.

O arquétipo da Mulher Selvagem pode ser expresso em outros termos igualmente apropriados. Pode-se chamar essa poderosa natureza psicológica de natureza instintiva, mas a Mulher Selvagem é a força que está por trás dela. Pode-se chamá-la de psique natural, mas também o arquétipo da Mulher Selvagem se encontra por trás dela. Pode-se chamá-la de natureza básica e inata das mulheres. Pode-se chamá-la de natureza intrínseca, inerente às mulheres. [...] Na psicanálise, e a partir de perspectivas diversas, ela seria chamada de id, de Self, de natureza medial. Na biologia, ela seria chamada de natureza típica ou fundamental (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 21-22).

Em uma das histórias das *Mulheres que Correm com os Lobos* – Vasalisa, a sabida –, a autora narra o encontro da menina Vasalisa com a Baba Yaga, uma personificação do arquétipo da Mulher Selvagem. Em determinado momento da narrativa a Yaga entrega à criança um objeto, um presente, uma dádiva, este objeto segundo a autora representa o legado matrilinear do conhecimento.

Portanto, quando a Yaga dá a Vasalisa uma caveira acesa, ela está lhe dando o ícone de velha, uma “ancestral sábia” que deverá carregar pelo resto da vida. Ela está iniciando Vasalisa no legado matrilinear do conhecimento, que permanece íntegro e vicejante nas grutas e desfiladeiros da psique (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 137).

Percebo um paralelo entre a entrega da caveira para Vasalisa e a toalha de mesa feita por minha mãe como um marcador temporal afetivo, o objeto, de modo similar ao da história, carrega em si o caráter de ícone, uma representação material da dádiva da “ancestral sábia”. O objeto carrega em si uma simbologia acerca da carga de conhecimento contida neste legado.

Marcel Mauss, em sua obra *Ensaio sobre a dádiva*, afirma:

Tal fato esclarece dois sistemas importantes de fenômenos sociais na Polinésia e mesmo fora da Polinésia. [...] Compreende-se logicamente, nesse sistema de idéias, que seja preciso retribuir a outrem o que na realidade é parcela de sua natureza e substância; pois, aceitar alguma coisa de alguém é aceitar algo de sua essência espiritual, de sua alma; a conservação dessa coisa seria perigosa e mortal, e não simplesmente porque seria ilícita, mas também porque essa coisa que vem da pessoa, não apenas moralmente, mas física e espiritualmente, essa essência, esse alimento, esses bens móveis ou imóveis, essas mulheres ou esses descendentes, esses ritos ou essas comunhões, têm poder mágico e religioso sobre nós. Enfim, a coisa dada não é uma coisa inerte. Animada, geralmente individualizada, ela tende a retornar ao que Hertz chamava seu “lar de origem”, ou a produzir, para o clã e o solo do qual surgiu, um equivalente que o substitua (MAUSS, 2007, p. 200).

Acredito, como bem diz o autor, que mesmo estando fora da Polinésia, tal entendimento acerca da transmissão de determinados bens é cabível de uso em meu contexto pessoal familiar. Partindo do pressuposto que o objeto presenteado a mim por minha mãe é uma dádiva que carrega em si a própria Ânima Trama.

Ao bordar tal objeto e entregá-lo a mim como uma dádiva, minha mãe entregava uma parte de seu espírito impregnado nesse objeto, tal presente precisa ser retornado de alguma forma e assim procedo, retorno ao meu clã, ao meu solo, à minha terra o feminino que trama sob forma de dança tramada.

Minha mãe não foi a única “ancestral sábia” a me entregar o Ânima Trama. Tal dádiva me foi entregue por minha avó sob a forma de blusa bordada ao completar 15 anos e, para além do meu núcleo familiar originário, há um evento muito significativo que me aponta e afirma tal transmissão.

Dona Conceição Lavand, minha ex-sogra, nunca tentou esconder que para ela era muito difícil me aceitar como nora, por diversas questões como diferenças religiosas e etárias entre eu e meu ex-marido. Assim, passamos anos a nos tolerar e deixando a mera educação como mediadora de nossa relação. Depois de cerca de dezoito anos de casamento e com um respeito constituído pelo tempo, como demarcador da mudança do status de nossa relação, ela me presenteou com uma toalha de mesa bordada em ponto Paris que ela havia criado como parte de seu enxoval de casamento, mais especificamente tal toalha foi feita para decorar a mesa de jantar de núpcias. Tal objeto tinha toda uma aura de afeto e memória familiar, sendo mãe de quatro filhos, entregar de tal objeto é entendido por mim como rito de trégua e aceitação.

Aponto, portanto, a importância do conceito de dádiva como a transmissão matrilinear do conhecimento como ponto fundamental para a compreensão do contexto ampliado da criação

da obra e aproveito para esclarecer que no caso do processo de criação da *Ânima Trama* não há como levar em consideração apenas os procedimentos vivenciados e elaborados no contexto de uma sala de dança, ou qualquer que seja o espaço profissional que sirva de local de trabalho para o grupo de artistas criadores. Nos processos de criação liderados por mim sempre o processo precisa ser entendido a partir da noção de amplitude, amplitude temporal e amplitude espacial. Isto quer dizer que o processo nunca inicia no momento que o grupo de criação é constituído, pois geralmente ele tem como tempo de início um período muito tenro de minha infância. Espacialmente ele possui uma gama enorme de locais vivenciados no processo, constituindo mais uma cartografia que um mapa.

A toalha de mesa bordada por minha mãe e entregue a mim como dádiva em meu primeiro aniversário envelheceu. Hoje o objeto guarda memórias⁶ de toda uma vida, suas manchas, furos e puídos anunciam a vida vivida, seu estado não anuncia o fim, pelo contrário, os sinais do tempo anunciam que ele continua vivo, em movimento, em contato e em mudança como aquela a quem ele foi oferecido um dia.

Memória como rito de afinidade com as ancestrais...

Minha mãe, na medida em que o tempo passou e ela envelheceu, se tornou *Átropos* e já não sentia prazer em sua antiga ocupação de costurar, mas tramadora que continuava sendo, continuou a vivenciar as poéticas manuais através da técnica do *crochet*, passava horas a tecer paninhos coloridos para recobrir e enfeitar as coisas de casa. Essa técnica sempre me foi estranha, incômoda mesmo, um tecer sem fim onde toda expansão me parecia demorada demais, monótona demais. Sempre soube que não era um fazer que me proporcionasse o prazer de criar uma teia a partir dele. Em minha teia ele aparece sempre através das mãos de minha mãe.

Sempre lamentei o abandono do *Richelieu* por minha mãe, técnica de uma beleza sofisticada, sempre me pareceu difícil demais para aprendê-lo.

A técnica do bordado *Richelieu* consiste em tessitura e recorte, a partir de um tecido previamente escolhido, tradicionalmente se compõe uma peça monocromática, branco sobre branco. É um jogo de espaço, o bordado não é composto pela presença do tecido, é exatamente o oposto, o que caracteriza essa técnica é sua possibilidade de tecer ausências, de jogar com o vazio. Minha mãe bordava seus vazios, as ausências masculinas, o pai que nunca esteve, o pai

⁶ Mais que representações de trajetórias pessoais, os objetos funcionam como vetores de construção de subjetividade, para seu entendimento, impõem, já se viu, a necessidade de se levar em conta seu contexto performático (MENESES, 1998, p. 96).

adotivo que se foi cedo demais, relações amorosas alinhavadas que facilmente se desfaziam e deixavam brechas, vazios, espaços ocupados por ausências.

O bordado Richelieu surgiu na Europa do século XV, como um tipo de bordado intermediário entre o bordado tradicional e a renda, que somente apareceria tempos depois. Relacionado diretamente ao emprego do bordado às roupas brancas, de uso feminino, esse tipo de bordado intermediário distingue-se por sua técnica, realizada com pontos cortados – os picots – aplicados sobre um fundo de tecido aberto, no qual os fios foram sendo delicadamente retirados até formarem verdadeiros vazios entre os motivos, dando assim maior relevo às bridas. A denominação richelieu originou-se na França entre 1624 e 1642, pelo “[...] uso freqüente nos paramentos de Armanol-Jean du Plessis, cardeal e duque de Richelieu.” Na roupa de crioula, o richelieu pode estar presente em toda a extensão do camisu, o que o torna transparente e fresco para suas usuárias. Em outros casos, seu uso restringe-se às golas e decotes, ressaltando os bordados feitos à mão, podendo aparecer do mesmo modo nos panos-da-costa e nos turbantes. Desse modo, ele constitui-se como elemento de uma visualidade que conferia aos senhores um sentido de poder e riqueza. Contudo, o bordado Richelieu possuía este valor de representação da riqueza e da ostentação para as próprias negras, e dentro do campo religioso do candomblé de origem iorubá, por exemplo, significaria “[...] marca de dedicação, de orgulho” frente à religiosidade manifesta nos terreiros, funcionando como elemento distintivo do papel sócio-religioso exercido pelas mulheres nesses espaços, bem como elemento material significativo no processo da produção das memórias afro-brasileiras, resultado da convergência de várias matrizes culturais e da atuação de diferentes sujeitos sociais (MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2005, p. 388).

Técnica que se no Brasil faz a convergência de diversas matrizes culturais, não se pode deixar de citar a dimensão sagrada que este bordado possui no contexto de algumas religiões afro-brasileiras.

A extrema beleza do Richelieu esconde uma técnica exigente, delicada e traidora. O menor percalço e recorta-se onde não se deveria e perde-se toda a peça, restando apenas um vazio desprovido de textura. Este jogo de presença e ausência exige maestria, paciência e domínio das várias ferramentas que se utiliza para sua execução.



Imagem II: Toalha em técnica Richelieu feita por minha mãe, D. Geralda Colares, para a mesa de meu primeiro aniversário, arquivo pessoal.

Foi minha aranha mãe que colocou em minhas mãos o dom de bordar à mão, essa sim, minha trama pessoal, aquela onde consigo me sentir capaz dos mais complexos trabalhos. Ainda criança suas etapas me pareciam mágicas, mas encanto mesmo eu tinha em escolher as cores com as quais iria compor, pois essa escolha sempre me pareceu de uma riqueza gigantesca, as linhas de bordado livre sempre me pareceram infinitas em suas possibilidades de coloração e textura, isso sempre me moveu profundamente.

Porém, de todas as técnicas conhecidas por mim, havia uma que eu sempre achei mágica, ela existia fronteira entre o costurar e o bordar, técnica que sempre me pareceu a mais humilde e a mais delicada de todas, o cerzir. Esta técnica reside em restaurar tecidos desgastados, a partir de pequeníssimos pontos, sutura-se rasgos, tecidos lacerados e desgastados pelo tempo e uso. Nunca nenhuma de minhas mulheres me presentearam com tal técnica, talvez por considerá-la desimportante, afinal era a técnica dos desprovidos, dos pobres, daqueles que precisavam lidar com suas impossibilidades materiais.

O tempo deixou suas marcas na toalha bordada por minha mãe... Há rastros nela, tentativas de cerzimento, tentativas de recomposição, declaração de uma necessidade da presença física daquele objeto incrivelmente humilde e belo.

A conclusão surpreendente é que os objetos são importantes não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justo o contrário. Muitas vezes, é precisamente porque nós não o vemos. Quanto menos tivermos consciência deles, mais conseguem determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado, sem se submeter a questionamentos. Eles determinam o que ocorre à medida que estamos inconscientes da capacidade que têm de fazê-lo (MILLER, 2013, p. 78-79).

Meu bordado é bordado livre, passei anos a utilizar a técnica de ponto cruz, mas a primeira técnica apreendida foi livre. O ponto cruz sustentou minhas aulas de dança, meus caprichos de adolescente, até o momento que prenhe, ele serviu de passagem e abandono. Teci diversas peças durante minha primeira gravidez, teci para receber, mas também para tecer em mim, tecer maternagem, tecer tempos, tecer identidades. Hoje estas peças estão guardadas comigo, são memórias materiais do tempo/identidade que teci/pari, foi um tempo necessário, tempo material para deixar de ser filha e me tornar mãe.

Quando minha primeira filha nasceu, abandonei o ponto cruz, não quis mais suas cores e pontos pré-esquemáticos... Necessário se fazia em mim outras tramas...

Tramas que dissessem de mim, que me ajudassem a entender o tecido que me compunha em toda a sua complexidade. O absolutismo da beleza da forma tornou-se prisão vazia, fria e sem sentido.

Era preciso um renascimento meu para celebrar o nascimento que se deu através de mim. Eu já não era a mesma de antes, portanto, necessário se tornava um novo modo de tecer a vida, e a vida começava por questionar meus modos de acionamento, de fazer e expressar esse fazer.

Um conhecimento novo se constituía em mim, ainda que eu não soubesse disso, a mãe que nasceu com minha filha estava retecendo a filha que eu fui.

As três Moiras voltam, Átropos toma minha mãe Geralda e por vezes, se torna Ana, minha avó. Sou Laquesis, tempo presente, a que conta a história e Cloto, são as Anas que pari, Beatriz e Luiza. Uma dança de mulheres no tempo, um movimento de vida e fazer.

Minha mãe continha em seu corpo as técnicas dos bordados, ensinou-me a mover-me em bordado e hoje ensino minhas filhas. Este saber implica uma lógica do bio, todo bordado livre começa por depositarmos na ponta da linha a nossa saliva, este procedimento, uma ação, um gesto do corpo, remonta a gerações incontáveis de mulheres aranhas que desenvolveram

em tempos míticos tal poder, o poder de fazer passar pelo buraco da agulha a linha com que teceremos o mundo.

Do mesmo modo, deter uma agulha em nossas mãos é um ato que requer que substâncias sejam empregadas, o aprendiz sangra o bordado, o furo da agulha denota o percurso de aprender, de tornar-se, sangue é vida... Vida empregada no gesto de tecer um mundo para depositarmos ali nosso modo de inscrevermos a nós mesmas na matéria tecida.

Existe uma imagem...

Uma imagem que me assombra...

Minha avó, sentada no chão de madeira de nossa casa com fios entre seus dedos dos pés, executando uma técnica que está desaparecendo, mas que em minha infância era muito comum nas casas desta Belém do Grão Pará. O empunhamento de redes se caracteriza pelo entrelaçamento dos punhos ao tecido da rede de dormir.

Tal imagem era tão forte e simbólica para mim que ficou impressa em minhas pupilas, significava poder, beleza e criação. Dona Ana, minha avó, nos dava lugar de descanso, de proteção e segurança. Quando não era seu próprio colo, ela tecia um espaço no mundo onde poderíamos dormir.

Minha avó aranha, tecedora de espaços e abrigo.

Nunca houve registro dessa imagem além de meu próprio corpo, ela está impressa em cada pedaço, sinto cada movimento a partir da memória que reside em mim ou será que sou eu que resido na memória?

A técnica de cerzir entra em ação e une meu corpo ao da minha avó cerzindo espaços e tempo, reproduzo a imagem, vivo a imagem, danço a imagem. Eu sou a imagem, abandono Laquesis e cedo meu corpo a Átropos, me torno avó.

Tramar, ação de quem trama algo, constitui um elemento através do ato de entrelaçar fios ou linhas em um tecido ou compor com fios e linhas no próprio tecido, é um modo de acionamento muito próprio. Tramar é tecer, maquinari, intrigar, provocar curiosidade no processo inconcluso, a instância do não saber o que é, de algo que está sendo processado, em composição, em meio ao fazer. Tramar aciona o estado de não fim, no que se chega ao fim esvai-se o tramar. Portanto, o tramar só existe enquanto se está em processo, no momento do ato do sujeito que trama, este, é chamado tramador, aquele que manipula, maneja o tecido, o compõe e é composto por ele e através dele.

Em meu processo de criar minha teia labirinto, fui elaborando concomitantemente, um modo muito específico de me ver e de lidar com a matéria ao meu redor. Neste processo as mitologias femininas que apresentei anteriormente – Ariadne, Aracne, Ananse, Penélope e as

Moiras – se misturam e fundem-se às mulheres da minha família, e conseqüentemente, a mim mesma. Me vejo através delas e meu modo de tecer a minha criação se baseia neste reflexo.

Hoje sou uma criadora, uma artista, e entendo que estes foram meus primeiros ensinamentos em arte, meus primeiros processos criativos. Ali aprendi a selecionar temas, motivos, riscos, materiais e criar diferença tanto do modelo previamente selecionado, como de me diferenciar das outras bordadeiras tecelãs da família. Entender meu processo de criação pessoal, que parte de uma técnica geral, todas aprendiam a mesma técnica de bordado, mas que a partir da incorporação desta, o meu corpo, este único, com modos específicos de se adaptar e produzir técnica criava modos próprios e únicos de materializar arte.

Vivo o processo de criação em arte como uma abordagem do afeto, este me vem via o espaço que a memória ocupa em meu desfiar arte. Entendo o espaço como o modo que organizamos o nosso existir, portanto, quando trato de espaço aqui é exatamente o modo que organizo o meu criar, sendo este criar o meu modo de existir.

Falar de memória abre a possibilidade de contato com diversos autores referenciais, Le Goff, Paul Ricoeur, Bachelard, todos grandes pensadores que dissertam acerca da memória. Eu, artista, por uma necessidade egoísta e auto-afirmativa deste modo de estar no mundo, defendo que meus mais importantes referenciais são em sua maioria artistas como eu, que compartilham comigo este modo específico de desvelar o mundo e a vida. Assim, é a tessitura de palavras de José Saramago a que mais se aproxima de minha sensação de memória.

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro. Podemos navegar no mar do passado próximo graças à memória pessoal que conservou a lembrança das suas rotas, mas para navegar no mar do passado remoto teremos de usar as memórias que o tempo acumulou, as memórias de um espaço continuamente transformado, tão fugidio como o próprio tempo. (SARAMAGO, 2009, p. 15).

Proponho, portanto, que quando tratamos de Ânima Trama ou também percebido por mim como o feminino que trama, o mar de meu passado próximo, de águas rasas, me leva a estas memórias de minha infância tramada no Telégrafo Sem Fio. Essas águas são habitadas por minhas mulheres, mulheres que me criaram, minha avó Ana, minha mãe Geralda, minhas irmãs Ivone e Rosi. Mulheres que compõem em mim a imagem universal de um feminino, meu arquétipo do feminino, um feminino que trama.

O termo Ânima na psicologia analítica de Carl Jung denomina o arquétipo primordial do feminino, este, é elaborado na dimensão da individualidade, bem como a partir da cultura social na qual estamos inseridos, constituindo nossa sexualidade afetiva. A ânima é

correntemente entendida como passiva, tolerante, flexível, ligada ao sentimento, à intuição, é amorosa, evita o conflito, é protetora do mundo afetivo e ligada à criação.

A ânima é criadora, criadora de vida e de arte.

O feminino borda, tece, trama...

A ânima trama vida, labirintos, afetos e memórias.

Para além de minhas memórias familiares, ou seja, em suas profundezas, *Ânima Trama* pode ser compreendido como o arquétipo universal do feminino que trama, este, para Saramago e para mim, é o mar profundo em cujas águas habitam as memórias que o tempo acumulou.

Este espaço longínquo, espaço memorial, espaço de afetação de um mito que se encontra em diversas culturas espalhadas por nosso planeta, este espaço é a própria mulher que trama. Sou afetada justamente porque o mito está em mim, guardo objetos simbólicos de sua presença, a toalha de mesa bordada por minha mãe, a blusa feita por minha avó, o presente de minha sogra, as peças bordadas por mim para o nascimento de minhas filhas, sou neta de Ariadne, sou filha de Penélope, sou Aracne.

Os fios deste tecido
foram retirados
dos meus próprios nervos
retesados
E a tinta que o pigmenta
de encarnado,
meu sangue.
- Não o derramado
mas o que circula,
se gasta e se inventa.
(SCHMALTZ, 1979, p. 40).

Sou afetada por mim mesma, por minhas histórias e pelas histórias de outras tantas tramadoras, histórias que se tornam minhas por uma herança que se perde no tempo. Afetada pelas minhas mulheres, minha linhagem, minha avó Ana, minha mãe Geralda, por minhas irmãs, professoras, amigas, afetada por um feminino que trama e me move. Afeto é entendido aqui como a potência de ser afetado. Seguimos o fio de pensamento tecido por Baruch Spinoza, que pontua que “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (SPINOZA, 2008, p. 163).

Sinto-me afetada por este encontro simbólico comigo mesma, encontro o mito que mora em mim, que me tece ao mesmo tempo em que é tramado por mim. Minha potência de vida é aumentada em atos de atar.

Compreendo esses atos de atar como processos de artesanaria, essa noção é assumida aqui a partir da tessitura de Richard Sennet que a compreende como um conhecimento encarnado e

um conhecimento de si. É o elogio ao trabalho bem feito, que gasta o tempo que for necessário, ainda que seja muito tempo, na composição e expressão de um resultado. A artesanaria é também pensamento e combina “cabeça e mão” de maneira especialmente rigorosa e articulada no desenvolvimento de uma habilidade, de um compromisso único com o material de trabalho, de uma disposição curiosa com o material em uma relação inquietante, e muitas vezes dolorosa, com a técnica (SENNETT, 2009, p. 360).

Por meio da agulha – enfiada no buraco da agulha – passa não pela superfície, mas através dela, puxada atrás do ponto. Assim, a superfície figura não como um substrato sólido, mas como uma membrana permeável, ela própria tecida como uma malha ou rede de fios finos, através dos interstícios pelos quais a agulha passa sem danos à sua integridade. Na formação de um ponto, a ponta da agulha é reinserida no tecido onde ou perto de onde a linha fio emerge. A linha é enfiada no buraco da agulha, no entanto, um pouco mais. Entre o ponto e o buraco da agulha, por conseguinte, o fio forma um laço. Conforme a agulha é puxada para o outro lado da superfície do material, o laço é apertado para formar um ponto, ligando a linha fio à urdidura e à trama do próprio tecido. A interação deste laço e dessa costura forma a linha de bordado (INGOLD, 2015, p. 281).

Podemos perceber assim, a obra *Ânima Trama* como a superfície de um tecido formado por uma rede de fios finos, uma membrana permeável. Este texto busca ser o procedimento através do qual a linha atravessa as diversas camadas de fios que formam esse tecido vivo, perfurando a matéria amplia-se os buracos feitos pela agulha, deixando à mostra as diversas camadas sem as quais tal tecido jamais existiria. Necessário se faz entender esse memorial e o próprio processo de criação aqui tratado como um bordado dança na perspectiva de um tecido composto de linhas de vida, memória, estética, identitárias, familiares, filosóficas, históricas e políticas, e essas como filamentos compostos por inúmeras outras linhas-fios em um complexo e denso bordado corpo obra.

URDIDURA

BATT, Tanya Robyn. **O tecido dos contos maravilhosos**: Contos de lugares distantes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BETTANI, Paula. Considerações acerca da noção de afeto em Espinosa. **Cadernos Espinosanos**, São Paulo, Ed. USP, n. 33, p. 161-190, 2015.

GARCIA, Edson Gabriel. **A Aranha Bordadeira**. São Paulo: Elementar, 2014.

- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LOPES, Cloves Trindade. **Os nós de ‘A alquimia dos nós’**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1989.
- MACHADO, Ana Maria. **De olho nas penas**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1981.
- MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 173-196, dez. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18403.pdf>. Acesso em: 11 set. 2017.
- MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950). São Paulo: Senac, 2007.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: documentos materiais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MONTEIRO, J.; FERREIRA, L. G.; FREITAS, J. M. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória. **Mneme** – Revista de Humanidades, v. 7, n. 18, out./nov. de 2005.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto Inacabado**: Processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SARAMAGO, José. **O caderno**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- SCHMALTZ, Yêda. **A alquimia dos nós**. Goiânia: Secretaria de Educação e Cultura, 1979.
- SENNET, Richard. **O Artífice**. São Paulo: Record, 2009.
- SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- TIETZMANN SILVA, Vera M. Penélope questionada – o tema do fio em Yêda Schmaltz. **Signéica**, Goiânia, ano II, janeiro/dezembro, 1990, p. 175-189.

PERNA 4

**POÉTICAS MANUAIS COMO FAZERES SAGRADOS ou ARTES DA CENA E
ARTES MÁGICAS EM UM PROCESSO DE CRIAÇÃO AMAZÔNICO**

No Brasil existe uma categoria de curandeiras populares que são comumente conhecidas como benzedoras ou rezadeiras, minha infância se deu em uma casa com jardim e quintal, espaços onde a benzedora que habitava entre nós, minha avó Ana, exercia diariamente sua performance mágica para uma plateia muito atenta, uma menina que se encantava com as palavras ininteligíveis, os gestos solenes e o conhecimento secreto que extraía o mal das pessoas usando objetos do cotidiano da casa.

As rezadeiras ou benzedoras são mulheres que realizam as benzeduras, termo que abrange um repertório material e simbólico que pode ser bastante abrangente. Para executar esta prática, elas acionam conhecimentos do catolicismo popular, como “súplicas” e “rezas”, com o objetivo de restabelecer o equilíbrio material ou físico e espiritual das pessoas que buscam a sua ajuda. Para compor este ritual de cura, as rezadeiras podem utilizar vários elementos acessórios, dentre eles: ramos verdes, gestos em cruz feitos com a mão direita, agulha, linha e pano, além do conjunto de rezas. Estas podem ser executadas na presença do cliente, ou à distância. Em seu ofício, de amplo reconhecimento, essas mulheres “rezam” os males de pessoas, animais ou objetos, bastando apenas que alguém diga os seus nomes e onde moram (SANTOS, 2009, p. 12-13).

Entre as tantas práticas que constituem o fazer das benzedoras há uma que me interessa em especial, essa prática é a chamada de “costura” e se constitui por um ritual onde a mulher que cura utilizando um tecido e uma agulha virgem, costura o corpo da pessoa enferma.

Para a criança que observava os ritos de costura entremeio era iniciada às poéticas manuais femininas por sua avó, mãe e irmãs, a separação entre os objetos práticos e os ritualísticos sempre foi muito difícil de entender, onde estava a separação entre a agulha que bordava o tecido de algodão se este mesmo objeto costurava a carne dos doentes que procuravam minha avó?

Os objetos que usam para benzer (tesouras, linha e agulha, pilão, brasas, copo com água) constituem parte do rol de instrumentos usados no cotidiano do trabalho feminino na casa. A linha e a agulha são utilizadas na benzedura contra mau jeito, na qual, junto com a reza, a benzedora simula que está costurando sobre a parte do corpo que foi machucada. Contra dor de cabeça, também chamada “sol na cabeça”, os objetos são um guardanapo, disposto sobre a cabeça do doente, e um copo cheio d’água, que é colocado, com a boca virada para baixo, sobre o guardanapo (BAHIA, 2011, p. 274).

Aos olhos da observadora infantil a mulher era um amálgama de avó, professora, sacerdotisa, médica, bruxa, artesã e curandeira, e os objetos que ela utilizava nos ritos eram percebidos como portais mágicos ao serem utilizados pela mulher mais velha. Por inúmeras vezes a criança se perguntava como certo objeto era apenas utilitário em suas mãos, mas ao ser usado pela benzedeira, a agulha, o copo, o tecido, o fio, a corda, a moeda, a erva ou qualquer um dos inúmeros objetos, servia de ponto de contato com o sagrado.



Imagem I: Objetos limiares, entre o sagrado e o cotidiano (acervo pessoal).

Ao lembrar, escrever e posteriormente ver e tocar tais objetos, a pesquisadora que é a testemunha infantil, finalmente se dá conta do porquê esta perna se constituiu tão importante no decorrer da pesquisa e escrita do têxtil doutoral.

Lanço uma hipótese de que, assim como em minha infância, os objetos utilizados e que constituem a própria identidade material das poéticas manuais femininas, a tesoura, a agulha e a linha/fio, eram objetos limiares entre o cotidiano e o sagrado, a criança observadora que fui e sou, concluiu que algumas das práticas vivenciadas em sua casa de infância tinham uma dupla dimensão e assim eram limiares também, assumo, portanto, que no processo de criação da obra

Ânima Trama, a autora criança percebe e lê os fazeres tramados ou poéticas manuais femininas como feitura limiars entre o comum e o sagrado.

Os objetos sagrados que minha avó convocava para seus rituais de cura imprimiram em mim um instinto de convocação, é a partir do modo que eu convoco o objeto para o trabalho que institui seu caráter, sagrado ou profano, podendo ainda haver variações muito sutis destas dimensões dentro da experiência espaço-temporal.

A agulha que minha avó usava e que ainda hoje utilizo é tão utilitária quanto mágica, tal caráter também possuem os fios de empunhar rede que são empregados na obra em questão, tanto me servem de cenário e objeto cênico, como ponto de contato com minhas ancestrais e como condutores das energias sagradas que convocamos em cena.

Além das palavras mágicas que classificam o outro e marcam o universo das diferenças sociais, temos também a importância dos objetos como proteção contra o mal.

Objetos e imagens são elementos mágicos que figuram na narrativa do cotidiano camponês e nos conflitos de valores, constitutivos das acusações de bruxaria (BAHIA, 2011, p. 348).

Assim, opto a retornar a prática de “costura” das benzedeiars, entendendo que esta foi fundamental na compreensão e retomada da dimensão sagrada no processo de criação.

A prática da costura pode ter pequenas alterações nas diferentes regiões do Brasil, mas na maioria das narrativas ela aparece como uma prática mágico-religiosa que tem por função unir o que está separado, unindo carne, músculo, ligamentos, tendões... nossos tecidos orgânicos.

Por fim, em se tratando de machucaduras ou quebras, é necessária a prática da costura, que segue outro procedimento ritualístico, embora muito semelhante. Em pé, mas agora segurando um pano que costura com uma agulha com fio branco, pergunta: “O que é que eu coso?”. O paciente responde: “Carne rasgada, Nervos torcidos, Coluna, Quadril, Torcicolos, Pescoço, Ombros, Peito aberto, Espinhela caída, Os braços, Os fêmur, Os joelhos, As pernas e os pés. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, Amém!” (Natália). A mesma fala é repetida três vezes e ao seu término a “costura” é concluída com a entoação de um Pai Nosso e uma Ave Maria, solicitando a proteção de Nossa Senhora (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2012 apud HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2015, p. 119).

Parto da costura enquanto ritual de cura tendo como referência o universo dos agentes religiosos populares, costuro dimensões, a arte, as poéticas manuais femininas e as práticas mágico-religiosas para entender como a dimensão da cura se constitui dentro do processo de criação e da vivência da obra Ânima Trama. Deste modo, proponho que a prática de “costura” feita pelas benzedeiars se constitui como pista, como resquício de um momento na história em

que as poéticas manuais femininas estavam dentro de uma dimensão das práticas mágicas sagradas e posteriormente, muito em função do crescimento da cultura religiosa cristã e sua dominante patriarcal, a dimensão sagrada foi gradativamente suprimida e convertida a uma função prioritariamente prática.

Podemos entender isso a partir do conceito de conversão semiótica de João de Jesus Paes Loureiro:

A conversão semiótica significa o quiasmo de mudança de qualidade do signo, na significação de um objeto ou ação, no ato do percurso de mudança de sua localização na cultura, no momento mesmo dessa transfiguração. Semelhante ao grau limite de fervura que transforma a água em vapor, para dar um exemplo prático, ainda que de outra natureza, a conversão semiótica pode ser observada por exemplo, na criação artística, no trajeto antropológico, nos processos de tradução, nas transferências de campo cultural, etc. Embora tendo emergido como ponto de partida na observação da cultura amazônica, é um conceito que pode ser aplicado e operacionalizado em situações além e fora dela (LOUREIRO, 2007, p. 36).

Pretendo dessa forma, refletir a dimensão sagrada dos fazeres tramados e sua conversão da função mágico-religiosa, para no decorrer de um longuíssimo período histórico, ser compreendida como um fazer feminino, doméstico e domesticado, e como no contexto do processo de criação da obra *Ânima Trama*, a função mágico-religiosa é convocada, ressurgindo no sentido de aflorar principalmente seus aspectos referentes ao processo de cura, tanto quanto outros aspectos mágicos presentes no cotidiano dos artistas, além da afirmação pessoal desta autora que vos escreve no sentido de se compreender como artesã do sagrado.

A Deusa é a Grande Mãe, cósmica, celeste, telúrica e ctônica, que dá e tira a vida, eterna Criadora, mas também Ceifadora e Regeneradora, a Tecelã Divina que entrelaça e conduz todas as forças da Terra e do Cosmos. Na sua extensa e variada tessitura, tudo está interligado e é interdependente, pois aquilo que afeta a um dos fios se repercute vibratoriamente em toda teia cósmica (FAUR, 2016, p. 24).

É a partir desta compreensão da divindade e de nós como um reflexo dela, que antigas culturas, tanto da Europa como de nossos povos tradicionais, configuravam o universo como um grande tecido resultado da obra da grande mãe, ou da grande aranha, ou de outro mito de origem que correspondesse a essa compreensão têxtil da vida.

Não é por acaso que falamos dos “tecidos” do corpo e de seus “ligamentos”, pois o tecido fabricado pelo Grande Feminino no “veloz tear do tempo”, no cosmo em grande escala e no útero da própria mulher, em pequena escala, é a vida e o destino. Ambos se colocam em movimento, simultaneamente no momento do nascimento, tal como ensina a astrologia, que é o estudo do destino governado pelas estrelas.

Logo, as Grandes Deusas são consideradas tecelãs, tanto para os egípcios quanto entre os gregos, os povos germânicos e os maias americanos. Tendo em vista que o produto elaborado pelas grandes tecelãs é a “realidade”, as atividades tais como o tecer, o trançar, o coser e o alinhar pertencem ao rol das atividades da mulher que governam o destino, cuja natureza é ser a Grande Tecelã e a Grande Fiandeira [...] (NEUMANN, 2006, p. 200).

Esse feminino criador do tecido da vida, pode ser lido como a âni^{ma}, conceito da psicologia analítica junguiana que atrela a esta dimensão as características femininas presentes em todos os indivíduos, assim pois, a âni^{ma} é calorosa, afetuosa, relativa à criação, cuidadora dos seus e a dimensão da nutrição e do colo.

Nas diversas culturas que possuíam sua cosmogonia relacionada ao âni^{ma} que trama, o poder criador e curativo feminino caminhavam juntos e se a humanidade era resultado da obra de uma deusa tecelã, nada mais óbvio que cada ser criado por ela possuíisse tais características oriundas da deidade e os fazeres relacionados às práticas têxteis, seriam assim, uma conexão profunda e um canal através do qual a deidade se aproximaria da sua criação. Se deus era mulher, as mulheres seriam seu reflexo e suas mãos nesta dimensão.

A pele é concebida como tendo sido tecido. A identidade original entre pele e tecido é estabelecida pelo mito do grande dilúvio quando um casal deitado na rede se transformou na jiboia-anaconda. A pele da jiboia é a rede ancestral tecida pela primeira mulher, e será esta mesma jiboia que ensinará às mulheres, depois do dilúvio, a arte da tecelagem. Esta mesma pele da jiboia se tornará a fonte inesgotável de inspiração do sistema gráfico kaxinawa, pois contém todos os desenhos que existem, uma ideia muito difundida na Amazônia indígena. Entre os Kaxinawa, o desenho, tecido, assim como desenhado, é uma prerrogativa feminina (LAGROU, 2009, p. 46).

Localizar tais fazeres na dimensão do sagrado é uma posição política, de afirmação de que os fazeres femininos com tecido, linha e agulha, que foram massacradamente desvalorizados em uma sociedade eminentemente machista, não deveriam ser lidos de maneira simplista levando em conta apenas suas dimensões artesanais, pois remetem a um período e conjuntura fortemente matrifocal, onde eles estavam em uma posição para além do fazer, configurando um poder.

Este solapamento social sofrido pelos ofícios femininos pode ser observado em minha relação pessoal com tais práticas.

Como narro em outra de minhas pernas, fui criada em uma casa de mulheres artesãs, tendo sido iniciada ainda na primeira infância nos sagrados ofícios femininos de tramar. Estes me acompanharam durante boa parte de minha infância, adolescência e juventude, não só como prática doméstica, mas como sustento financeiro. Foram os bordados que sustentaram grande parte da minha formação inicial em dança. Porém, em algum momento de minha trajetória

pessoal entendi que bordar, costurar e tecer não eram práticas compatíveis com o perfil de uma mulher que desejava tornar-se artista ou intelectual, por serem consideradas por mim, mediante uma leitura social, que tais práticas eram de pouca importância e que de certa maneira me desvalorizariam socialmente.

Portanto, em minha história pessoal, ressoa, séculos da história dos ofícios femininos, séculos de solapamento, desvalorização, invisibilidade e minimização da importância que tais práticas tiveram na história social das mulheres, pois os ofícios femininos e sua posição social refletiam a posição das próprias mulheres na comunidade, se tais práticas possuíram uma posição sagrada em determinado período, e atualmente são compreendidas como fazeres ordinários, decorre do fato de que a mulher e, em consequência, seus ofícios, estão em uma posição de constante desvalorização em uma sociedade onde os valores patriarcais são os regentes do jogo de relevância.

O trabalho nem sempre foi um valor, e não basta, para ocupar um lugar na história dos trabalhadores, fornecer uma atividade produtiva ou rendosa; é necessário, além disso, que essa atividade seja reconhecida e honorificada (SULLEROT, 1970, p. 16).

Percebendo esta conjuntura, opto por este recorte que faz menção a um tempo onde fiar e tecer eram habilidades mágicas e assumo que tais ofícios são sagrados, considero toda a dimensão metafísica, mas também levo em consideração a própria estrutura social onde as mulheres eram iniciadas em tais práticas.

O resgate de valores e conhecimentos que envolvem o domínio e a aplicação dos trabalhos manuais da costura, entendidos como artes e ofícios femininos, revela um espelho de muitas faces, constituído pela diversidade de aprendizagens práticas que dependeram da classe social, da época e do lugar. Para entendê-las, é necessário reconstituir a experiência acumulada de gerações de mulheres que ao longo do tempo se tornaram depositárias desses saberes. [...] Consagrado no espaço doméstico, nas relações familiares, bem como nos estabelecimentos oficiais e particulares que ministravam as primeiras letras, o ensino compreendia os trabalhos de agulha, aplicados nos exercícios de costurar e bordar (MALERONKA, 2007, p. 46).

Inicialmente um fazer prático que possuía um caráter sagrado, esta sacralidade do fazer se perde à medida em que a mulher perde seu espaço de poder, mas se hoje tais práticas são reduzidas ao caráter de artes e ofícios, pistas da sua forma sacralizada estão registradas em práticas de cunho popular, como por exemplo nas práticas de benzeção.

Neta de uma benzedeira, tais práticas eram comuns em minha infância e adolescência, assim enxergo essa conexão não só no rito de costura do corpo, como também no rito de medição da espinhela.

A espinhela caída é uma doença que a pessoa adquire por esforço físico excessivo. Geralmente, aquelas mulheres que têm filhos de colo se queixam desse mal, outras por ter realizado alguma tarefa doméstica que exigiu esforço além do normal. Tanto a forma de contraí-la quanto os sintomas estão relacionados ao corpo. Segundo algumas rezadeiras, na tentativa de objetivação deste tipo de doença, disseram que era um nervinho, localizado no tórax, que se rompia quando o indivíduo fazia esforço físico em demasia. Outros atribuíram à fraqueza. Os sintomas mais comuns eram dores e ardências na região do peito, indisposição e esmorecimento dos braços (SANTOS, 2007, p. 83-84).

Este rito específico foi mote de uma das cenas da obra *Ânima Trama*, tal cena foi baseada em minhas memórias infantis e foi denominada *Medição*, ela consiste basicamente em uma coreografia onde com a ajuda de um fio de empunhar rede, fazemos a medição de partes de nosso corpo, o fio serve como medida de proporção e seguimos medindo nosso antebraço, ombro, pescoço, cintura, em uma clara alusão às cenas de cura protagonizadas por minha avó Ana.



Imagem II: *Medição*, fotografia de Wagner Santana.

Vivenciei vezes sem fim o processo de medição como processo diagnóstico para confirmar se uma pessoa estava com a espinhela caída, ainda que rotineiro, ele marcou em mim uma experiência mágico-estética.

A gente fica na frente da pessoa, pega um pedaço de cordão e mede da ponta de seu dedo mindim (anular) até o cotovelo. Aí, dobra de tamanho o cordão e enlaça a pessoa na altura dos peitos, de modo a juntar as duas pontas do cordão. Se a pessoa tiver com espinhela caída, quando juntar as pontas vai ficar uma folga. Se for da que incha, as pontas do cordão não se juntam. Só vai até embaixo dos peitos (SANTOS, 2007, p. 84).

A imagem narrada pela benzedeira tia Romana (SANTOS, 2007) me conduz de volta a percorrer a experiência infantil, os olhos do encantamento e da fiel crença em minha avó e em seu desejo de cuidar e curar as pessoas que a procuravam, afirmo ainda que a noção de experiência suscitada aqui faz relação com o modo que Bondía aborda tal ideia:

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

Talvez e só talvez, por ter sido atravessada por tal experiência mágico-religiosa, estética e afetiva, todo o modo como conduzi o processo de criação da obra baseia-se no desejo de reproduzir em meus companheiros essa dinâmica experiencial.

O fio ou a linha, ambos elementos fundamentais nas poéticas manuais femininas, passam assim, na dimensão das práticas curativas populares a ocupar um papel de objeto mágico, de ponto de contato com o sobrenatural, com o sagrado e com as artes de cura.

Gradativamente no processo de criação as práticas mágicas foram se apresentando e de certa maneira, se impondo.

O cenário do espetáculo era composto por rolos de fio de empunhar rede espalhados pelo chão do palco formando um tapete de fios, a imagem que eu convocava para esse cenário era um mar de fios sem fim.



Imagem III: Mar de fios sem fim, fotografia de George Lavand.

Desde as primeiras apresentações, depois que se findava o espetáculo, ficávamos o elenco e parte da plateia a organizar os fios em rolos para em seguida serem transportados em um formato que nos pouparia trabalho posterior. A grande questão é que devido a quantidade de fios e sua intensa manipulação em cena, todas as vezes os fios se embolavam de tal forma que sua reorganização se tornava difícil e demandava um enorme tempo.

A primeira temporada da obra foi constituída por três dias de apresentação, em cada dia uma criadora de criadores seria homenageada, chamávamos assim, criadoras de criadores as mulheres que entendíamos que haviam nos tramado, criado, inventado.

No primeiro dia a homenageada foi minha avó Ana (em memória) e minha mãe Geralda.

No segundo dia a homenageada foi Albertina Soares, avó de Matheus Soares, artista que hoje se identifica como Attews Shamaxy.

No terceiro dia a mulher homenageada foi D. Elza Barbosa, avó do intérprete criador Leo Barbosa.

Em nossa segunda apresentação, diante do enorme trabalho e da dificuldade que surgia em alguns momentos em que parecia que os fios não se soltariam de jeito nenhum, tal o grau de dificuldade em soltá-los, Dona Albertina, que foi fiandeira de redes no interior do Maranhão

na sua infância e adolescência, nos ensinou que para soltar os pontos mais difíceis do emaranhado deveríamos pensar em alguém muito fofoqueiro e soprar no ponto dos fios onde se localizavam os nós mais apertados, feito isso, magicamente os fios desatariam distensionando e trazendo tranquilidade para o grupo que havia se comprometido com esta tarefa, composto pelos artistas, técnicos e pessoas da plateia que se uniam no trabalho de desmontagem do espetáculo.

Entendo, portanto, que neste momento a dimensão mágica mais uma vez ocupa um espaço de importância enorme dentro do grupo de pessoas envolvidas com a obra, artistas e plateia formam agora uma unidade que pactua a narrativa sagrada e assume o sopro como dispositivo simbólico.

[...] o uso de dispositivos simbólicos, especialmente palavras criadas e palavras sem significado, torna a narrativa uma marca distintiva, especial e com um forte componente identitário. Palavras especiais, ditas de forma distinta num tempo/espaço específico pelas especialistas no campo religioso, fazem da narrativa um texto sagrado (BAHIA, 2011, p. 281).

Tal dispositivo se incorporou de tal forma na rotina de desmontagem do *Ânima Trama*, que passamos a ensinar aos diferentes grupos que se somavam a nós em diferentes temporadas, tal mágica, e esta nunca deixou de funcionar.

O feitiço ou simpatia, como queiram denominar, aqui nesta pesquisa um não é superior ao outro e ambos são procedimentos de uma leitura mágica da realidade. O procedimento mágico foi ensinado por alguém que possuía a autoridade de ensinar, uma mulher mais velha, uma avó, que fora iniciada nas sagradas artes manuais. O grupo acolheu e assumiu o procedimento místico e, por fim, passou a ensinar ao grupo de ajudadores que todo final de espetáculo se sentia convocado a dar suporte aos artistas, esse grupo de suporte era constituído por diferentes pessoas tanto em Belém quanto nas outras cidades onde a obra foi apresentada. Tais cidades foram São Luís, Manaus, Cuiabá, Teresina, Palmas, Rio Branco, Porto Velho e Ji-Paraná.



Imagem IV: A instalação do sagrado, acervo pessoal.

Esta experiência e modo de enxergar o processo de criação relacionado à dimensão mágico-religiosa foi motivo de muitas dúvidas e inseguranças durante a escrita deste memorial, mas entendo hoje que ainda que seja questionável por alguns esta inserção, a desconstrução de uma abordagem “correta” e segura, historicamente já provou que pode ser muito cara à humanidade.

Assim como aquela senhora hopi que conversava com a pedra, sua irmã, tem um monte de gente que fala com montanhas. No Equador, na Colômbia, em algumas dessas regiões dos Andes, você encontra lugares onde as montanhas formam casais. Tem mãe, pai, filho, tem uma família de montanhas que troca afeto, faz trocas. E as pessoas que vivem nesses vales fazem festas para essas montanhas, dão comida, dão presentes, ganham presentes das montanhas. Por que essas narrativas não nos entusiasmam? Por que elas vão sendo esquecidas e apagadas em favor de uma narrativa globalizante, superficial, que quer contar a mesma história para a gente? (KRENAK, 2019, p. 10).

Seria muito mais fácil e seguro narrar essa invenção poética através dos teóricos da dança que trabalham a partir de uma perspectiva mais tecnicista, seria simplista, superficial e roubaria desta narrativa sua real riqueza, esta riqueza reside em minha convicção que o visível presente no processo de criação da obra e no espetáculo em si é a linha d’água de um rio, é o que é possível ao visitante ver, mas, abaixo dele, o invisível, é a vida que pulsa e move. Krenak

narra sobre a senhora hopi que conversa com pedras e sobre como indígenas andinos convivem com famílias de montanhas, eu peço licença e me utilizo da mesma liberdade para narrar como fios e linhas nos permitiram, a mim e aos participantes do trabalho, vivenciar uma abordagem animista em dança.

Assim, manipulamos o fio e somos manipulados por ele, pois acreditando que em nós estava o poder de desatar os nós mais apertados fomos conduzidos a uma relação de um diálogo atado entre humanos e matéria têxtil, onde o nó possui um papel de importância inegável, como afirma Neumann, “a rede e o laço são, igualmente, armas típicas do poder terrível que o Feminino tem de atar e deter; outrossim, o nó é o audaz instrumento utilizado pela feiticeira” (2006, p. 205).

Foi através do nó que a grande tecelã me laçou e me fez ver o mistério que habitava meu fazer artístico.

Em minha infância convivi com objetos limiares, objetos que circulavam entre duas dimensões, a cotidiana e a sagrada, a qualidade de limiaridade era dada a estes objetos através das práticas vivenciadas no círculo doméstico. A artista que sou hoje assume uma prática limiar, fazer artístico e fazer sagrado convivendo e uma experiência material, e, portanto, de contato.

A crença na alma das coisas amplifica, mas também engrandece as pessoas e as relações pessoais, porque as sacraliza. Pois, se as coisas têm uma alma é porque as potências sobrenaturais, deuses ou espíritos, habitualmente invisíveis, vivem nelas e circulam com elas entre os homens, ligando-se ora a uns, ora a outros, mas sempre ligando-os a si. Ora, sacralizando ao mesmo tempo os objetos, as pessoas e as relações, a crença na alma das coisas não apenas amplifica-engrandece um universo feito de relações pessoais, mas altera a sua natureza, sua aparência e seu sentido. Ela os metamorfoseia (GODELIER, 2001, p. 161).

Sinto no contato com a agulha que minha avó usava para costurar os corpos dos enfermos a energia do objeto, ao usá-lo para bordar uma peça, tal bordado estará carregado de uma energia transportada pelo objeto, mas também pelas minhas mãos, sabendo que os gestos que utilizo para bordar foram transmitidos a mim através de incontáveis gerações de mulheres que transferiram esses gestos sagrados à geração subsequente a sua até chegar a mim. Mulheres cuja arte têxtil, a arte mágica, os gestos, o rosto e o nome foram apagados, só consegui o registro daquelas com quem convivi, Ana e Geralda.

Este texto é um memorial do processo de criação, mas é um memorial também às mulheres que me tramaram, aquelas que foram chamadas de bruxas e feiticeiras, como ouvi chamarem minha avó tantas vezes em minha infância.

Assumir a alma e o sagrado de todas as coisas, me autoriza a respeitar o mundo que habito como lugar sagrado, as pessoas com quem trabalho como seres sagrados e conseqüentemente as nossas relações e como estas se refletem no mundo como um movimento sagrado de dança que cura.

Sacralizar a dança que produz amplia sua potência e me permite esperar.

Escrevo em meio a uma pandemia, o mundo está doente, a morte nos circunda e sua presença não pode ser esquecida.

A grande teia que envolve a vida, essa grande interação de relação entre os seres animais e vegetais, ela foi totalmente desestruturada. Os seres humanos romperam todas as formas de interações dessa teia. Como agora tecer e pegar o fio dessa meada que se perdeu é um compromisso urgente de nós todos. Não adianta mais escrever, não adianta mais formular. Tem que praticar agora, todos juntos por mais difícil que seja.

Conversando com as parteiras e com os rezadores, eles vêm falando que os espíritos da floresta estão muito bravos e eles estão vendo tudo o tempo todo. Mas que será que a ciência está dialogando com os espíritos da floresta? Será que a ciência está entendendo de que não adianta só escrever? Que tem que sentir, que tem que perceber, que tem que interagir com todas as formas outras não humanas? (TAKUÁ, 2020, p. 5).

A humanidade adoeceu o mundo e é preciso voltar muitos passos atrás, é necessário ouvir os seres sagrados da floresta, as benzedeiras, os rezadores, os pajés, os xamãs e fazer ciência e arte tendo em vista o diálogo com o sagrado, com o invisível, sem produzir esse movimento e aprender a respeitar seu fluxo não alcançaremos a cura. Preciso fazer dança com tudo que sou, como ser integral, assim quando danço tudo o que sou se move comigo, me curando e curando o que está em meu entorno, sou neta de uma curandeira, uma mulher que curava, herdei seu nome, herdei seus genes e reclamo seu fado, eu quero!

Essa abordagem de criação em dança nasce da e na experiência de uma mulher amazônica, deve-se levar em conta, portanto, que se trata de uma insurreição aos padrões coloniais de se pensar a dança, é uma estratégia de minar o que Suely Rolnik chama de inconsciente colonial-capitalístico.

Proponho designar por “inconsciente colonial-capitalístico” a política de inconsciente dominante nesse regime, a qual atravessa toda sua história, variando apenas suas modalidades junto com suas transmutações e suas formas de abuso da força vital de criação e cooperação (ROLNIK, 2018, p. 36).

Entrelaçar a criação em arte, as práticas terapêuticas/artes da cura e a dimensão da espiritualidade humana é a forma à qual me filio na direção de possibilitar uma insurreição que quebre padrões coloniais cristalizados em nossos modos de fazer, ensinar e produzir dança,

insisto na ideia de dança que possibilite um encontro com a noção de ancestralidade presente na cultura dos povos originários amazônicos, onde o que somos advêm de uma ancestralidade biológica, étnica, espiritual e ambiental.

Quando me movo em dança, o corpo que se move vai muito além do tecido orgânico, toda minha carga ancestral se move junto. Afirmar isto é minha política de criação e o que proponho como a grande tarefa da minha arte/dança.

Caminhar para trás requer entrega e coragem, não vemos com nossos olhos o caminho, é necessário ver com tudo o que somos. Sou mulher e ser da floresta, uma floresta urbanizada, mas ainda assim floresta. Sou as mãos da deusa tecelã e sou neta de uma mulher curadora, tudo isto está contido em meu dançar e muito mais.

Em algum lugar ao longo do caminho do chamado progresso da civilização que se tornou especializada, nesta especialização nos tornamos fraturados. Agora mais do que nunca na minha vida, eu vejo a necessidade de redefinir a dança mais uma vez como uma força poderosa para a transformação, cura, educação e tornar a vida inteira, uma dança que vai falar com as nossas necessidades de hoje. Para enfrentar este desafio proponho a reunião de todos os nossos recursos, como educadores, terapeutas e artistas para tornar a nossa cultura inteira uma dança, mais uma vez através de nossas vidas. Para a dança tornar-se mais uma vez uma arte da cura (HALPRIN, 1995 apud ANA VITÓRIA, 2020).

Os espíritos curadores da floresta dançam, me uno a eles em uma dança que caminha para trás em um retorno ao sagrado em um mágico movimento curador. Com tudo o que sou, com todos os recursos que possuo e muito mais consciente hoje do que ontem e muito menos que amanhã, mas prossigo no prazer de fazer mover o invisível e assim poetizar o visível.

URDIDURA

ANA VITÓRIA. **Anna Halprin e a dança curativa ou performance da vida...** Texto escrito por Ana Vitória, publicado em 13 de julho de 2020. Disponível em: <https://anavitoria.com.br/noticias/anna-halprin-e-a-danca-curativa-ou-performance-da-vida-2/>. Acesso em: 27 ago. 2020.

BAHIA, Joana. **O tiro da bruxa: Identidade, magia e religião na imigração alemã.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, Jan/Fev/Mar/Abr 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FAUR, Mirella. **O legado da Deusa: Ritos de passagem para mulheres.** São Paulo: Alfabeto, 2016.

GODELIER, Maurice. **O enigma do dom**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HOFFMANN-HOROCHOVSKI, Marisete T. Benzeduras, garrafadas e costuras: considerações sobre a prática da benzeção. **Guaju** - Revista Brasileira de Desenvolvimento Territorial Sustentável, Matinhos, v. I, n. 2, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/guaju/article/view/45038/27420>. Acesso em: 29 jul. 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade, relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica na Arte e na Cultura**. Belém: Editora Universitária UFPA, 2007.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950). São Paulo: Senac, 2007.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe**: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SANTOS, Francimário Vito dos. O ofício das rezadeiras como patrimônio cultural: religiosidade e saberes de cura em Cruzeta na região do Seridó Potiguar. **Revista CPC**, São Paulo, n. 8, p. 6-35, 1 out. 2009.

SANTOS, Francimário Vito dos. **O ofício das rezadeiras**: um estudo antropológico sobre as práticas terapêuticas e a comunhão de crenças entre as rezadeiras de Cruzeta/RN. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

SULLEROT, Évelyne. **A mulher no trabalho**: História e Sociologia. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1970.

TAKUÁ, Cristine. Seres criativos da floresta. *In*: **Cadernos SELVAGEM** [publicação digital]. Dantes Editora Biosfera, 2020.

PERNA 5

FIOS CONDUTORES

Esta perna é um desejo de pensar os fios condutores do processo de criação da obra *Ânima Trama*, estes fios são os princípios que regeram a sua criação. Muitas possibilidades haviam para se tratar destes elementos, mas por estar muito próxima de campos como a espiritualidade e a cura, que muito me tocou a voz de uma mulher, uma sacerdotisa andina, curandeira e bordadeira.

Trini Aguilar, dançarina colombiana, antropóloga e doutora em educação, desenvolve um trabalho que possui como objetivo difundir a sabedoria das antigas sacerdotisas andinas, especialista na confecção das mamachas, bonecas feitas de pedra, argila ou tecido que possuem como função comunicar a terra ou pachamama, um pedido pela fertilidade em seu amplo espectro. Em uma palestra, em setembro de 2020, na qual Trini discorria acerca das feitura das mamachas costuradas à mão, ela se pôs a falar sobre as características que permeiam o ambiente do atelier das mulheres que trabalham com as poéticas manuais femininas, a costura, o bordado, a tecelagem, entre outras, e como este espaço de feitura possui características anímicas muito específicas.



Imagem I: Folder eletrônico da palestra de Trini Aguilar.

Ouvindo a sacerdotisa tecer suas considerações, reconheci nas características que compõem a ânsima do que ela chama do atelier da deusa características que poderiam me abrir espaço para uma leitura de quais os princípios regeram a criação da obra *Ânsima Trama*, que nada mais é que uma feitura têxtil, um tecido que possui camadas que vão desde as linhas da história de vida de seus intérpretes criadores até seus tecidos orgânicos e mnemônicos.

Os princípios tratados por Trini são a energia da lentidão, a manifestação da intimidade, a manifestação da suavidade e a manifestação da imperfeição.

A energia da lentidão

Ao discorrer sobre a energia da lentidão nas poéticas manuais femininas ou na constituição anímica do trabalho com as tramas artesanais, a estudiosa colombiana relaciona o estado de lentidão com o quiasmo de mudança que ocorre no estado de corpo das mulheres que adentram este ambiente de criação, assim, o corpo se torna espaço de lentidão para permitir a presença da deusa corporificada no feminino e nos seus fazeres.

O tempo da feitura neste ambiente se caracteriza por um adensamento para a fruição, é permitido ver o tempo passar, a pressa, o rápido é do campo do fabril, este sim é febril e febril é um sintoma de adoecimento, um sinal que o organismo lança para comunicar que algo não anda bem.

O artesanal, aquilo que é feito pela artífice sacerdotisa, demanda tempo para ser bem feito, a lentidão é o sacrifício à deusa, mas é a dádiva da sacerdotisa, pois possibilita sorver cada gesto, cada momento, constituindo assim um gesto tempo. Gesto tempo que é criação de um objeto, mas também de um estado de ser e produzir modos de estar no mundo.

O mundo de hoje parece existir sob o signo da velocidade. O triunfo da técnica, a onipresença da competitividade, o deslumbramento da instantaneidade na transmissão e recepção de palavras, sons e imagens e a própria esperança de atingir outros mundos contribuem, juntos, para que a idéia de velocidade esteja presente em todos os espíritos e a sua utilização constitua uma espécie de tentação permanente. Ser atual ou eficaz, dentro dos parâmetros reinantes, conduz a considerar a velocidade como uma necessidade e a pressa como uma virtude. Quanto aos demais não incluídos, é como se apenas fossem arrastados a participar incompletamente da produção da história (SANTOS, 2001, p. 01).

Proponho a ideia de que a energia da lentidão que é um dos princípios do processo de criação que trato aqui, e que é um tempo que se relaciona com o tempo gesto das poéticas manuais femininas, é uma micropolítica do sensível que se coloca como possibilidade frente ao tempo febril, tempo imperativo nas relações do capitalismo moderno que prega, como afirma Santos, a necessidade da velocidade e a virtude da pressa.

Tempo é dinheiro, nos movemos a partir desta premissa, e trato de movimento a partir de uma multiplicidade de perspectivas que vai da econômica até a afetiva, já que nossos afetos se movem, hoje, no tempo de um *click* ou da mudança de uma página na rede social.

Nossa percepção do mundo se dá na perspectiva da pressa, o estudante é capaz na medida da sua velocidade no processo de aprendizagem, o bailarino é medido pelo tempo que leva para aprender a sequência coreográfica... tempo é dinheiro, mas a velocidade é a deusa de nosso tempo.

A necessidade, sempre presente, de competir por um mercado que é uma permanente fuga para a frente conduz a essa espécie de endeusamento da técnica, autorizando os agentes vitoriosos a manter sua posição de superioridade sobre os demais. Na medida em que as grandes empresas transnacionais ganharam dimensões planetárias, a tecnologia se tornou um credo generalizado, assim como a velocidade. Ambas passam a fazer parte do catecismo da nova fé (SANTOS, 2001, p. 02).

Na fé que move nossa sociedade, a competição pelo mercado rege nossa experiência no mundo, vence o mais rápido. A deusa tecnologia é reverenciada pelo seu poder de renovação quase que diário, tempo muito diferente da Deusa Terra ou Pachamama, que demanda por vezes um tempo superior à vida de um ser humano para avançar em seu processo de se reconstituir das violências causadas pela sociedade catequisada pela nova fé.

O coletivo de artistas que vivenciou o processo de criar a Ânima Trama, é um coletivo independente da cidade de Belém do Pará, que não possui sede própria e que por vezes usa como lugar de trabalho praças e espaços públicos da cidade, não nos enquadrados nas formas de trabalho comumente vivenciadas pelos grupos e coletivos de dança, não possuímos um horário de trabalho fixo, não fazemos aula juntos, mas trabalhamos sob a perspectiva da experiência artística enquanto convivência e intimidade.

Sem tempo cronológico determinado para estarmos juntos, vivemos o dia a dia da criação em todos os aspectos de nossa vida, coletivando problemas, alegrias e disparadores criativos na mesma medida de importância.

Efetivamente nossos encontros não podem ser medidos pelo tempo em que estamos fisicamente juntos, isso mesmo numa visão pré-pandêmica, pois muitas vezes nos encontramos para caminhar até o lugar de ensaio, vivenciamos o período estabelecido para o ensaio e saímos juntos, e no intervalo até chegarmos em nossas casas, partilhamos nossos dilemas, refeições e risos. Estarmos juntos em um tempo dilatado propõe um ralentamento que avança do cotidiano para o tempo cênico.

Podemos afirmar que a obra em questão levou quatro anos e meio em sua feitura, cada um de nós foi ralentado pela experiência da criação, pois as datas que se impunham a nós, como estreias e temporadas, nunca foram percebidas pelo grupo de trabalho como ponto final ou ponto de chegada, eram apenas momentos de partilhar com outras pessoas, o público, o que vínhamos elaborando.

O tempo que rege a coreografia mesmo, o que aqui gostaria de chamar de tempo gesto, já que nascido a partir do estado de corpo que nasce nas poéticas manuais femininas, é um tempo dilatado, o espetáculo é uma obra ralentada e nos momentos que outro tempo surge, vem com a intenção de acentuar o lento.

A lentidão e o ralentamento, nesta dança, são afirmativas que resistimos à deusa pressa, estamos em estado de fruição de nossos processos internos, estamos atentos ao que nosso corpo denuncia e o que ele conta sobre as histórias das nossas mulheres. Assumimos a posição de artífices e nos denominamos coletivo, mas poderíamos ser uma guilda.

O gesto tempo permeado pela lentidão é uma quebra de fluxo do tempo cotidiano, aponta para outros tempos políticos que sobrevivem neste planeta em resistência ao tempo ao deus mercado e à deusa pressa, tempo das comunidades originárias, tempo dos povos ancestrais, tempo que dá tempo aos humanos se conectarem com o planeta, com o fazer, com os seus e que produz uma percepção ampliada da realidade, podemos assim desfrutar da paisagem sensorial vivenciada através da dança e abarcar todas as dimensões que se movem a partir do nosso corpo, biológica, social, espiritual e ambiental.

A manifestação da intimidade

Manifestar-se é o ato de pronunciar-se publicamente, é expor-se.

A obra *Ânima Trama* é criada a partir da ideia de que existe um feminino que reside na prática das poéticas manuais feitas por mulheres e os artistas criadores buscaram dentro de seu universo feminino familiar as pessoas e histórias que para eles compõem este universo sensível específico. Deste modo, apesar da amizade que já era vivenciada entre o grupo de artistas, as histórias familiares compartilhadas e expostas durante o processo de criação da obra, nos conduziram a um profundo estado de intimidade, pois que era necessária uma confiança profunda para se ter a liberdade de desnudar-se dos medos, vergonhas e culpas que tais histórias traziam em seu bojo.

Aqui disporei como exemplo das histórias e experiências do grupo que finalizou o período do doutoramento no elenco da obra, apesar da riqueza que se apresentava nas narrativas dos outros artistas que passaram pelo trabalho, não me sinto à vontade de expô-los já que estas pessoas se desligaram tanto da obra quanto do coletivo em si.

O processo de criação das cenas constituía a princípio em perguntar-nos quem foram as mulheres que nos tramaram? Que mulheres dentro de nossas famílias constituíram nossa *ânima trama*?

O grupo inicial era composto por artistas que por diversos motivos haviam sido criados por avós, mas posteriormente adentraram o elenco artistas que nunca nem haviam vivido a posição de netos, ou que eram muito distantes de suas avós.

Passávamos horas a contar nossas histórias de família, se fôssemos contar em tempo cronológico creio que neste processo o tempo conversando e partilhando histórias foi em muito superior ao tempo de treinamento físico, pesquisa de movimento ou ensaios.

Vivenciamos uma viagem de conhecimento mútuo e partilhamento das nossas grandes questões familiares.

Inicialmente escolhemos as avós como eixos centrais das nossas narrativas, tais escolhas traziam em sua bagagem um segredo que não revelávamos a nós mesmos. Sendo a ânima o feminino acolhedor e caloroso, a escolha das avós escondia o abafamento de histórias de abandono, abuso e muitas vezes violência, só reveladas em um longo percurso de profunda intimidade.

As avós ou criadoras de criadores cumpriam o papel daquela que Pinkola Estés chama de mãe boa demais. Elas eram as figuras femininas no início do processo de criação, assim sendo, eram o colo da infância da obra, porém para que a obra e seus criadores amadurecessem era necessário que a mãe boa demais morresse.

A época durante a qual a “mãe positiva” da infância tem sua força reduzida – e na qual suas atitudes também desaparecem – é sempre ocasião para um importante aprendizado. Embora haja um período nas nossas vidas no qual permanecemos acertadamente próximas à mãe protetora (por exemplo quando ainda somos crianças mesmo, quando de uma recuperação de uma doença ou de um trauma espiritual ou psicológico, ou ainda quando a nossa vida corre perigo e o fato de ficar quieta nos manterá a salvo), e embora mantenhamos um vasto estoque de sua ajuda para toda a vida, também chega a hora de mudar de mãe, por assim dizer (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 109).

Conforme o tempo passava e adentrávamos mais profundamente no processo de criação, nossas histórias de dor iam sendo reveladas no espaço da intimidade de um grupo que criava arte e uma vida juntos.

Quanto mais intimidade e conhecimento sobre nossas histórias, mais a mãe boa demais abria espaço para o surgimento de outras mães, as nossas verdadeiras mães, mulheres que ocupavam um espaço contraditório e muitas vezes conflituoso em nossa linha de vida. O diálogo íntimo permitia a visibilidade e a aproximação da figura de uma outra mãe, a mãe que abandona, a mãe que é violenta, a mãe desprezível, por fim aquela conhecida sob a alcunha de Mãe Terrível ou mãe selvagem.

A realidade simbólica da Mãe Terrível extrai suas imagens preponderantemente “de dentro”, isto é, o caráter elementar negativo do Feminino se expressa através de imagens fantásticas e quiméricas que não são oriundas do mundo exterior. A razão disso é que esse Feminino Terrível é um símbolo para o inconsciente (NEUMANN, 2006, p. 134).

Como exemplo de como o princípio de manifestação da intimidade reverberou em todos nós participantes do processo de criação da obra *Ânima Trama*, trago a narrativa de Claudio Leandro Barbosa, conhecido como Leo Barbosa, que junto comigo criou o Coletivo Umdenós.

Leo trouxe como referência inicial de feminino sua avó Elza que foi quem o criou diante do abandono da mãe que nunca conseguiu ficar muito tempo junto ao filho. Este, nunca

conseguiu extrair da mãe a história da sua concepção, por mais que perguntasse quem era seu pai, a única resposta que sempre obteve foi o silêncio.

É preciso acentuar que cada acontecimento narrado, foi vivenciado coletivamente durante o processo de criação.

Leo e a mãe possuíam uma amiga em comum que era confidente de Cláudia, mãe do intérprete criador, e esta mediante o adoecimento e risco de morte resolveu contar os acontecimentos que deram origem à concepção de Leo, confidenciados em troca da amiga nunca contar a ninguém como se deram estes acontecimentos.

Assim a amiga da mãe revelou a Leo que este era fruto de um estupro ritual e que por este motivo a mãe nunca soube lidar com sua presença, problemática acentuada pela figura materna ser lésbica.

O conhecimento que o artista tanto buscou no intuito de aliviar os vazios causados pelo abandono, trouxe ainda mais dor e um processo de tristeza que foi vivenciado coletivamente, e pior, durante o processo artístico que possuía como mote nossa relação mais profunda com o feminino.

A dor do companheiro tornou-se nossa e ela foi a facilitadora de revelações e conscientizações internas sobre a maternidade, o feminino, fragilidade e força.

Baba Yaga, a Mãe Selvagem, é a mestra que podemos consultar nesses casos. Ela instrui o ordenamento da casa da alma. Ela infunde uma ordem alternativa ao ego, uma ordem em que a magia pode acontecer, a alegria pode ser criada, o apetite permanece intacto, as tarefas são realizadas com prazer. Baba Yaga é o modelo para sermos fiéis ao Self. Ela ensina tanto a morte quanto a renovação (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 124).

Nossas mães selvagens nos permitiram estar ao relento, sob as sombras da noite, com medo e frio, mas nos permitiram passar por isto juntos, em intimidade, quando a dor de um se torna a dor de todos. Assim voltamos a sorrir, não perdemos a fome de vida e conseguimos ordenar um pouco mais nossa casa interna. Nossas mães, esses seres terríveis e poderosos, que nos fazem temer, odiar e amar tudo ao mesmo tempo, nos fizeram irmãos por vezes mais íntimos que aqueles que compartilham o mesmo sangue que nós.

Questionado acerca da manifestação da intimidade no processo de criação da Ânima Trama, Leo Barbosa discorre da seguinte maneira:

A intimidade no Ânima, ela é o ponto onde vai tocar algumas delicadezas e a intimidade ela acaba fortalecendo eles né? Tanto nossos com as nossas redescobertas de coisas dentro da gente, da nossa intimidade, quanto de compartilhar essas intimidades com o coletivo, né? Fortalece esse elo entre a gente e o próprio processo do Ânima, que é muito íntimo e por ser íntimo ele

ganha esse ar de cuidadoso, me sinto muito cuidado. Apesar de geralmente as pessoas encarem a intimidade como exposição né? Do que não deveria ser exposto. Eu acho que é essa a potência que a gente encontrou da intimidade do *Ânima* porque a intimidade ela não é só... ela não é uma invasão, ela não se torna uma invasão de intimidade, ela se torna um convite, e aí as pessoas elas acabam fazendo desse convite um lugar de respeito né? De até admiração, porque a gente tá expondo uma intimidade que poucos teriam coragem né? De falar de si, das suas mulheres, dos problemas na sua família ou não e eu acho que é isso, o *Ânima* me provoca esse lugar de respeito e cuidado na intimidade sabe? Porque aí eu passo a conhecer o outro e passo a me conhecer (Leo Barbosa, em entrevista via WhatsApp, no dia 11 de dezembro de 2020).

Afirmo, pois, que a manifestação da intimidade no processo de criação que dá origem a esse memorial é uma dimensão de partilha, respeito, cuidado e cura e que alcança o coletivo que cria esta obra e o público que assiste ao espetáculo, pois, além de ver nossas revelações íntimas sob a forma de dança, ainda participa contando suas histórias familiares.

Reforço essa posição inscrita no depoimento de Leo Barbosa com a fala de Bruno Cantanhede, o outro intérprete criador que atua ainda no espetáculo:

Pra mim a intimidade que foi gerada dentro do *Ânima*, dentro do processo do *Ânima*, apesar de eu ter entrado depois, eu acho que essa intimidade vem desse lugar de acolhimento, não que a mulher, ou a mãe, o feminino né... sempre precise estar neste lugar, não, mas de que essa intimidade foi acontecendo de uma forma muito natural como se é gerado dentro de um relacionamento mesmo, seja ele qual for sabe? Uma coisa que vem mesmo desse sagrado, que no fundo é um sagrado né? De intimidade, de cuidado, essa é a palavra, eu acho que a partir do momento que eu tenho o cuidado de pegar um fio saber pra onde é que eu vou levar ele, esse é o cuidado que o espetáculo, que o processo do *Ânima* vai levando a gente assim... esse cuidado mesmo, e aí a gente vai se sentindo íntimo e íntimo também um do outro, esse cuidado que vai sendo gerado e acho que no fundo é isso.

Porque assim, a gente vai conhecendo a história do outro né? A gente fica compartilhando, compartilhar gera intimidade assim... Esse processo do *Ânima* ele é justamente isso né? A gente vai contando as nossas histórias e a gente vai conhecendo o outro, mesmo não conhecendo a família do outro pessoal né? Tipo assim pessoalmente, mas a história dela faz com que a gente se sinta a vontade de ouvir, pelo menos eu me sinto nesse lugar também de falar, nossa ele permitiu, ela me permitiu a contar a minha história e ela contar a história dela pra mim, então isso vai gerando intimidade sabe? Eu acredito que a partir do momento que a gente compartilha a nossa história e é lançada pro outro, vai gerando essa intimidade porque a gente permitiu que o outro entrasse na nossa história sabe? (Bruno Cantanhede, em entrevista via WhatsApp, no dia 12 de dezembro de 2020).

A intimidade como dimensão do sagrado que moveu e move o processo de criação desta obra é resultado de movimentos do sensível que aparecem nas falas dos dois criadores, palavras como delicadeza, fortalecimento, compartilhamento, cuidado, respeito, acolhimento e permissão. Tais palavras nos movem em processar a criação da obra como criação de nós

mesmos, a intimidade gerada com o outro é uma prerrogativa de uma íntima relação comigo mesma a ponto de não haver outra possibilidade de ver o que vai em mim, luz e sombra, alegria e dor, medo e coragem e diante de tantos paradoxos reconhecer-me e mover-me em direção a um estado cada vez mais íntimo comigo mesma e com meus companheiros.

A manifestação da suavidade

O caminho pelo qual sempre se pode dominar se chama Suavidade, e o caminho pelo qual nunca se pode dominar se chama Força. Ambos são facilmente conhecidos, porém os homens ainda não têm esse conhecimento. Por isso, os antigos diziam que a pessoa forte deseja superar os outros, enquanto a pessoa suave deseja superar a si mesma. A pessoa que deseja dominar os outros, quando encontrar alguém mais forte, estará em risco. Contudo, a pessoa que deseja dominar a si mesma nunca estará em risco. Quem domina seu corpo através da Suavidade pode assumir o mundo. Os antigos diziam que quem não utiliza a Força para vencer os outros é capaz de vencer a si mesmo. Assim, quem não utiliza a Força para assumir o mundo é capaz de assumir o mundo (LIEZI, 2020, p. 63).

Fui uma bailarina que teve como principal treinamento físico, durante quase vinte anos, o ballet clássico. Nesse contexto, a boa bailarina é a bailarina forte e isso é impresso na própria figura da artista, a musculatura extremamente destacada aponta para a enorme carga de esforço físico que este treinamento corporal impõe para seus praticantes, o preço disto são dores constantes, lesionamentos frequentes e uma comprovada precocidade no envelhecimento e desgaste físico dos bailarinos clássicos.

Se opto por começar tratando do ballet é porque de certa maneira ele foi e ainda é muito referencial a um certo imaginário do que seja o parâmetro da dança, mesmo dentro do universo da dança contemporânea percebo um estado de percepção que se aproxima muito do imaginário do ballet, e acentuo minha ideia convocando aqui a noção de virtuosismo ou virtu. Essa característica nasce junto com a dança clássica no período do renascimento e se expressava por uma certa qualidade de nobreza que destacava quem a possuía, paulatinamente a virtu como nobreza foi sendo substituída à medida que a dança se profissionalizava, por uma qualidade de força e poder físico.

Este poder das qualidades atléticas do bailarino é uma perspectiva que dá suporte, confirma uma lógica de competição, onde a organização se dá por meio de camadas

hierárquicas, onde quem é mais virtuoso e, portanto, mais forte, se localiza em uma posição superior aos demais que serão dispostos de acordo com suas características virtuosísticas.

Meus estudos referentes às representações do corpo em dança demonstram que os usos do corpo dos artistas da dança profissional tendem a reproduzir o discurso dominante da dança teatral ocidental, que promove um ideal de corpo em que prevalecem os critérios estéticos de beleza, esbeltez, virtuosidade, devoção e ascetismo, tendo como efeito uma aceitação silenciosa dos já considerados normais dor e ferimento.

Mais precisamente baseando-me em quase uma centena de entrevistas com coreógrafos, intérpretes e dançarinos pré-profissionais de Montreal, eu associo o lado direito do corpo ao discurso artístico dominante. Nele predominam a precedência da obra artística e a ultrapassagem dos limites físicos e psicológicos do artista (FORTIN, 2011, p. 28).

Os critérios estéticos, e por que não dizer éticos, que há séculos conformam um determinado modo de entender a dança enquanto atividade profissional, critérios estes que foram estabelecidos a partir de um contexto eurocêntrico, confirmam, acentuam e fortalecem uma política sensível que aponta o artista enquanto ser especial, um indivíduo que possui um dom, um ser iluminado por uma certa aura e que, portanto, está acima do sujeito comum.

Um bailarino, e até esta nomenclatura é tema de cisão, pois o bailarino está hierarquicamente acima do dançarino para determinada compreensão de dança. Já que o bailarino é aquele que passou por uma formação dentro dos padrões acadêmicos (aqui englobo tanto a universidade, cursos técnicos, como também academias e formações em danças cênicas) de dança, e dançarino é aquele que teve sua formação, por exemplo, dentro do movimento das danças populares.

Tal abordagem propõe uma política de separação, de segregação e meritocracia, o corpo é a última e definitiva fronteira da separação...

Quando comecei a fazer dança sempre ouvia que de longe se reconhece um bom bailarino por seu modo de andar, ou seja, de colocar seu corpo no mundo. Então, como fazer arte de qualidade e virtuosismo se agora a minha criação passava por entender e criar uma dança baseada no corpo e nos modos de se mover no mundo de mulheres comuns, corpos sem virtu?

Minha dança era um movimento de costurar meu corpo ao corpo de minha mãe e minha avó e cerzir a partir desta reunião um virtuosismo da suavidade, onde o corpo comportasse o colo como lugar de afetação.

Minha avó me colocava no colo para me ensinar os primeiros pontos de bordado, ali era o lugar de ouvir as histórias de assombração quando faltava luz na minha casa de infância. Minha arqueologia sensível me falava de uma sensação de maciez e calor, suavidade e conforto.

Neste momento a seleção foi feita, o corpo virtuoso que nascia para dançar a Ânima Trama constituiria uma outra perspectiva de virtuosismo baseado em unir as partes separadas. Esta política do movimento dançado passava a requerer em um fluxo onde arte e vida, pessoal e profissional, público e privado habitassem um mesmo espaço-tempo sensível. E como constituir um corpo em estado de cena sem utilizar a fissura corpo cotidiano e corpo extra-cotidiano?

Não sei a resposta e nem sei se conseguimos tal intento gigantesco, mas continuamos ainda hoje a perguntar se isso é possível e talvez a pergunta principal de todas, o que pode nossas micropolíticas dançantes enquanto campo de alteração sutil do modo de estar no mundo?

Talvez e só talvez a manifestação da suavidade seja um passo importante no desejo consciente por uma dança que não seja de dominação, mas assumir o mundo como espaço de nossas políticas em uma revolução sensível e suave.

Manifestação da imperfeição

Mas graças a Deus que há imperfeição no Mundo
 Porque a imperfeição é uma cousa,
 E haver gente que erra é original,
 E haver gente doente torna o Mundo engraçado.
 Se não houvesse imperfeição, havia uma cousa a
 menos,
 E deve haver muita cousa
 Para termos muito que ver e ouvir. . .
 (CAEIRO, 115, p. 22).

A imperfeição é uma realidade do trabalho artesanal, esse não almeja ou sonha com o perfeito, coisa distante e que só se ouve falar sobre, é fato aceito entre artesãos que o traço de imperfeição que subsiste na feitura de qualquer objeto autoral corrobora e inscreve o traço de autoria de quem o fez. Tal constatação encontra abrigo nas palavras de Alberto Caeiro, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa, o erro é algo original, sinaliza um acontecimento que demarca uma artesanania como única e irrepetível.

Se não houvesse imperfeição haveria uma coisa a menos...

Acolher a manifestação da imperfeição é acolher o que há de mais humano em nós, é acatar a falha, o erro e o acidente. Este exercício é de suma importância para fazedores de dança, pois que historicamente formados por referenciais que buscavam alinhamento aos padrões de perfeição das virtudes clássicas.

Foi a partir da compreensão que dentro de nossa práxis artística a imperfeição comporta uma ética que elabora uma estética, ética esta que busca a não separação, seja ela entre vida e

arte, particular e público, pessoal e profissional e assumindo que em nenhuma dessas dimensões a característica de perfeição era cabível, aceitável ou possível que manifestamos o desejo de um afrouxamento inicial e depois um acolhimento mesmo de nossas falhas e erros no processo de criação em questão e na nossa performance cênica.

A coexistência com a imperfeição nos permite estar abertos a leituras outras das potências que moram em nosso fazer.

Perfeição em uma dança cênica de herança renascentista europeia é tratar de colonialismo e hierarquização.

Somos um coletivo de artistas nascidos e criados na Amazônia, somos periféricos por natureza e cultura. Sendo o Brasil periferia do mundo, a Amazônia periferia do Brasil, a arte periferia das profissões e nós fazedores de dança na Amazônia na linha de perfeição que usa as medidas de um mercado que possui como padrão para dança contemporânea conceitual a dança francesa dos anos noventa do século passado, referencial importante para muitos fazedores de dança do centro-sul do Brasil, não é de se estranhar que muitas vezes o nosso fazer amazônico lhes pareça tão distante que lhes custa chamar o que fazemos de dança contemporânea.

Historicamente a Amazônia possui uma relação temporal que podemos tratar como uma modernidade tardia que expressa a nossa distância dos centros, das colônias. Sempre estivemos distantes e nunca fomos a referência mesmo em nossas obras. A revolução tecnológica fissura noções de tempo e espaço, e parece que agora se tornou possível sermos contemporâneos dos centros de poder do mercado da arte, mas esta alteração chegou em um momento em que vemos surgir trabalhos em dança extremamente comprometidos com nossa íntima realidade, pesquisas acadêmicas baseadas num fazer amazônico das artes e da dança.

São referenciais nesse contexto práxis artísticas como a noção de habitante criador de Mayrla Andrade (PA), a pesquisa de uma dança imanente de Ana Flávia Mendes (PA), a profunda pesquisa acerca da identidade e cultura indígena de Regina Maciel (AC), a busca cênica sobre um corpo feminino amazônico de Andrea Melo (RO), a investigação sobre a rua como espaço da dança de Carol Castelo (PA). Mulheres da Amazônia, que atuam e pesquisam na/a Amazônia uma dança que é contemporânea da Amazônia e não está pedindo autorização a nenhum centro colonial para ser chamada assim, ou, na medida do desejo, deixar de ser chamada assim.

O perfeito sempre esteve a um país de distância de nós e a questão agora é que já não desejamos nem precisamos buscar referenciais e padrões externos a nossas verdades imperfeitas.

A produção em dança na Amazônia, e mais especificamente no Pará, subsiste a partir do impulso apaixonado e uma força de vontade gigantesca por parte de seus fazedores, como exemplo cito os números do Festival Arte como Respiro, realizado pela Fundação Itaú Cultural em medida emergencial durante a pandemia do Covid-19, onde, dos duzentos trabalhos selecionados, apenas quatro eram da região amazônica e dois do Pará.

Sem políticas públicas específicas para dança, que permitam aos artistas condições minimamente possíveis de subsistência, a qualidade técnica dos centros se torna inalcançável e ainda que desejemos e lutemos por essas condições, não há como esperar por elas para exercermos nosso trabalho e atuação.

É assim que assumimos a manifestação da imperfeição em nosso fazer, buscando atuar dentro de uma verdade interna, uma coerência com o que somos, como nosso tempo e lugar. Sem sofrimentos desnecessários, mas com um olhar aguçado para nossa realidade e nosso modo próprio de nos relacionarmos com o tempo que vivemos e com esta dimensão múltipla que se chama floresta, sim, porque afirmo que somos fazedores de dança da floresta, uma floresta urbanizada, mas ainda assim uma floresta, e é sob esta perspectiva que nosso fazer precisa ser olhado.

Sem salas de dança gigantescas e preparadas para nos receber, sem linóleos, sem os últimos lançamentos em equipamentos de iluminação cênica, sem um retorno perfeito de som, muitas vezes com uma bilheteria minguada que mal daria para pagar o transporte de volta para casa e ainda assim, a obra imperfeita que se tece em memorial aqui recebeu inúmeros prêmios e referências por sua qualidade.

Imperfeita, não quer dizer mal feita, mas que não almeja se referenciar fora de sua própria realidade, que não busca um padrão externo a si mesma, que respeita suas referências internas e sua própria história e contexto. Desta feita a imperfeição se torna não só princípio de criação, mas também um modo de atuação política em dança, pois é preciso ver nossas condições e possibilidades, continuar nosso projeto, mas sem perder de vista onde estão as brechas, as falhas e as desconexões internas e externas em nossa obra e assumir que tudo o que está fora está dentro, a obra é um sistema vivo em constante coexistência com inúmeros outros sistemas de coisas.

Lentidão, intimidade, suavidade e imperfeição, princípios que movem a criação, o coletivo e os intérpretes criadores da obra, esta, a obra, é o espetáculo, mas é a própria vida de cada um dos envolvidos na criação deste tecido orgânico que é dança, arte e enlaçamento. Formamos uma malha que não há como ser desfeita, que inclui mesmo os que já não estão, que se retiraram por negação, por raiva ou por simplesmente não ter como ficar, estamos todos

emaranhados como fios de um tecido único, que não pode ser desfeito, o que se pode fazer é compor outra camada e sobrepor, mas desfazer está na dimensão do improvável.

URDIDURA

A MAGIA fértil das Mamachas. Vídeo de apresentação do curso de magia com bonecas. **Arte das curandeiras**. Disponível em: <https://artedascurandeiras.com/tilanonline>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CAEIRO, Alberto. O Guardador de Rebanhos. **Domínio Público**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2020.

FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo *In*: WOSNIAK, C; MARINHO, N. (Orgs.). **Seminários de dança: O avesso do avesso do corpo - educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011.

LIEZI. **Vazio Perfeito** (livro eletrônico). São Paulo: Mantra, 2020.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. São Paulo: Cultrix, 2006.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTOS, Milton. Elogio da lentidão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2001.

PERNA 6
A TEIA LABIRINTO
ESCRITA TÊXTIL DE UMA DANÇA BORDADA

O labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses; no meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro desta bizarra teia de aranha. A comparação com a teia de aranha não é aliás exata, porque a teia é simétrica e regular, enquanto a essência mesmo do labirinto é circunscrever no menor espaço possível o mais completo emaranhamento de veredas e retardar assim a chegada do viajante ao centro que deseja atingir (CHEVALIER; GHEERBRANT).

Esta pesquisa que tem por base o processo de criação da obra *Ânima Trama*, espetáculo de dança contemporânea que parte do universo das poéticas manuais que utilizam agulha e linha presentes na dimensão feminina familiar de seus intérpretes criadores, e que aqui, neste texto, se desdobra em têxtil doutoral para dar vazão a um memorial que, mais do que explicar as veredas da criação em dança, possui o desejo de ser um relicário de memórias de invenção.

Proponho um jogo metafórico onde a teia labirinto deve ser tomada como metáfora da produção de conhecimento em pesquisa em arte, o artista-pesquisador é aqui, portanto, a aranha, artífice da obra, de um sistema e de si mesmo.

O processo de criação passa a ser compreendido como uma tessitura labiríntica elaborada a partir de princípios como a tessitura de si; as tramas como imagens-força; dança como multiplicidade; co-mover como fluxo da obra.

A metodologia pressupõe um movimento de trama, de enlace, de costura e bordado onde o intérprete criador é artesão que ao fazer entra em diálogo íntimo com os materiais, e este, produz em justaposição uma arte que é conhecimento.

A teia labirinto, tal como o labirinto mitológico, apresenta uma multiplicidade de percursos que irão sendo produzidos na realidade do artista, à medida que este caminha por seus corredores. Quanto mais ele caminha, mais possibilidades abre na produção da realidade da obra/vida, pois aqui não há pretensão de separação entre produção artística e vida cotidiana, a produção de realidades se dá nas duas instâncias, sendo a obra o lugar onde esta produção ganhará visibilidade. Se no labirinto mitológico, a saída era o grande desafio e estava aquém do desejo de quem fosse posta neste lugar, na teia labirinto, a saída convoca um desejo ou

necessidade, ela se apresenta, quando nós, criadores, a convocamos, e assim damos um fim definitivo ou temporário à sua produção.

A teia e o labirinto se acoplam neste ambiente e ganham uma natureza simbiótica, garantindo as incontáveis possibilidades nascidas do labirinto e uma certa qualidade biológica que a teia possui, uma qualidade de ser um composto orgânico, advindo do ventre de sua produtora. Se assim entendermos, podemos concluir que o processo de criação é um labirinto orgânico, está vivo e, por estar vivo, continuamente produz tecido, que em si é ampliação do campo de criação.

Se no labirinto mitológico o centro era o objetivo a ser alcançado, aqui o centro é ponto de partida na construção da teia labirinto.

[...] Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor. O conselho não é novo. Deleuze e Guattari, recentemente, e Valéry, antes deles, prodigalizavam outros tantos destes. Ver-se-á logo, de outra parte, que, no lado certo dessa entrada, para arranjar-se pelo meio, a apologia da posição mediana é uma das constantes de minhas modestas proposições (LANCRI, 2002, p. 18).

É do meio da minha construção humana, feminina e familiar, que dei partida aos primeiros pontos que tecerem esse emaranhado de possibilidades que é o constante processo de criação da obra *Ânima Trama*. Ele tornou-se o caminho que me possibilitou costurar dois universos de criação, as poéticas manuais femininas vivenciadas no seio da minha família e a dança contemporânea, linguagem base de meu fazer artístico, e, quais os caminhos que poderia utilizar para criar uma dança têxtil, uma dança bordada, tecida, onde coubessem todas as mulheres que me formaram, me teceram?

O meio de onde me propus iniciar é um sem-fim de possibilidades.

Sendo a teia labirinto, aqui, imagem metafórica da produção de conhecimento em pesquisa em arte, proponho uma leitura da mesma natureza para este tecido que aqui apresento.

Escolho como estratégia de leitura para a compreensão de como a teia labirinto enquanto método de criação artística e por isso mesmo, criação de conhecimento em artes, foi constituída dentro da poética de criação da obra *Ânima Trama*, os dispositivos poéticos e imagens-força que foram tramados/bordados no percurso temporal de quatro anos.

[...] Neste sentido, o artista-pesquisador não é um ser isolado e sim alguém inserido e constantemente afetado pelo seu devir-tempo, devir-espaço. O tempo e espaço do fenômeno investigativo são únicos e singulares e se revelam em cores e matrizes que ele, o artista-pesquisador – vai costurando a

partir desta revelação. A pesquisa em artes e seu projeto poético estão também ligados a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Os dispositivos metodológicos e/ou as imagens-força na pesquisa em artes servem como rede agregadora de vários elementos heterogêneos que dialogam com o objeto/fenômeno investigado. A pesquisa em artes produz conhecimento atravessado de experiências sensíveis que por sua vez geram constantes processos de dessubjetivação. Os artistas-pesquisadores, uns e outros, se encontram em redes de disposição configuradas em torno de linhas tensionadas pela curiosidade, crueldade, afetividade, memória, ausências (ALMEIDA; LIMA, 2016, p. 523).

A primeira imagem que surge é a que bordei para capa do projeto que concorreu ao Prêmio SEIVA 2016 de pesquisa e criação em artes, desenvolvido pela Fundação Cultural do Pará, nesta oportunidade ocorreu a primeira conquista deste projeto, já que foi contemplado com tal prêmio.



Imagem-força I: Capa do projeto Ânima Trama que foi selecionado ao Prêmio SEIVA 2016.

Esta imagem permite, por si só, entender o estado ainda inicial do processo de criação, um bordado que desemboca em duas pernas, a simplicidade e limpeza indicam que nesse momento a obra possuía dois percursos de atravessamento, o primeiro era a dança e o segundo era o bordado.

Ainda sem conectores ou atravessamentos entre as linhas, cada uma ocupando seu espaço particular, não se tocam, não se conectam, nem mesmo se aproximam, a circularidade que produzem está voltada para si mesma, e há muito espaço por ocupar, o tecido está extremamente limpo e se constitui em uma imagem quase minimalista.

Existe pouca informação e muito espaço para o que pode vir a surgir, o espaço está aberto ao processo de criação da teia labirinto, as linhas existem e já estão irremediavelmente ligadas ao tecido do mundo em criação.

A segunda imagem-força da teia labirinto, surge após a estreia da primeira versão da obra *Ânima Trama* e minha admissão no doutorado em artes.

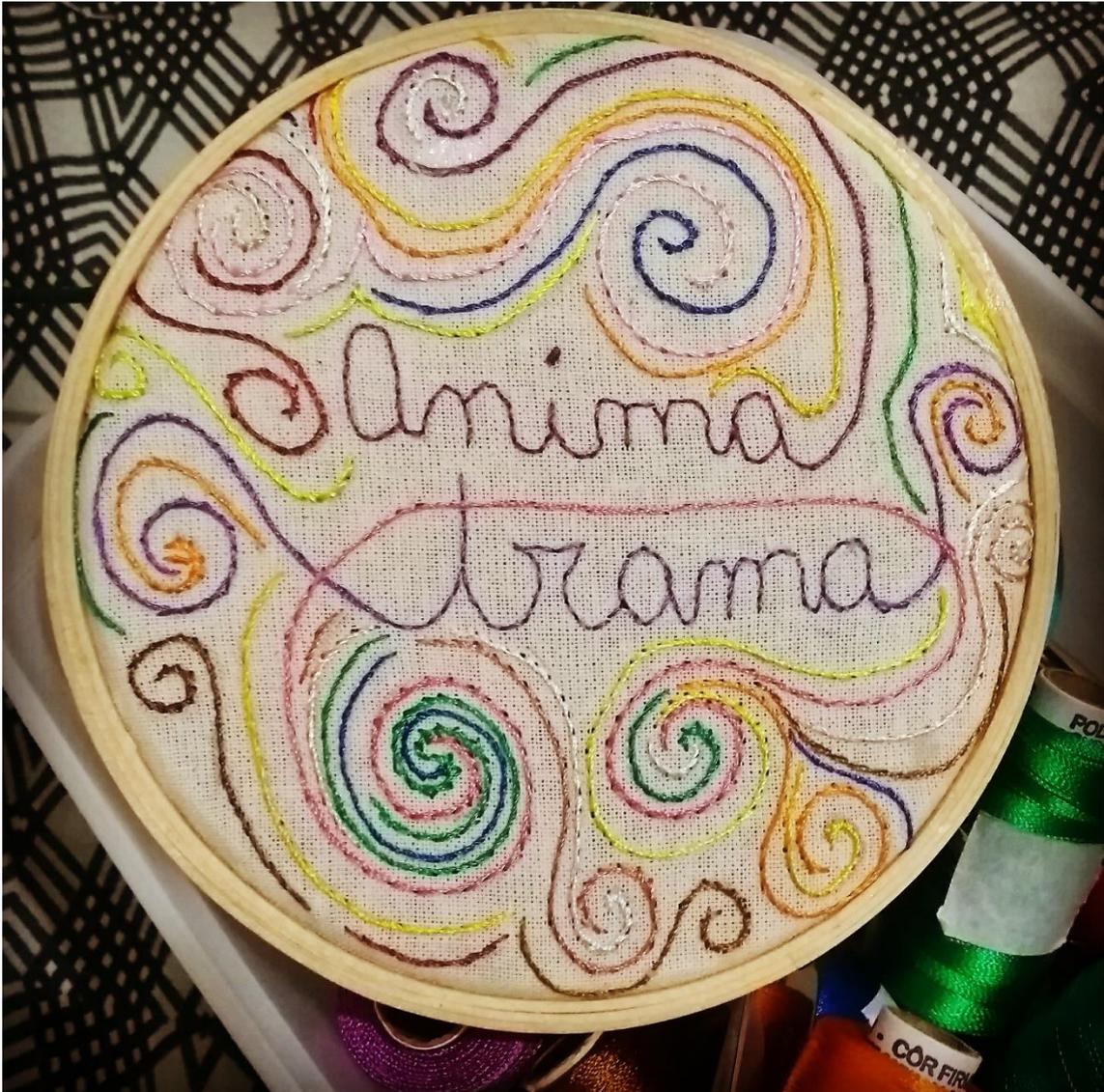


Imagem-força II: Bastidor bordado *Ânima Trama* criado no início de 2017.

Cada perna já se multiplicou em várias, se inicialmente existiam duas espirais, a partir deste momento elas se espalham pelo espaço sendo que cada uma possui em si várias pernas, seu sentido de movimento tanto pode ser horário como anti-horário e isto denota camadas de vida que são incorporadas a esta ânima.

Aponto a espiral como uma grafia sagrada dentro do processo de criação da obra.

É possível localizarmos muito remotamente a origem dos pontos riscados na diversidade de práticas religiosas na história da humanidade, confirmando a relação do homem com esse poder mágico e religioso das grafias sagradas que os conectava simbolicamente com a força de seus ancestrais. Dos egípcios aos indianos, dos hebraicos aos Judeus, dentre outros, sempre confirmaremos a tradição dessas grafias como veículos de conhecimentos espirituais e por serem guardiãs das religiões de seus ancestrais em todas as épocas (SANTA BRÍGIDA, 2016, p. 04).

A espiral surge como grafia sagrada por ser o movimento que possui o poder de conexão entre mim e minhas ancestrais, tanto aquelas próximas das quais conheço o rosto e o nome quanto aquelas que se tornaram invisíveis e inomináveis por terem se perdido no tempo, quando giro em sentido anti-horário, é por elas que chamo e é a elas que me uno.

Assim, o tempo de feitura da teia labirinto é também um tempo espiralar, o hoje se funde com o ontem e o amanhã, em meu solo isso está expresso da seguinte forma: Giro no sentido anti-horário e afirmo: “Sou Ana!”, dou um passo atrás e afirmo: “Sou neta de Ana!”, dou um passo pra frente e afirmo: “Sou mãe de Ana’s!”. Sim, meu nome é Ana, nome herdado de minha avó e que minhas filhas também herdaram, assim Ana, a avó continuará viva mesmo depois que eu, a neta, tiver partido. Assim como afirma Leda Martins em seu conceito de tempo espiralar, “a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação” (MARTINS, 2003, p. 79).

A grafia sagrada espiralada surge nas imagens-força que são representações gráficas da teia labirinto, do mesmo modo como aparecem na coreografia cênica, elas são movimento de conexão com a ancestralidade, tal movimento se dá em uma temporalidade espiralar que altera a cronologia linear e presentifica minha linhagem feminina em meu corpo dançante e no bordado produzido por minhas mãos a serem acopladas ao saber produzido por todas as gerações de mulheres que vieram antes de mim e que se presentificam nas mãos de minhas filhas quando estas se conectam a uma agulha e se põem a bordar.

Precisamos, portanto, ser lembrados de que “pôr em uso” é uma questão não de anexar um objeto com certos atributos a um corpo com certas características anatômicas, mas de unir uma história aos gestos apropriados. A ferramenta, como epítome da estória, seleciona do compêndio da mão os gestos adequados à sua reencenação (INGOLD, 2015, p. 104).

Ver minhas filhas a terem em suas mãos agulhas e linhas é girar em sentido anti-horário, é convocar nossa ancestralidade feminina a habitar nossas mãos, selecionar dentre todos os gestos possíveis aqueles que a tragam de volta à vida em nossos ossos, músculos e ligamentos, é ligar todos os tempos e todas as mulheres nos gestos de nossas mãos.

Disto trata as espirais presentes na teia labirinto.



Imagem III: Ana Beatriz e Ana Luiza no Encontro Bordado⁷, maio de 2017.

A seguinte teia labirinto que surgiu decorre da experiência na disciplina *Movimento Criador do Ato Teórico*, ministrada pelas professoras doutoras Wlad Lima e Ivone Xavier, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, e desta feita teria que tecer uma teia muito complexa, esta precisaria dizer de minha obra, e tal como Ariadne, eu

⁷ Encontros Bordados são encontros abertos, feitos a partir de um convite lançado nas redes sociais, para que qualquer pessoa, que se sinta convidada, participe, não há prerrogativa de um conhecimento previsto ou pré visto, nem que o participante tenha algum interesse direto pela pesquisa, o que percebo como grandes provocadores do encontro são: um interesse de conhecer a prática do bordado livre; interesse em retomar esta prática; a necessidade de estar em uma prática comunitária e o desejo de estar simplesmente em convívio com pessoas diferentes de seus grupos sociais cotidianos.

precisaria entregar um novo para que outros pesquisadores pudessem entrar em minha teia labirinto sem que se perdessem em suas infinitas possibilidades de entrada e suas curvas.

Tecer labirintos é um trabalho árduo e complexo, há que se tomar cuidado para não se perder em sua própria invenção e ficar girando em círculos, mas ao deparar-se em tal condição o mais aconselhável é perder-se de vez, pois ao perder-se a única saída no labirinto é encontrar-se.

Escolhi para esta tarefa tecido de algodão cru cortado em pequenos círculos, onde estariam bordadas palavras que designam os corredores que compõem o meu labirinto, minha teia labirinto, mas percebi que a teia que estava sendo tecida não foi iniciada por mim, pensei em minha mãe e no modo como ela me ensinou a bordar e como, do mesmo modo, minha avó havia ensinado minha mãe. Então decidi iniciar minha tarefa com um pequeno pedaço de teia que havia sido tecido por minha mãe há muitos anos, neste pedaço de teia crocheteda estava depositado os saberes de muitas mulheres que me antecederam e foi a partir da obra delas que minha teia foi iniciada.

A transmissão de bens é, nesse caso, uma transmissão de riqueza, de genealogia, de conexões monárquicas, mas também de memória e de amor da mãe pela filha. [...], as roupas têm vida própria; elas são presenças materiais e imateriais. Na transferência de roupas, as identidades são transmitidas de mãe para filha, do aristocrata para o ator, de mestre para aprendiz. [...] é apenas num paradigma cartesiano e pós-cartesiano que a vida da matéria é relegada à lata de lixo do "pouco importante" - o mau fetiche que o adulto deixará para trás como uma coisa infantil para buscar a vida da mente. Como se a consciência e a memória dissessem respeito a mentes e não a coisas. Ou como se o real pudesse residir apenas na pureza das ideias e não na impureza que permeia o material (STALLYBRASS, 2016, p. 31-32).

O material dos círculos era algodão cru⁸ e isto fazia com que a maciez, a maleabilidade e a flexibilidade fossem propriedades que imprimiam características muito próprias ao corpo que estava sendo tecido. Se por um lado a matéria era suave ao toque e se dobrava acompanhando o fluxo do meu fazer, por outro era difícil de organizar e de ser mostrado. Para sustentar um pouco minha trama depusitei delicadamente um pouco de cola nas bordas dos meus círculos e coleí pequenos pedaços de fita grega⁹ de muitas cores. Essa estratégia me possibilitou trabalhar melhor em minha trama e dar uma visibilidade aos caminhos criados por mim, esses pequenos círculos de tecido possuem em si as características de pequenas teias

⁸ Tecido de fibra de algodão que passa por poucos processos de química em sua produção, sua principal característica é a rusticidade e o não tingimento.

⁹ Fita de tecido que não utiliza o padrão retilíneo, ao invés, é uma repetição de ondas infinitamente.

labirintos, é possível perder-se, tanto na trama dos incontáveis fios que se entrelaçam e formam a malha, como também as palavras bordadas são textos labirínticos.

Cada uma dessas trilhas é simplesmente um fio em um tecido de trilhas que juntas compreendem a textura do mundo da vida. É desta textura que quero dizer quando falo de organismos sendo constituídos dentro de um campo relacional. Trata-se não de um campo de pontos interconectados, mas de linhas entrelaçadas; não de uma rede, mas de uma malha (INGOLD, 2007 apud INGOLD, 2015, p. 118).

A teia labirinto pode ser compreendida como uma malha como na concepção de Ingold, pois os fios que formam a malha, diferentemente do que acontece na rede onde os fios se tocam, se conectam sem terem suas fibras atravessadas umas pelas outras; na malha, assim como no bordado, a perna de linha que borda atravessa o tecido base e muitas vezes perfura a estrutura das linhas que compõem a trama do tecido base, alterando, compondo de tal modo um novo corpo têxtil, onde linhas que foram inseridas fundem-se ao tecido formando, assim, um organismo único.

O discurso advindo deste movimento de tessitura, que é a criação da teia labirinto, traz em si o mesmo fluxo de criação, palavras como textos labirínticos é uma expressão que denuncia tal fluxo, ao assumir uma palavra neste têxtil doutoral, entende-se que esta cria uma teia de sentidos tão amplos que em si formam um labirinto de ideias e imagens, compondo assim um campo de criação labiríntico.

Labirintos são lugares que nos permitem buscar outros modos de nos mover. Sem a certeza de qual trajeto é aquele que nos levará à saída, temos pela frente a tarefa de experimentar caminhar. Mas, havemos de caminhar de pés descalços, sem a proteção dos sapatos, proteção que nos separa da sensação do mundo, havemos de sentir as mínimas partículas de poeira grudando em nossos pés suados, sentir as pedras que estão distribuídas pelo chão, estas, às vezes, tão minúsculas que tornam-se invisíveis ao olhar, mas se revelam em sua exata proporção sob a percepção do tato. Para tanto, preciso treinar nossas patas de aranha, pois há muito nos calçaram com pesados sapatos que retiram qualquer relação tátil com o solo pelo qual caminhamos. A caminhada aqui é captura de sensações e com estas substâncias encorpo o fio que usarei para tecer minha teia.

Mas neste momento da criação me deparo com a necessidade de aprofundar a junção das tramas do meu passado, a trama de Cloto, com a trama que eu estava tecendo no momento? A trama de Laquesis, a deusa que rege o presente e o desenvolvimento.

Cedi, então, minhas mãos à Laquesis, e sob a forma de nós, tecemos um tecido de união, de ligação. Os nós do macramê¹⁰ serviam de fio condutor, um fio de Ariadne, fio da vida, como um cordão umbilical por onde a vida flui da mãe para o bebê, do passado para o presente, das mãos da minha mãe para as minhas mãos.

[...] Assim, na relação entre a mão e o serrote reside uma assimetria fundamental. A mão pode pôr-se em uso, e nos movimentos que pratica pode contar a história de sua própria vida. Mas o serrote depende da mão para que a sua história seja contada. Ou, mais geralmente, enquanto ferramentas extrassomáticas têm biografias, o corpo é tanto biógrafo, quanto autobiógrafo. [...] Onde a ferramenta tem as suas histórias, a mão tem os seus gestos. Considerada em termos puramente anatômicos, é claro, a mão é meramente um arranjo complexo de ossos e tecidos musculares. Mas as mãos que uso ao serrar são mais do que isso. São habilidosas. Concentradas nelas estão as capacidades de movimento e sentimento que têm sido desenvolvidas através de uma história de vidas e práticas passadas. O que está à mão senão um compêndio de tais capacidades, peculiares às múltiplas tarefas nas quais é posto em uso, e os gestos que implica? Assim, enquanto as mãos fazem gestos, gestos também fazem mãos (INGOLD, 2015, p. 103-104).

Comecei, então, a olhar para mim como uma aranha, o ser que trama um mundo para si a partir das secreções e líquidos de seu próprio corpo. Surge a imagem de um alter ego, ser de oito pernas que nascem no tecido tramado por minha mãe, quase uma herança genética. Nos fazeres com linha e agulha a quantidade de pernas que utilizamos constituem uma escolha importante, desta escolha características serão incorporadas à coisa que fazemos, podemos assim selecionar se queremos trabalhar desde uma perna de linha até os múltiplos de dois, ou seja, quatro, oito, dezesseis.

Escolhi oito e essa escolha afirma que isto é parte de meu corpo e afirma também um desejo, desejo de que meu bordado seja robusto, que suas cores tenham tons vívidos e fortes e que não seja fácil de ser arrebatado pelo tempo ou por qualquer outro elemento que invariavelmente desgasta os tecidos e fios, sou ser de oito pernas e as conheço bem, essa lógica me parece irrecusável no momento da escolha de um número para tecer.

Essa idéia, a de realizar uma pesquisa sobre o ato de tecer, tem como pano de fundo uma necessidade minha de tentar resgatar o sentido do trabalho humano em sua dimensão primordial de relação com o sujeito que cria, isto é, que dá forma à matéria e investe nela significações. Como se sabe, se esse processo envolve, externamente, a transformação da matéria que é moldada e

¹⁰ A origem da técnica do macramê ocorreu no Oriente Médio, quando os guerreiros do século IX A.C usavam roupas com trançado rígido ou franjas atadas. O macramê espalhou-se em direção ao norte da Europa, tendo sido levado para a Espanha pelos Mouros, no século VIII, e para a Itália, no retorno das Cruzadas, no século XIII. A palavra macramê não foi usada até o meio do século XIX e parece ter origem na Turquia da palavra “Makrama”, que significa nó. No árabe, era conhecido como “Migramah”, que significava franja ornamental (MOTTIN; SILVA, 2014, p. 02).

vivificada, internamente, a estruturação do homem, num processo simbólico, também ganha forma e significação (CRUZ, 1998, p. 17).

Trabalhar com tantas pernas pode causar certa curiosidade em você leitor, explico que tal técnica requer características corporais muito significantes, minha anatomia de ser que se move em dança pode parecer um pouco estranha ao primeiro contato, sou ser de muitas pernas, ou seriam braços? Pernas que tecem? Braços que caminham? Não há definições de uma anatomia final aqui, mas um entendimento que todo o meu corpo se move em uma dança que trama vida, este é um modo biológico de ser no mundo, uma lógica da vida que me move, minha trama é dança e minha dança é trama.

Minhas pernas/braços se movem em unicidade, em um movimento que é de corpo inteiro, de modo que às vezes duas se deslocam para a frente e duas se dobram para o lado, o movimento é lançado para várias direções ao mesmo tempo e atinge espaços diferentes ao mesmo tempo, um bio deslocamento aracnídeo.

As oito pernas possuem características e percursos diferentes, porém se cruzam e se sobrepõem constituindo uma tessitura emaranhada, tecido base e linhas formam, assim, um tecido único a partir deste emaranhado, fundem-se e criam mais que uma rede, criam uma malha.

Aqui nesta imagem-força perdi a espiral de vista...

Talvez pela necessidade de experimentar outras possibilidades de organização e criação ou, talvez, simplesmente por não conseguir ler a presença da espiral, porque seu sentido e presença estão claramente conectados com o que foi tecido nesta imagem-força.

Ora, muitas vezes quando as ideias não estão funcionando bem, perdemos o rumo. Isso faz parte de um ciclo natural e ocorre porque a ideia ficou ultrapassada, ou porque nós perdemos a capacidade de vê-la por um ângulo novo. [...], a verdade é que bloqueios brandos vêm e voltam como as condições atmosféricas e como as estações do ano – com as exceções dos bloqueios psicológicos de que falamos anteriormente, como não mergulhar na própria verdade, como o medo da rejeição, o medo de dizer o que se sabe, a preocupação com a própria competência, a poluição da correnteza básica, entre outros (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 412).

Ao criar a teia labirinto as infinitas possibilidades são em si um risco de imobilizar-se, o grande desafio deste processo está exatamente aí na imobilização, e esta tanto aparece no sentido de estancar diante de tantas possibilidades quanto em um não mover-se por conta de não acreditar o suficiente na teia que se está criando.

de bordar, se eu não bordava, pouco ou nada escrevia, quanto mais bordava mais prolífica a criação se tornava.

Esse processo me levou inúmeras vezes a bordar coisas que pareciam nada ter a ver com o meu campo de estudo, mas que ao final da bordadura me deparava com fortes pistas acerca de meu modo de criação e espaços muito ricos em leitura de meus modos de atuação e criação de sentidos.

Assim, desta vez, assumo meu corpo aranha e ele próprio torna-se espiral, na verdade duas, porque o corpo da aranha aparece composto por duas espirais, uma que compõe a cabeça e outra espiral que compõe o tronco, deste tronco saem oito pernas formadas por ondas e círculos que se atravessam, cruzam, compõem imagens subjacentes, níveis de ocupação espacial, camadas de tessitura e composições múltiplas.

O bordado começou pelo centro, pelo corpo da aranha, e senti a necessidade de que ali o bordado fosse mais robusto, encorpado com camadas sobrepostas, formando uma imagem de um corpo que também é teia. As pernas, tal qual neste memorial que aqui se apresenta, possuem cores diferenciadas entre si caracterizando suas particularidades, porém como elas se espalham pelo tecido, acabam por cruzar-se compondo o entrelaçamento entre as linhas que compõem as pernas e o próprio tecido sobre o qual tal trabalho foi bordado.

Em determinados entrelaçamentos, cujo critério de escolha foi primordialmente o campo criado pelo encontro, esses campos que eram espaços criados pela junção de pernas, senti a necessidade de sublinhar e destacar tais possibilidades, talvez esses encontros possibilitem leituras secundárias do acoplamento destas pernas mesmas que compõem este memorial que chamo têxtil doutoral.

Nesta imagem-força, o corpo e, principalmente, o movimento das pernas configuram espacialmente a pesquisa, elas esparramam-se pelo tecido criativo e este movimento só é limitado pela minha decisão materializada pelo corte e costura da borda, do limite espacial. Percebo também, hoje, que as pernas poderiam ocupar de maneira muito mais intensa o tecido, mas optei por um desenho mais “limpo”, em que se pode ver com maior discernimento o movimento feito pelas pernas.



Imagem-força V: Corpo aranha espiral.

É necessário criar estratégias que nos impulsionem o movimento e a continuar ao se perder, seja diante das incontáveis possibilidades, seja dentro mesmo do rumo que se escolheu para seguir.

A criação desta imagem-força me proporcionou a criação de uma imagem correspondente dentro do universo cênico do espetáculo, tal imagem surge como leitura possível só agora a partir das comparações imagéticas e temporais do processo de criação.

O corpo aranha que surge no processo de criação do bordado enquanto dimensão autônoma dentro do processo de pesquisa, atravessa a escritura e chega à cena de maneira potente e cheia de sentidos, os fios de punho de rede tornam-se minhas pernas que são infinitas e se esparramam pelo espaço cênico criando esse próprio espaço, corpo cenário, corpo espaço e lugar.



Imagem-força VI: Corpo aranha espiral, esta imagem corresponde a uma das possibilidades da cena de abertura do espetáculo *Ânima Trama*.

Essa saída e reentrada da espiral como elemento de primeira grandeza na teia labirinto me permite refletir que muitas vezes perdi o rumo nestes quatro anos e meio de doutorado, mas o retorno mais difícil foi após a qualificação. Já separada de um casamento de vinte anos, tendo perdido minha mãe recentemente e fragilizada diante de certas opiniões que tomei conhecimento pós-qualificação. Fiquei frágil e estar perdida quando se está frágil é uma das situações mais perigosas para uma artista-pesquisadora, não encontrava saída porque não encontrava sentido, tudo o que havia produzido até ali, e que de forma muito acolhedora havia sido recebida pela minha banca de defesa, não refletia a tormenta que ia dentro de mim.

Então o que se fazer? Para onde ir?

A pandemia mundial pelo vírus Covid-19 estava a plena força e o que nos restava era recolhimento, isolamento, distanciamento social, só havia um lugar para onde ir e não havia como fugir dele... Pedi ajuda e companhia para a empreitada, minha terapeuta Eliene Lima, psicóloga e bailarina, que me ajudou, e a viagem para o mais profundo dos meus medos se deu de uma vez, em um dia. Medo de não ser a competente, de estar enganando, de ser comparada, de ser frágil enfim... Olhei, vi minhas dores diante de tudo o que havia produzido em quase quatro anos de doutorado e resolvi sobreviver, para reviver precisava refazer a teia labirinto.

[...] Se você perdeu o rumo para se concentrar, sente-se e fique imóvel. Segure a ideia e a embale. Mantenha uma parte dela, jogue outra parte fora, e ela se renovará. Não é preciso fazer mais nada (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 415).

Fiquei imóvel e revisei tudo, reavaliei meu percurso, selecionei o que fazia sentido e o que eu precisava abandonar e, das coisas que continuaram a fazer sentido, a teia labirinto, meu corpo aranha e suas oito pernas foram importantíssimas para que não me abandonasse em meio à crise e fragilidade.

Retomei sua criação mais ciente e aut centrada, menos preocupada com o julgamento externo e decidida a fazer um percurso honesto e verdadeiro. Penélope fez seu retorno e me permitiu desfazer o passado, para refazer o presente, a teia labirinto tornou-se um fazer-me outra vez e outra vez, e outra vez em busca do que me fortalece e permite ser.

Desta vez a teia labirinto havia de ser bordada levando em consideração tudo o que eu já havia descoberto sobre ela nestes quatro anos e pouco de convivência, cada detalhe exigia clareza no seu propósito e sentido de estar presente, assim ela surge...

Surge circular e com bordas sem costuras, precisava admitir que a teia labirinto possuía bordas desfiadas para sinalizar que não era eu quem detinha a capacidade de delimitar sua área, mas que ela liberava os fios de sua urdidura e sua trama na medida em que é manipulada, em que entra em movimento e contato. O título *Ânima Trama* surge em seu centro, postulando que é nesta *Ânima Trama* que nasce o corpo da pesquisadora aranha e ele é o centro da criação e deste corpo saem oito pernas de linhas que se entrelaçam e emaranham dentro do tecido que comporta a teia, essas linhas escapam para fora do tecido deixando claro que elas não se encerram ali, mas se houver interesse de continuar a trabalhar com elas, todas são passíveis de novas tramas, algumas possuem um comprimento maior e outras menores, mas todas são passíveis de continuar o trabalho.

As linhas que foram utilizadas para compor a teia labirinto não foram compradas por mim, chegaram através de doações de mulheres tramadoras; a primeira era uma linha encorpada e grossa de um vermelho encarnado muito vivo e foi doada por D. Vera Lúcia Monteiro, mãe da professora e bailarina Marília Moreira, que havia sido bordadeira, mas que se dedicava atualmente a uma outra poética manual e que sabendo de minha pesquisa escolheu por deixar aos meus cuidados os seus antigos tesouros têxteis. O segundo novelo de uma densidade menor, uma linha mais frágil e fina em um tom de vermelho mais pálido, era propriedade de minha vizinha Sônia, jovem casada e mãe de duas filhas que, de mudança para outro estado, deixou sob a guarda de minha irmã mais velha, Ivone, todos os seus materiais de tessitura. A escolha desses novelos de linha aponta para o lugar das histórias tramadas como um lugar de um

feminino coletivo, o que se desenvolve neste têxtil doutoral não diz respeito às minhas mulheres, da minha família, mas de muitas mulheres que se unem ao saberem que a outra compartilha consigo o espaço da criação poética que flui entre linhas e agulhas.



Imagem-força VII: Teia Labirinto: escrita têxtil de uma dança bordada.

A entrega de suas linhas sinaliza a confiança em uma continuidade, mesmo por outras mãos a sua herança, o seu dom não irá parar quando o contexto impede as tecelãs de

continuarem seu trabalho, as linhas da vida de outras mulheres somam-se às mulheres da minha família, afirmando que somos muitas e que essa não é uma história única e nem um monólogo.

O bordado da teia labirinto é monocromático, é vermelho, esse é o retorno de Ariadne e seu fio vermelho da vida, vermelho porque feito de carne e sangue, vermelho porque une mulher após mulher em uma linhagem por vezes genética e outras vezes afetiva, vermelho porque é o cordão umbilical que nos une transportando a energia de vida, de criação e de força, mulher após mulher, geração após geração.

A teia labirinto é metáfora de um corpo teórico...

O corpo faz diferentes mapeamentos de seus próprios textos e diagrama uma maneira de “andar” por muitos territórios de outros diferentes textos. Os cruzamentos de inter/transtextos do procedimento metafórico instauram-se numa comunicação que é sua ação performativa. Por isso, o uso do termo texto não se deve, de modo algum, a uma reprodução óbvia da linguagem verbal (RENGEL, 2007, p. 38).

É um texto corporal, testemunha de um mergulho de quatro anos no tecido que me constitui, por isso mesmo deve ser percebido como carne que sangra e rasga, é escrita têxtil porque camada de meu tecido orgânico antes de ser transportada sobre forma de metáfora para esta forma grafada que você leitor(a) vê agora, como afirma Rengel, metáfora é carne.

Essa imagem performance que aqui se apresenta, aponta uma possibilidade da criação de conhecimento em arte, e esta é a minha possibilidade, afirmo que qualquer um dos companheiros que partilhou comigo a experiência de criar o espetáculo *Ânima Trama* poderia produzir sua própria narrativa, que se revelaria diferente da minha, pois corpos diferentes produzem metáforas diferentes.

Este tecido metafórico, portanto, possibilita visitar uma possibilidade, um caminho pois que metodologia sinaliza um caminho percorrido, este caminho foi percorrido da maneira que foi possível e coerente com o tecido corpóreo que o viveu.

Tecido de carne e sangue, tecido que se move no mundo em dança, texto que é têxtil movente e reproduz aqui uma memória também movente em um memorial que é dança bordada.

URDIDURA

ALMEIDA, Ivone Maria Xavier de Amorim; LIMA, Wladilene de Sousa. Movimento criador de um dispositivo poético in process. *In: CONGRESSO DA ABRACE, IX, 2016. Anais [...]*. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4776>. Acesso em: 26 set. 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CRUZ, Thais Wense de Mendonça. **Miragens da existência**: O tecelão, a tecelagem e sua simbologia. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

MARTINS, Leda. Performance do tempo e da memória: Os congados. **O Percevejo** – Revista de teatro, crítica e estética, Programa de Pós-Graduação em Teatro – UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 11, v. 12, p. 68-83, 2003.

MOTTIN, Artur Caron; SILVA, Sabrina Araújo. Design e materiais: estudo de novas aplicações de materiais em adornos produzidos em macramê. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 11., 2014, Gramado. **Anais [...]**, Gramado, 2014.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

RENGEL, Lenira. Metáfora é carne. *In*: NORA, Sigrid (Org.). **Revista Humús II**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

SANTA BRIGIDA, Miguel. A dança brasileira riscada no chão: a grafia sagrada do samba. **Plural Pluriel**, n. 15, 2016. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/56>. Acesso em: 17 out. 2020.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: Roupas, memória, dor. São Paulo: Autêntica, 2016.

PERNA 7

TRAMA COMO PROCESSO DE AUTOCRIAÇÃO

A mulher que iniciou esta pesquisa de doutoramento em artes na Universidade Federal do Pará, na linha 1, poéticas e processos de criação em artes, é uma mulher muito diferente desta que vos escreve, e acredito que muitas mudanças estão intimamente relacionadas ao processo de criação da obra de dança contemporânea *Ânima Trama*, mote de tal etapa do desenvolvimento acadêmico.

Processo de criação é abordado por mim a partir da noção desenvolvida por Salles:

O foco de atenção será o processo através do qual algo que não existia antes, como tal, passe a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes (SALLES, 2013, p. 23).

Este trecho de minha tessitura doutoral buscará relacionar duas dimensões vividas por mim neste processo de criação, em específico, o processo de criação artística e o que venho chamando de processo de autocriação do artista.

Entendo o processo de autocriação como o processo pelo qual passa o artista no decorrer do processo de criação de determinadas obras, onde, ao mesmo tempo em que cria o trabalho e em decorrência mesmo da busca pela coerência poética, o artista investigador de si passa por processos internos de tal intensidade que resultam em uma reordenação pessoal em diversos aspectos.

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2013b, p. 09).

Se ao criar uma nova obra artística, o autor de tal obra passa por um processo de criação de novas coerências, ou uma reordenação de seus paradigmas formais, já que estes passam em sua reordenação a criar na pessoa uma nova compreensão, compreensão enquanto ação não dicotômica, o artista passa assim, ao criar, por um profundo processo de mudança de seu modo de estar no mundo. O processo estabelece, portanto, uma significação nova para elementos já vivenciados e dependendo da disposição pessoal do criador, o processo pode ser tão intenso que a ressignificação de seus modos de criar repercute em um novo modo de ver a si mesmo e seu papel enquanto criador de si.

De maneira mais direta e simples afirmo que ao mesmo tempo que cria a obra, a obra recria o artista. Pois como afirma Eco, “conteúdo da obra é a própria pessoa do criador” (ECO, 2016, p. 15), artista e obra são elementos que funcionam como um organismo e, assim sendo, inseparáveis a priori.

Assim, ao adentrar determinados processos de criação, é exigido do artista pelo próprio processo, desvelar a si mesmo, abandonar dissimulações sociais e ter coragem de revelar-se em movimento de recriação. E se opta por não revelar-se, ainda assim, a arte é traidora e escapa ao seu controle, escorrerá de suas mãos e independente de seu desejo trará a luz suas contradições, segredos e questões mal resolvidas.

O que acontece em um processo de autocriação é que o fazedor de arte, mediante a confrontação da obra, vê de maneira clara suas incoerências e busca, frente a necessidade de uma credibilidade em si mesmo, reordenações pessoais, mas ainda que não opte por este percurso, a obra denunciará tais questões em qualquer vão que lhe seja permitido. Assim, tais questões moverão a obra de qualquer maneira, com ou sem a permissão do artista.

O estilo é o “modo de formar” pessoal, irrepetível, característico: o rastro reconhecível que a pessoa deixa na obra e coincide com o modo como a obra é formada. Portanto, a pessoa se forma na obra: compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita objeto físico (ECO, 2016, p. 29).

A pessoa se forma na obra...

O meu processo de autocriação a partir da obra *Ânima Trama*, inicia-se em uma rede de provocações, entre estas, está a leitura do livro *Ponto a ponto* de Ana Maria Machado. Aqui, este texto, nos servirá de guia poético na construção da imagem de uma autocriação artística, como num modelo reflexo, me vejo na personagem da mulher da história ali contada e, assim como a personagem do livro, começo a jornada como um fio de voz e no processo me fortaleço ao ponto de tornar-me ponto de exclamação.

Voz de mulher. Doce e mansa.
De rezar, ninar criança, muitas histórias contar.
De palavra de carinho e frases de consolar.
Por toda a qualquer andança, voz de sempre concordar.
Voz fraca e pequenina. Voz de quem vive em surdina
(MACHADO, 1998, p. 04).

Artista com uma carreira consolidada na cidade de Belém do Pará, ao iniciar este processo reconheço em minha história vários pontos soltos, principalmente relacionados ao meu papel de mulher, essas fragilidades, medos e incertezas que me induziam a viver uma vida dupla, duas dimensões separadas, a atuação artística e a vida familiar.

Dicotomia também presente na relação com as duas mulheres mais importantes da minha vida.

Dona Ana, minha avó Ana, foi benzedeira, parteira e conhecedora dos poderes curativos das ervas amazônicas, mulher indígena de voz rouca e grave, que em minha infância era a única que conhecia a ter coragem de fumar e beber publicamente. Hoje tenho claro que foi primordialmente na persona de minha avó que pela primeira vez tive contato com o que a autora Clarissa Pinkola Estés conceitua como o arquétipo da mulher selvagem.

Então, o que é a Mulher Selvagem? Do ponto de vista da psicologia arquetípica, bem como pela tradição das contadoras de histórias, ela é a alma feminina. No entanto, ela é mais do que isso. Ela é a origem do feminino. Ela é tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto do oculto – ela é a base. Cada uma de nós recebe uma célula refulgente que contém todos os instintos e conhecimentos necessários para a nossa vida.

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

Ela é ideias, sentimentos, impulsos e recordações. Ela ficou perdida e esquecida por muito tempo. Ela é a fonte, a luz, a noite, a treva e o amanhecer. Ela é o cheiro da lama boa e a perna traseira da raposa. Os pássaros que nos contam segredos pertencem a ela. Ela é a voz que diz, “Por aqui, por aqui” (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 27).

Minha avó Ana é, portanto, a origem arquetípica do meu feminino, ela é origem e orientação, uma bússola que sempre esteve presentificada e se esta presença foi, por tempos, ausência, isso deve ser compreendido como um discurso vivificado, minha avó esteve escondida e ausente de mim como uma declaração de amor à minha mãe, seus valores e crenças.

Dona Geralda, minha mãe, operária de fábrica de beneficiamento de castanha do Pará e que na entressafra se tornava costureira, mulher que aos trinta anos e mãe de seis filhos de pais diferentes, se converte à igreja pentecostal Assembléia de Deus e que, na velhice de minha avó, foi a grande responsável pela “conversão” desta à fé protestante.

Minha mãe era a provedora da família e assim tornou-se, na velhice de minha avó, a dona da casa.

Eram estas duas mulheres que regiam minhas noções do feminino, em minha infância, na ausência de minha mãe em decorrência do trabalho na fábrica, minha avó era a figura dominante, um feminino não cristão e por isso mesmo sem o pudor do pecado e da culpa. Em minha adolescência e principalmente após a morte de minha avó, que se deu quando eu estava com dezessete anos, D. Geralda se torna um referencial de autoridade, autora de mim, criadora

tardia e que abafou a imagem da sacerdotisa, fumante e bebedora que guardava como a mulher da minha infância, esse feminino era cristão, rígida, sempre cuidadosa, pouco dada a risos, professora da escola dominical, leitora compulsiva de livros diversos, mas que fazia a leitura diária da bíblia como modo profilático de conter seus impulsos.

Permito deixar claro que utilizo de imagens absolutas para descrever essas duas mulheres, mas obviamente D. Ana possuía aspectos advindos da fé cristã em seu modo de ser e Dona Geralda possuía traços da cultura pré-cristã em si, mas opto por uma descrição que sublinhe a característica dominante na personalidade de minhas mulheres.

O início de minha vida adulta foi vivido ao mesmo tempo em que pela primeira vez tive oportunidade de me relacionar mais intimamente com minha mãe, já que esta relação, mãe e filha, com Dona Geralda, só se deu após a morte de minha avó. Talvez pelo desejo de tornar mais tranquilo esse processo passo a acatar vários valores que minha mãe cultivava. Logo após esse período, aos dezoito anos, iniciei os meus estudos em dança através da linguagem do ballet clássico, que historicamente reforça a imagem feminina cristã, os gestos extremamente controlados, o universo docilizado regido pela cor rosa, a técnica corporal na qual a delicadeza dos gestos era uma das características mais fortes e suas histórias de fadas e princesas que sempre necessitavam ser salvas por uma figura masculina. Ao abandonar a linguagem do ballet clássico e caminhar na prática da dança contemporânea e quase que concomitantemente me tornar mãe, me reaproximei do referencial que minha avó representava, neste momento tal retomada se deu quase inconscientemente.

Passo assim a viver uma vida extremamente entrecortada e dividida, incoerente mesmo. Casada e mãe, passo a assumir os valores cristãos de minha mãe dentro da minha construção familiar e doméstica, me tornei uma mãe dedicada e uma esposa obediente, replico o papel exercido por minha mãe de professora da escola dominical e me torno uma figura referencial na comunidade cristã na qual estou inserida naquele momento.

Por isso, igual a muitas mulheres antes e depois de mim, passei minha vida como uma figura disfarçada. À semelhança da parentela que me procedeu, andei cambaleante em saltos altos e fui à igreja usando vestido e chapéu. No entanto, minha cauda fabulosa muitas vezes aparecia por baixo da bainha do vestido, e minhas orelhas se contorciam até meu chapéu sair do lugar, no mínimo cobrindo meus olhos e às vezes indo parar do outro lado da nave (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 18).

Era principalmente em minha experiência artística que minha cauda fabulosa de mulher selvagem mais e mais teimava em aparecer por debaixo do vestido. Acontecia que, na medida em que eu transicionava de linguagem do ballet clássico para a dança contemporânea, a figura

da minha avó e o paradigma de feminino que ela representava, se tornava mais forte e presente em mim.

E a dona da voz foi lembrando da mãe e da avó. De outras mulheres no mesmo rio.

Agachadas junto à correnteza, lavando roupa, areando panelas, enchendo cântaros de água para levar para casa, Sempre só com seu fiapo de voz. Bom de rezar, ninar criança, contar história, dizer palavra de carinho e concordar:

- Sim, senhor

- Já estou indo.

- Amém.

Sem sair da linha

(MACHADO, 1998, p. 17).

Pouco a pouco a arte, como uma lente, começava a me questionar acerca de minhas convicções e coerências, porém, neste momento ainda havia espaço para fugas e escapes. Mas gradativamente minhas obras foram caminhando na direção de uma discussão acerca das problemáticas relacionadas ao feminino e às identidades culturais, demarco essa dimensão por acreditar que esses dois campos de investigação foram cruciais no processo desencadeado no espetáculo *Ânima Trama* e principalmente no que trato aqui como processo de autocriação.

Quem conta um conto, aumenta um ponto.

Muitos contos, muitos pontos.

A cada história, a voz crescia. Marcava pontos.

Ficava em ponto maior.

Mais firme, mais decidida, entendendo mais a vida

(MACHADO, 1998, p. 17).

Alguns processos de criação depois... e mais um curso técnico em intérprete criador em dança, um mestrado em arte e a aprovação em um concurso público... A voz havia crescido, estava mais firme e havia entendido melhor suas questões como mulher, artista, mãe e filha..., mas ainda não havia coragem suficiente para encarar de frente a questão da coerência postulada entre sua obra artística e sua vida enquanto arte da existência.

As “artes da existência” devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se e modificar seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo (FOUCAULT, 2004, p. 198-199).

Entendendo que, aqui, escolho definir estilo como um modo pessoal de dar forma a obra estética, sendo ela obra vida, estilo nesta compreensão seria uma assinatura, este modo de formar, creio eu, pretende relacionar-se coerentemente com seus valores e critérios.

Aquilo que aqui chamarei de coerência artística postulada se aproxima da noção de ética como desenvolvida por Foucault, neste sentido a ética seria um modo de o indivíduo relacionar-se consigo mesmo. No caso do processo de autocriação artística, o indivíduo teria um desejo de relacionar-se consigo mesmo a partir de um nível de coerência que atingisse de igual modo o seu processo de criação da obra e seu modo de criação de si.

Esse processo estaria relacionado a práticas racionais e voluntárias que o conduziram a regras de conduta e valores estéticos que desencadeariam um estilo, um modo de formar característico e intransferível, baseado nestas regras e valores que seriam os condutores de sua coerência artística postulada.

E é na busca da elaboração de sua coerência, na mudança mesmo que esta provoca, que se estabelece a necessidade de uma autocriação ou uma elaboração de si. Onde o sujeito e a obra, aqui já compreendidos como ente único e que abrange as duas dimensões como algo irremediavelmente ligado e entrelaçado, um sistema orgânico que denominaremos aqui de obra vida.

Até que um dia, tudo saiu da linha. Com a dona da voz.
 Não quis mais aquela vida de tricô, sempre uma carreira
 depois da outra, tudo igual, ponto a ponto, laçada a
 laçada, de uma agulha para a outra, vai e vem.
 Para agasalhar os outros.
 Da correnteza do rio para a reza da igreja. Pra lá, pra cá,
 sem ir adiante.
 Corrente e cruz, cruz e corrente.
 Mas a dona da voz seguiu o fio do pensamento e achou
 que podia ser diferente
 (MACHADO, 1998, p. 18).

Para agasalhar os outros, a incoerência se impunha a mim, agradava ao marido, ao pastor, à igreja, à família e principalmente minha incoerência buscava agradar minha mãe. A elaboração de minha coerência estética abria a possibilidade de finalmente agasalhar a mim mesma, agasalhar como acolhimento de mim.

Nenhum dos processos que descreverei a partir de agora deu-se de maneira estritamente consciente, foram pequenas necessidades de coerência que gradativamente se impuseram em minhas práticas de vida e que desenrolaram para essa leitura narrativa que faço agora, leitura porque antes de escrever e descrever os acontecimentos torna-se necessário que eu faça a escolha de como leio todos os acontecimentos e assim escolho um fio narrativo que devo percorrer na elaboração textual. Quero deixar claro que esta não é uma leitura absoluta ou única, ela é impermanente e temporária, mas afirmo, também, que me parece ser a mais coerente e clara neste momento em que vos escrevo.

A criação do espetáculo *Ânima Trama* tem como mote o universo das práticas manuais femininas que utilizam tecido, agulha e linha, e se propõe questionar “quais as mulheres que nos tramaram?”.

Fazer a pergunta certa é o ponto central da transformação – nos contos de fada, na psicanálise e na individuação. A pergunta correta provoca a germinação da consciência. A pergunta bem formulada sempre emana uma curiosidade essencial a respeito do que está por trás. As perguntas são as chaves que fazem com que as portas secretas da psique se escancarem (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 73).

Ainda sem saber, eu havia convocado a pergunta que abriria portas que eu nem sequer desconfiava que poderiam ser abertas.

Deste modo passo a percorrer a partir do ano de 2016 uma arqueologia feminina familiar, campo que me proporciona alegria e fortalecimento, mas que de outro modo me deixa por vezes extremamente desconfortável e também induz meus companheiros de cena a passarem pelo mesmo processo, mas opto no memorial a centralizar os registros em minhas impressões e perspectivas.

Sendo um processo de investigação doutoral, o processo decorre por quatro anos, tempo cronológico que instaura inúmeros acontecimentos paralelos ao processo de criação. Um leitor incauto poderia supor que tais acontecimentos estão aquém do processo de criação em si, mas solicito lembrar que nesta abordagem trato de obra vida, portanto, as fronteiras entre a vida cotidiana e os procedimentos estritamente artísticos são desconsiderados aqui, simplesmente por não crer que elas sequer existam.

Era muito comum, há certo tempo, se ouvir de professores em salas de dança a afirmativa de “deixem seus problemas da porta pra fora!”, não acredito na porta, e assim, não há como fechá-la e deixar os acontecimentos “externos” à vida artística para fora. Tudo o que se passa dentro, se passa fora, somos constituídos por um trânsito constante das noções de dentro e fora trabalhando juntas ao mesmo tempo, agora.

Os acontecimentos descritos aqui são entendidos por mim como gatilhos no processo de autocriação artística. Ainda que sua reverberação não atinja a obra de forma direta, seja na criação de cenas ou alterações nas cenas já construídas, elas atingem a própria *ânima* do processo de criação e autocriação.

O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí que o percurso criador ser para ele, também um processo de autoconhecimento. O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo (SALLES, 2013, p. 134).

Dentro das mitologias do feminino que trama, acredita-se que da mulher advém o domínio sobre o tempo e sobre a vida. Este princípio é comum aos mitos das poéticas manuais femininas, posso citar as figuras das Moiras ou Parcas, figuras femininas que controlam o fio da vida. O mito nos conta que nossas vidas são fiadas por três mulheres, que podem ser também vistas como as três faces de uma deusa tríplice, a primeira mulher fia o fio da vida, ela é a criança; a segunda mulher enrola o fio da vida em um novelo, também escolhe o tamanho que ele terá, ela é a mãe e mediadora da vida; a terceira mulher corta o fio, esse é o momento em que tem fim nossa vida, essa é a velha, a morte. Três faces de uma divindade feminina, a ela pertence a vida e o tempo, assim manuseará o fio na medida de seu desejo.

Pacha significa tempo na língua kolla, idioma da etnia andina, somado ao vocábulo mama, denominam a Pachamama, grande mãe, a Deusa, mãe terra, que pode ser compreendida como a mãe tempo.

Tempo e destino, o fio da vida, elementos que habitam as tramas femininas nas diversas culturas. Quando assumo personificar em dança a ânsima, o feminino, assumo fincar em minha persona “Na’ashjé’ii Asdzáá, a mulher aranha, que chamada assim no idioma navajo é o ser responsável de tecer o destino dos humanos e dos animais, das plantas e das rochas” (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 22), assumindo tal personificação, assumo a responsabilidade consciente de tecer primordialmente o meu próprio destino.

Tempo, vida, acontecimentos, regidos pela grande mãe, a grande tecelã da vida e do universo, que pode ser chamada por diversos nomes em diferentes religiões e culturas, mas que arquetipicamente me habita a partir das mulheres presentes em meu universo feminino familiar.

O início do processo necessitava que eu passasse pelo contato como o corte, com o fim e a morte, para a deusa que é trina, início, meio e fim são dimensões de uma mesma coisa, seja ela um bordado ou a vida de ente querido. Em maio de 2017 perdi meu irmão Haroldo para um carcinoma sinovial, a consequência imediata foi perceber a finitude do processo de vida, em cena ao pegar o fio que utilizamos o tempo todo e me deparar com uma ponta passei a me questionar se ali eu havia encontrado o início ou o fim... Havia trinta e dois anos que ninguém falecia em minha família, a última perda que havíamos sofrido, foi de minha avó Ana, perda tão terrível que nos foram concedidos mais de trinta anos para recuperar-nos. Testemunhar o corte do fio da vida, obriga a deusa que mora em mim a administrar meu poder sobre o tempo, sobre meu tempo, sobre minha linha de vida.

Esponthâneas, as associações afluem em nossa mente com uma velocidade extraordinária. São tão velozes que não se pode fazer um controle consciente delas. Às vezes, ao querer detê-las, elas já nos escaparam. Embora as

associações nos venham com tanta insistência que talvez possam tender para o difuso, estabelecem-se determinadas combinações, interligando-se ideias e sentimentos. De pronto as reconhecemos como nossas, como sendo de ordem pessoal. Sentimos que, por mais inesperadas que sejam, as constelações associativas condizem com o que, individualmente, seria um padrão de comportamento específico nosso face a ocorrências que nos envolvam. Apesar de espontâneo, há mais do que certa coincidência no associar, há coerência (OSTROWER, 2013a, p. 20).

A mulher que trama é senhora do tempo, assim entendo e assim me foi ensinado, a manifestação da autocriação já é sinalizada aqui. A mulher que inicia este processo de autocriação é uma mulher cuja fé foi alicerçada em uma criação familiar maternal cristã protestante, a mulher que vos fala foi iniciada através das tramas numa fé que está relacionada ao feminino criador. Ao investigar o poder criativo do feminino e como este foi embotado pelo sistema patriarcal, a velha dicotomia me atingiu em cheio e neste momento escolho me acolher no colo caloroso e macio de minha avó, mulher curandeira, sacerdotisa da floresta, aceito o fato, aceito o fado...

Tempo de morte é também tempo de vida, não há fim em si, há recomeços, a vida é cíclica como a lua, a morte familiar reordena, reorganiza, refaz. Cumpriu-se um ciclo e seu fim demarca o início de um outro tempo.

Através da estrutura formal, a mensagem simbólica sempre articula, além de associações possíveis em cada caso, modos de ser essenciais – justamente pelos aspectos espaço/tempo – que são entendidos como qualificações de vida. Mobilizando-nos, as ordenações da forma simbólica rebatem em áreas fundas do nosso ser que também correspondem a ordenações. Trata-se, nessas ordenações interiores de processos afetivos, ou seja, de formas do íntimo sentimento de vida. São as nossas formas psíquicas (OSTROWER, 2013a, p. 25).

A criação da Ânima Trama perpassa a construção de uma mitologia pessoal, tanto familiar quanto baseada nos mitos de mulheres que tramam, sou a única mulher em cena, meus companheiros relatam a história de suas mulheres e minha imagem, minha presença condensa e se torna o amálgama das mulheres mitológicas e familiares destes criadores, tal posição altera meu modo de ler meu próprio ser. Mulheres que tecem são mulheres que criam vidas e realidades como reflexo do poder feminino universal. A Deusa, a grande mãe, a grande fiandeira, a tecelã universal passou a habitar em mim e não haveria como deixá-la ir.

Chegava a hora de dar vazão ao meu poder de criar vidas e realidades... agora conscientemente.

A morte, é início de ciclo... Reavaliar meu próprio fio da vida...

Ainda falta muito para findar? Que bordado de vida farei com o tempo que me resta? O que quero tecer com minha vida? Me agrada o que criei até agora?

Me resta tempo e matéria para recomeçar?

Todo perceber e fazer do indivíduo refletirá seu ordenar íntimo. O que ele faça e comunique, corresponderá a um modo particular de ser que não existia antes, nem existirá outro idêntico. As coisas aparentemente mais simples correspondem, na verdade, a um processo fundamental de dar forma aos fenômenos a partir de ordenações interiores específicas.

Ao contrário, portanto, de teorias que não admitem contextos para criação, vemos o ato criativo vinculado a uma série de ordenações e compromissos internos e externos (OSTROWER, 2013b, p. 26).

O Coletivo Umdenós, coletivo de fazedores de dança atuante em Belém do Pará foi fundado em 2015 – por mim, Karla Carmo e Matheus Soares – e foi responsável pela retomada de minha carreira como intérprete criadora. Estando profundamente ligada afetivamente a este coletivo, foi nele que instauo o processo de criação da *Ânima Trama*.

Junta-se a mim e a Matheus, Leo Barbosa que adentrou o coletivo no momento da saída de Karla. Estes foram os três criadores iniciais da obra.

Ao final de 2017, fomos convidados a participar do processo de curadoria do SESC Amazônia das Artes, circulação artística promovida pelo Serviço Social do Comércio nos sete estados da região amazônica e mais Maranhão, Piauí e Mato Grosso, somando-se dez estados por onde os projetos selecionados circulariam. Em novembro do mesmo ano participamos do Seminário Palco Giratório em homenagem ao projeto de circulação nacional promovido pelo SESC, neste evento tivemos oportunidade prévia de mostrar o espetáculo para parte dos curadores do Amazônia das Artes.

Inicialmente contemplado pelo projeto SEIVA e aprovado em minha seleção ao doutorado, o projeto *Ânima Trama* alcançava espaços nunca imaginados por mim. Às vésperas de completar cinquenta anos e com trinta anos de carreira, nunca havia vivenciado a experiência de uma circulação artística, o que me parecia um sonho muito distante e que eu acariciava com toda delicadeza para que não se esvaísse.

No início de 2018 começamos efetivamente o processo de seleção.

Ao contactar os três integrantes iniciais do projeto para que puséssemos em prática as providências do processo de seleção, recebo um aceite de Leo Barbosa e uma série de condições para a participação de Matheus Soares. Esse acontecimento denota o que Ostrower denomina estado de tensão.

Em cada atuação nossa, assim como também em cada forma criada, existe um estado de tensão. Sem ele não haveria como saber algo sobre o significado da ação, sobre o conteúdo expressivo da forma ou ainda sobre a existência de eventuais valorações (OSTROWER, 2013b, p. 28).

Diante de exigências que não poderiam ser cumpridas pelo coletivo e depois de um longo e desgastante debate, eu Rosangela disse a Matheus que frente a tudo o que conversamos cheguei à conclusão que ele não desejava participar da circulação e, portanto, prosseguiríamos sem sua presença.

Descrito aqui em quatro linhas parece um acontecimento muito simples, porém o que estava por trás de tal decisão tinha um custo afetivo enorme, como afirma Salles, “os momentos em que o artista tem que se defrontar com a necessidade de corte são também lembrados como bastante custosos” (SALLES, 2013, p. 88). Matheus foi meu companheiro e principal incentivador na retomada da carreira artística, era meu confidente e melhor amigo à época. Além de que toda a construção mitológica em torno da criação do ânima girava em torno de nossas três personas e nossas avós, éramos três criadores, netos das três criadoras de criadores, nossas avós personificavam afetivamente em nossa criação as três moiras, as três fiandeiras do universo. Apesar da necessidade premente de tal decisão, a saída de Matheus colocava em xeque o próprio prosseguimento do trabalho.

Abro um parêntese para deixar claro que se comumente se compreende que o processo de criação de uma obra diz respeito unicamente a forma como ela é esteticamente elaborada, aqui afirmo que, todo acontecimento vivido no processo de elaboração desta obra, ainda que extrapole, no caso de um espetáculo de dança, a criação das cenas e da coreografia, é parte integrante do processo de criação. Portanto, trabalhamos um conceito ampliado de processo de criação.



Imagem I: Processo de criação do espetáculo *Ânima Trama*, em cena Rosângela Colares, Leo Barbosa e Matheus Soares, setembro de 2016, foto de George Lavand.

Outra vez o corte se colocava diante de mim, a morte, o fim... Fechar ciclos para novos recomeços, novas tessituras. E apesar da dor, e talvez em decorrência dela, eu estava tecendo em mim a força para outros fins e outros cortes.

Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer, e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos nós, a realidade nova (OSTROWER, 2013a, p. 28).

O corte, o fim... No bordado pode ser o momento de mudança na cor empregada ou simplesmente a percepção que a linha que se está usando ficou tão curta que já não permite o trabalho com a liberdade de movimento necessária; na dança, o corte é a mudança do foco de atenção na cena ou a percepção do tempo de duração, o momento exato para que a cena não perca energia dramática, é o câmbio para manter a cena viva.

Em cena a *Ânima Trama* precisou renascer e renasceu mais forte e consciente de seu caráter discursivo simbólico. Refazer, reelaborar, retecer... Tarefas de Penélope, aquela que fia de dia para desfilar à noite... Desfilar a vida, refazer o já feito é tarefa que exige coragem e

desprendimento. Regida por Penélope me refiz ao refazer a obra, e esta, apontava mais uma vez a necessidade de coerência na minha obra vida.

A tensão psíquica é vista às vezes como conflito emocional. Em si, isto não invalida nossa tese de que qualquer processo criativo, produtivo, teria que supor um estado de tensão psíquica, uma vez que não há crescimento sem conflito – o conflito é condição de crescimento (OSTROWER, 2013b, p. 28).

Em um casamento que já durava vinte anos e onde em grande parte deste tempo fui feliz, eu vinha postergando uma decisão que a cada dia se tornava mais evidente. Era chegado o momento do corte...

O casamento enquanto tecido afetivo é um organismo de extrema complexidade que não envolve apenas estar afetivamente ligada a outra pessoa, no decorrer de vinte anos juntos, é perfeitamente compreensível que grande parte de nossa vida esteja comprometida e atravessada pela vida do outro. Assim, por mais necessário que seja, quase nunca é uma decisão e um feito simples separar-se.

O corte como separação do tecido..., tecido afetivo, tecido muscular, tecido familiar...

Cortar é sofrer as dores do corte, não se sabe se teremos condições de sobreviver a tal experiência até que ela se apresente diante de nós, como um nó, um nó impossível de desatar e assim, ao passar pela experiência, apesar da dor, já não há mais o terror absoluto do desconhecimento, entendemos ser possível seguir o fio da vida.

O corte nos configura, deixa marcas e rastros em nosso corpo, ao configurar a matéria da obra estética, configuramos a nós mesmos, “daí se nos apresenta outro aspecto que tanto nos fascina no mistério da criação: ao fazer, isto é, ao seguir certos rumos a fim de configurar uma matéria, o próprio homem com isso se configura (OSTROWER, 2013a, p. 51).

O nó, o corte... Recomeçamos...

Minha mãe, Dona Geralda, nunca se recuperou da morte de meu irmão. O processo foi tão insuportável para ela que ela não foi capaz de visitá-lo a partir do momento que a doença se tornou irremediável e nem sequer conseguiu estar presente em seu velório e seu sepultamento.

Estar consciente da nossa dimensão do feminino sagrado nos permite assumir os poderes que a mulher aranha possui, dominar o tempo e o destino. Não sei bem em que momento percebi que minha mãe estava se despedindo da vida, iniciando, ela mesma, seu poder de Átropos ou Morta, a moira que corta o fio, aquela que é inflexível e inevitável.

Se à minha mãe cabia o poder de cortar através do desejo, o fio da vida, ainda que fosse a sua própria. A mim cabia tecer da melhor maneira as condições para ela tecer seu fim, executar seu corte...

Deste modo, muito antes de qualquer um de minha família perceber o processo iniciado por minha mãe, eu estava extremamente consciente do que se passava e entendia que teria este resto de tempo para ajustar e recriar minha relação e principalmente o modo como sempre acreditei compreender o que seria aquela mulher que me concebeu.

Desejei conhecer a deusa que morava na cristã, ou a cristã que morava na deusa.

Seguindo a matéria e sondando-a quanto à “essência do ser”, o homem impregnou-a com a presença da sua vida, com a carga de suas emoções e de seus conhecimentos. Dando forma a argila, ele deu forma à fluidez fugidia de seu próprio existir, captou-o e configurou-o. Estruturando a matéria, também dentro de si ele se estruturou. Criando, ele se recriou (OSTROWER, 2013a, p. 51).

Recriar a matéria, desfiar para tecer novos laços afetivos, era necessário unir-me com a parte que faltava da minha trindade.

Sempre foi muito mais fácil lidar com minha avó, dela herdei meu primeiro nome Ana e, do mesmo modo, entreguei às minhas filhas seu nome, Ana Beatriz e Ana Luiza, como uma herança de força e poder.

Incontáveis vezes disse esse texto em cena... “Sou Ana, neta de Ana e mãe de Anas”. Dizer esta frase tinha o poder de me localizar no tempo e no espaço, ali, naquelas palavras eu configurava meu desejo de ser, ainda que ela denunciasse uma ausência...

Sempre foi fácil lidar com minha avó, sempre foi mais fácil amar, admirar, respeitar minha referência feminina infantil, mas chegara o momento não tão fácil e nem tão desejado de olhar de frente para a mediadora da vida, tal movimento era inadiável, sendo que assim como minha mãe sucedeu minha avó como a dona da casa, breve e naquele momento eu desconhecida que este breve duraria dois curtos anos. Breve eu sucederia minha mãe e me tornaria senhora da casa, a dona.

Estar presente, um princípio tão importante para as artes da cena, se tornava agora um exercício de vida, desfrutar do tempo, não permitir que ele passasse incauto frente a minha percepção era o mais importante exercício da minha vida obra. Estar presente e presentificar a despedida, as falhas, a dor, a fragilidade.

É isso que cala tão profundamente em nós. Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si.

Formando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o homem vem a se ordenar interiormente e a dominar-se. Vem a se conhecer um

pouco melhor e a ampliar sua consciência nesse processo dinâmico em que recria suas potencialidades essenciais (OSTROWER, 2013a, p. 53).

Eu estava presente quando Dona Geralda deixou de ser a senhora séria e rígida para tornar-se uma velhinha brincalhona e amorosa, e na transformação fiz as pazes com a deusa que eu negava. Na sua fragilidade minha mãe me descortinou toda a sua força e amor e assim me permitiu a liberdade de amá-la e admirar. Eu finalmente estava completa e em paz comigo.

Fortalecer o laço que me unia a minha mãe era reatar o fio condutor, um fio simbólico semelhante ao entregue por Ariadne a Perseu. Um fio que possuía o dom de encontrar um caminho de volta, de volta a uma linhagem de mulheres, sem passar por cima de nenhuma, honrando e valorando suas conquistas, fragilidades, dores, falhas e força. O fio de Ariadne, meu cordão umbilical me levava de volta a uma linhagem de seres matrilineares.

Estava presente e inteira para enfrentar mais um corte, na certeza da força contida nos laços desta trama feminina familiar.

O poder criador do homem é sua faculdade ordenadora e configuradora, a capacidade de abordar em cada momento vivido a unicidade da experiência e de interligá-la a outros momentos, transcendendo o momento particular e ampliando o ato da experiência para um ato de compreensão. Nos significados que o homem encontra – criando e sempre formando – estrutura-se sua consciência diante do viver.

Ao indivíduo criativo torna-se possível dar forma aos fenômenos porque ele parte de uma coerência interior que absorve múltiplos aspectos da realidade externa e interna, os contém e os “compreende” concretamente, e os ordena em novas realidades significativas para o indivíduo. Como ser coerente, ele estará mais aberto ao novo porque mais seguro dentro de si. Sua flexibilidade de questionamento, ou melhor, a ausência de rigidez defensiva ante o mundo, permite-lhe configurar espontaneamente tudo o que toca (OSTROWER, 2013a, p. 132).

Quem foram as mulheres que me tramaram?

Assim inicia o processo de criação da obra e no tecer a resposta se deu o processo de autocriação artística.

Eu já havia vivenciado o tempo da criança, aquela que fia. Havia parido minhas filhas e dei colo à minha mãe no seu tempo de tecer o fim. Já havia tomado o lugar dela antes mesmo de sua partida, eu tinha conhecimento!

Eu sabia da tessitura da vida e eu sabia que nem todos sabiam, ou se permitiam saber.

Chegou o tempo de tornar-me senhora, assim como minha avó foi Dona Ana, assim como minha mãe foi Dona Geralda, foi me entregue o tempo de ser senhora de minha casa e de mim mesma.

Essa é a nossa técnica de meditação enquanto mulheres, a evocação de aspectos mortos e desagregados de nós mesmas, a evocação de aspectos mortos e desagregados da própria vida. Aquele que recria a partir do que está morto é sempre um arquétipo de duas faces. A Mãe Criadora é sempre também a Mãe Morte, e vice-versa. Em virtude dessa natureza dual, ou dessa duplicidade de função, a grande tarefa diante de nós consiste em aprender e compreender à nossa volta e dentro de nós exatamente o que deve viver e o que deve morrer. Nossa tarefa reside em captar a situação temporal de cada um: permitir a morte àquilo que deve morrer, e a vida ao que deve viver (PINKOLA ÉSTES, 1997, p. 50).

A morte é a suprema conciliadora, finalmente eu estava em paz com minhas mulheres, honrando e respeitando seus traços que habitam em mim, traços por vezes conflituosos e, ainda assim, propulsores de uma potência feminina.



Imagem II: Obra Quando o fio de Ariadne é cordão umbilical, arquivo pessoal.

Assim como em muitas cosmologias, arquétipos diferentes e muitas vezes opostos compõem um sistema simbólico que possibilita ao indivíduo uma posição identitária no mundo.

De maneira similar, eu, Rosangela, sou habitada por dois arquétipos femininos familiares: Ana, a mulher selvagem da floresta e Geralda, a mulher urbana operária intelectual.

Minha mitologia familiar soma-se a uma série de simbologias para combinadas, compõem uma identidade feminina que é visibilizada, externalizada e, portanto, autocriada por meio do processo de criação da obra *Ânima Trama*.

Sou uma tecelã de mim, selvagem, intelectual, operária da dança que renasce demarcada por uma forte militância feminista e permeada por simbologias do feminino presente nas poéticas manuais e suas mitologias.

Somos três, assim como uma das faces da Deusa, a criança (eu), a mãe (Geralda) e a avó (Ana). Passado, presente e futuro; começo, meio e fim; nascimento, vida e morte. Somos três em mim, traços genéticos, culturais e familiares habitando uma criadora de arte na cidade de Belém do Pará na Amazônia brasileira.

Todas essas tessituras me compõem de tal modo que urgia a necessidade de trazer marcada em minha pele um memorial de minha linhagem.

A marca tatuada, cristaliza, em sua permanência, uma parte de si, os traços sociais de uma trajetória vivida. Ela não se contenta em simbolizar experiências passadas, ela contribui para torná-las presentes e efetivas. O sentido de uma tatuagem se conjuga ao presente na medida que sua materialidade se funda em hábitos motores os mais cotidianos ou que ela é apreendida como um “objeto biográfico”, fazendo vir à consciência a memória e o sentido de si (LO SARDO, 2009, p. 78-79, tradução da autora).

Senti uma profunda necessidade de deixar a recriação de mim, ou, ao menos materializar sobre o tecido cutâneo um “objeto biográfico”. Por fim, entendi, que eu mesma era a trama, bordadas em meu tecido corporal estavam as marcas daquelas que me teceram e desejei que essas linhas e pontos se tornassem visíveis.

A imagem escolhida era um triskle, um símbolo formado por três espirais, antiga imagem que aparece em diversas culturas como simbologia da energia divina, em especial na cultura celta ele é identificado como uma das imagens da deusa tríplice. A essa imagem inicial foram somados elementos vegetais, folhas e galhos, elementos importantes para apontar a Amazônia, como lugar de origem e por estar assumindo o fado de benzedeira deixado por minha avó.



Imagem III: Objeto (auto)biográfico, arquivo pessoal.

O local escolhido foi o pulso esquerdo, a imagem deveria ser um demarcador arterial, uma conexão sanguínea, venosa. Assim, estaria ali em uma permanente projeção externa de quem sou, de onde vim e o poder que me gerou.

Esse objeto biográfico tornou-se assim, um memorial gravado no corpo do processo de autocriação, um discurso onde assumia a responsabilidade sobre meu corpo, minha vida tornava-se assim um discurso de autodeterminação.

Minha obra vida assumia, assim, os traços e linhas que eu escolhi. Consciente de que o processo é contínuo e que a arte da existência é alterada à medida que tecemos o tempo, mas entendendo que essa trama autocriada é irrevogável, ainda que Penélope desfiasse o que já havia fiado, o fio guardava em si as marcas do trabalho da criadora.

URDIDURA

ECO, Umberto. **A definição da arte**. São Paulo: Ed. Record, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos V – O Uso dos Prazeres e as Técnicas de Si**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2004.

LO SARDO, Sebastien. De chair, d'encre et de quotidien: Une ethnographie dus corps tatoué. *In: Techniques & culture*. Marseille: T&C, 2009.

MACHADO, Ana Maria. **Ponto a ponto**. São Paulo: Ed. Berlendis & Vertecchia, 1998.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2013a.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013b.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Ed. Intermeios, 2013.

PERNA 8

ENCANTAMENTO ARTÍSTICO COMO MAGIA POÉTICA

No ano de 2016 quando iniciei o percurso que se encerra agora, o da criação de um espetáculo e de uma tese memorial, ambos denominados *Ânima Trama*, eu acreditava que seria mais uma realização como tantos outros trabalhos artísticos que desenvolvi durante esses mais de trinta anos de carreira na dança, o que me custaria muito crer naquele momento é a profunda jornada de iluminação e descoberta que vivenciei nesses mais de quatro anos que me separam da ingenuidade dos primeiros passos.

Para além do trabalho artístico que me concedeu experiências sonhadas durante anos de atividade nesta área, como a possibilidade de percorrer dez estados do Brasil e todos os estados da Amazônia Legal, conhecendo outros artistas, descobrindo as diversas Amazônias, pactuando estratégias de sobrevivência e manutenção com meus companheiros de coletivo e, acima de tudo, nos afirmando como profissionais da dança, para além de padrões uniformes do que seja isso. A fazedora de dança sai deste processo muito mais consciente de seu papel político dentro deste território floresta e da necessidade da dança feita na Amazônia conhecer, fortalecer e valorizar a dança feita na Amazônia.

A pesquisadora tão segura que iniciou este processo como primeiro lugar em sua linha de pesquisa, a de poéticas e processos de criação, por vezes desejou profundamente simplesmente abandonar o peso de estar em um doutorado quando o país passa por um processo de ascensão da extrema direita e eleição de um governo que coloca em atuação uma política de fragilização da universidade pública e a quase extinção da pesquisa universitária no país. Essa afirmativa foi vivenciada de forma devastadora no ano de 2019 quando a obra *Ânima Trama* foi o único trabalho de dança da Região Norte selecionado para a ocupação Caixa Cultural São Paulo e devido a análise do perfil político da autora doutoranda, tal seleção foi descartada usando-se como desculpa uma reforma no espaço cultural que não impediu outros trabalhos de serem apresentados.

A segurança inicial também não impediu que, em meio a uma pandemia mundial, a pesquisadora se sentisse completamente incapaz e incoerente com uma pesquisa que já havia passado por uma banca de qualificação. A pesquisa em arte que aqui se faz, revelou-se para além do processo de criação da obra, um processo de autocriação da trabalhadora da arte, foi preciso morrer muitas vezes e renascer mais consciente para desfrutar deste momento que vivo hoje, a finalização do processo de doutoramento.

Me torno doutora em mim, em meus processos internos, nas luzes e sombras que me habitam e que são desveladas durante meu processo de criação e em minha obra. É uma investigação que pouco tem de polifonia, exatamente por este motivo, mas não consigo afirmar que possuí uma voz única, um monólogo, porque são muitas vozes que falam, mas todas me habitam, as muitas mulheres que sou, as muitas mulheres que me teceram, Deusas e mitos que me habitam e a quem empresto o corpo.

Foi preciso coragem para renascer tantas vezes, mas mais coragem ainda necessitei para quebrar padrões epistemológicos muito arraigados em mim que separavam os processos artísticos, os processos de cura e a dimensão do sagrado em meu fazer, foi necessário morrer com meu irmão e com minha mãe, foi necessário perder meu companheiro, foi necessário viver uma mortandade nunca vista antes para assumir meu trabalho e renomear o que sou, é necessário extrema coragem e morro mais uma vez quando no aqui e agora me afirmo, pela primeira vez, como uma artista xamã.

Tradutora dos mundos dos seres invisíveis, a figura do xamã muitas vezes coincide com a do artista entre os ameríndios. Entre os Araweté, a arte do xamã reside na evocação de imagens mentais através do canto: ‘Como um todo, os cantos xamanísticos são uma fanopeia – projeção de imagens visuais sobre a mente, para usarmos uma definição de Pound –, evocações vívidas, mas elípticas de situações visuais ou sensoriais’ (id: 548). Teremos a oportunidade de voltar ao tema da tradução artística de outros mundos, importa notar aqui que esta atividade prevê a possibilidade de diferentes ênfases e processos de transposição: em alguns casos, como no exemplo citado acima, meio privilegiado de expressão das imagens em movimento é o canto, em outros os seres invisíveis ganham existência material através da fabricação de imagens, ‘roupas’ e instrumentos (LAGROU, 2010, p. 9).

Traduzir mundos invisíveis, dar um corpo poético dançante ao que não está na tridimensionalidade, expandir em sutilezas e trazer à tona modos de ver, sentir e tratar de questões que me são caras, que me assolam e porque estão em mim, atravessam muitos daqueles que compartilham comigo a aventura de ser gente, pessoas humanas desse planeta Terra.

No caso específico do *Ânima Trama* cheguei àquilo que chamo fio de Ariadne, que é este cordão umbilical que me liga à minha linhagem, às mulheres que já se foram, e que me alimenta e sustenta minha herança, minha dádiva. A linhagem que é presença, pois nutrição constante, me alimenta em diversas dimensões da minha vida, entre elas está minha atuação artística, assim entendo que minha arte seja um fio que me conecta com o invisível e que me aproxima do modo como a cultura indígena vê o artista, tal qual um xamã, que ouve e vê e através da sua arte torna visível o invisível.

E neste ponto já não exemplifico minha atuação baseada unicamente na obra *Ânima Trama*, pois, durante a pandemia do Covid-19 quando em isolamento, comecei a desenvolver um novo trabalho, concomitantemente ao processo de cura e retorno à escrita deste texto memorial. E se utilizo a expressão cura para descrever meu estado é porque nesse período me sentia fisicamente adoecida, todo o mal-estar que me afetava poderia ser lido como somatização ou quebranto, dependendo do olhar e dialeto de quem for analisar a situação, mas o que me interessa dizer é que o processo de trabalho que narrarei aqui dissipou tais sintomas/estados.

Se o *Ânima Trama* inicia no chão da minha casa de infância, é no quintal da minha criancice que nasce o *Abença*, processo de criação que iniciei em abril de 2020, início da pandemia.

Após reconhecer a relação das poéticas manuais com as artes sagradas femininas, a constatação da importância da herança da minha avó Ana como benzedeira, erveira e parteira, ou seja, uma mulher curandeira me tomou de tal forma que era necessário tratar disso e a forma que encontrei foi criar uma dança de cura, um rito para convocar minha avó através do meu corpo, e assim convocar a curandeira que me habita.

Pouco sabíamos neste momento sobre o Covid-19, das poucas certezas que tínhamos era sua terrível letalidade, eu vivi a perda neste momento de inúmeros amigos de infância, mortes que questionavam tudo o que ouvíamos até então, que o vírus era mais letal aos idosos acima de sessenta anos, pessoas com comorbidades e sedentárias. Meus amigos eram jovens e muitos possuíam uma vida extremamente saudável.

O medo era uma constante... a rua uma ameaça... o contato físico um risco.

Eu queria me curar do medo, precisava buscar outros universos anímicos, assim me voltei ao meu jardim.

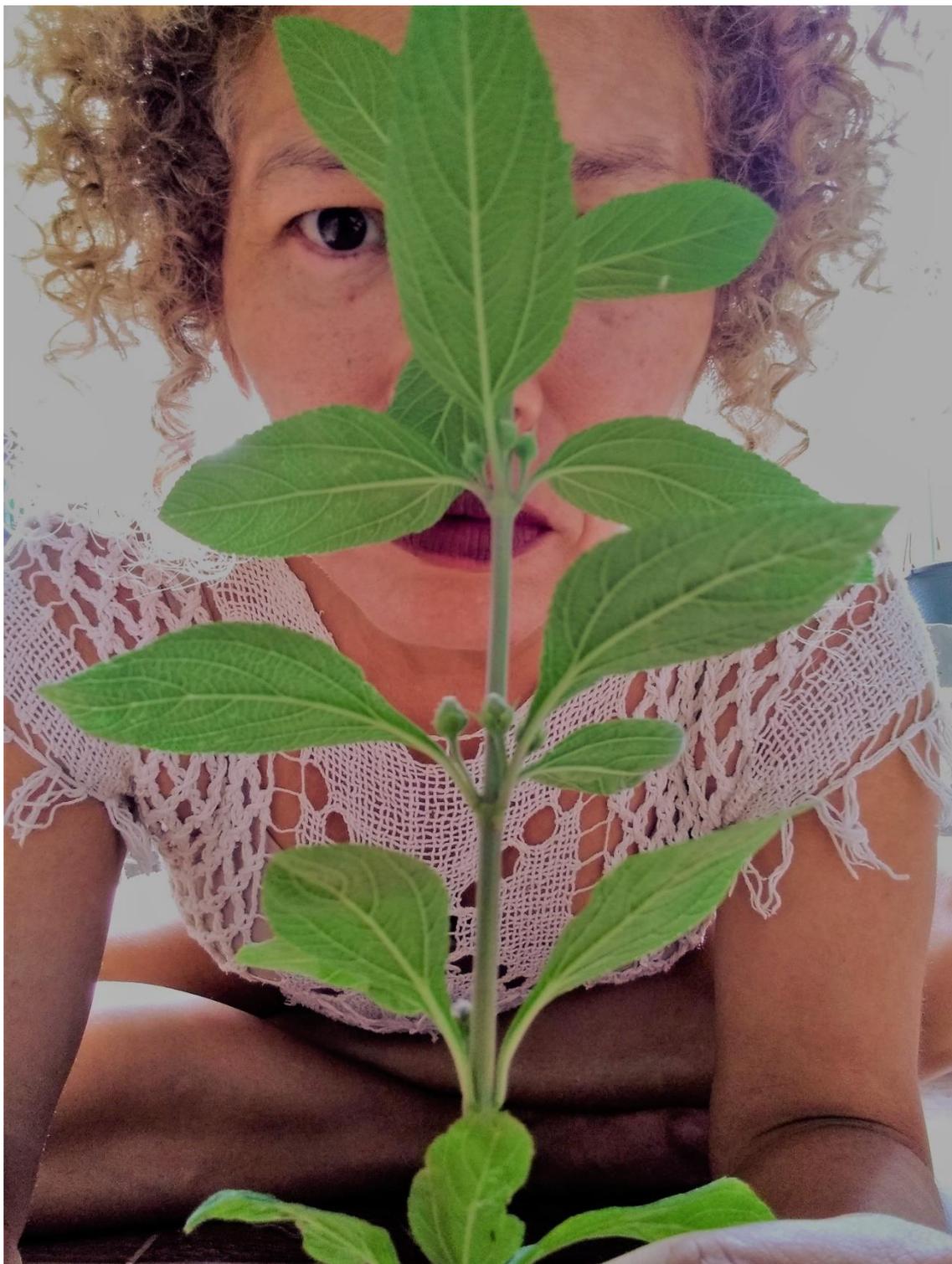


Imagem I: Processo inicial de criação do Abença.

Minha avó morreu quando eu tinha dezessete anos e depois de sua partida o seu jardim ficou abandonado, nenhuma de nós havia “pegado” seus dons e não tínhamos dimensão da importância daquele lugar.

Ao ver as plantas e ervas de minha avó morrendo pouco a pouco, assumi a responsabilidade de cuidar e entendi desde aquele momento que aquela era a minha herança,

cuidei por anos junto com minha mãe e depois que ela partiu continuei a celebrar as mulheres de nossa família em sua forma vegetal.

No jardim da minha casa existem ainda hoje plantas que foram plantadas por minha avó, outras que foram cultivadas por minha mãe, pela bisavó materna de minhas filhas, roseiras plantadas pelo pai de meu ex-marido. Meu jardim se configura assim em um depósito vivo da presença dos que se foram, ele é nutrido pelas mãos que nos geraram e de certo modo estar ali é estar com eles.

Talvez pelo isolamento social tudo isso se fortaleceu de maneira intensa.



Imagem II: Jardim da casa da artista-pesquisadora.

O contato com este ambiente me fez refletir sobre as relações da minha família com esta dimensão tão importante na cultura amazônica e como estar ali no jardim, cultivando, curava a mim mesma, me fortalecia e alimentava o desejo de vida em mim.

O jardim é um vínculo concreto com a vida e a morte. Seria mesmo possível dizer que há uma religião nos jardins, pois eles nos ensinam profundas lições espirituais e psicológicas. Qualquer coisa que possa acontecer a um jardim pode acontecer à alma e à psique – excesso de água, falta de água, pragas, calor, tempestades, enchentes, invasões, milagres, ressecamentos, reverdecimento, bençãos, cura.

Durante a existência do jardim, a mulher escreve um diário, registrando os sinais de doação de vida e de retirada de vida. Cada registro ajuda a formar uma sopa psíquica. No jardim, adquirimos a prática para deixar que pensamentos, ideias, preferências, desejos e até mesmo amores vivam e morram. Plantamos, arrancamos, enterramos. Secamos sementes, fazemos a semeadura, protegemos as plantinhas.

O jardim é uma prática de meditação, a de dizer a hora de alguma coisa morrer. No jardim, podemos ver a hora de desfrutar e a hora da regressão. No jardim, estamos nos movendo de acordo com a inspiração e a expiração da grande natureza selvagem, não contra ela.

Através dessa meditação, reconhecemos que o ciclo da vida-morte-vida é natural. Tanto o lado da mulher selvagem que dá a vida quanto aquele que distribui a morte estão esperando um contato amigo, esperando ser amados para sempre. Nesse processo, nós nos tornamos como a natureza selvagem cíclica. Temos a capacidade de infundir energia e reforçar a vida, sem atrapalhar o que vai morrer (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 131).

Neste contato íntimo com o jardim a mulher selvagem, com quem tive contato no processo do *Ânima Trama*, foi fortalecida e nutrida, entrando em processo de reconhecimento e cada dia menos afeita aos sentimentos de culpa e medo tão íntimos anteriormente. Saio do chão da minha casa para o jardim, nesse processo perco o medo de sujar as mãos ou a roupa, perco a vergonha das unhas sujas de terra, vou dia a dia me tornando mais selvagem.

É importante reconhecer que a senhora das plantas, aquela que possui o domínio da vida-morte-vida e que reina e cura por meio do verde, em meu processo, é filha da senhora do destino, aquela que tece o mundo e as pessoas. Um processo de criação decorre do outro, não em um entendimento em que um é superior ao outro, mas compreendendo uma interconexão e complementariedade, um processo só existe em decorrência do outro.

A artista xamã que sou visibiliza processos espirituais, terapêuticos e curativos a partir da linguagem da dança, da jardinagem e do bordado corporificando o sagrado feminino e permitindo que ele exerça seu poder na dimensão daquilo que é necessário e aceito, seja em mim ou no meu redor.

Todas as mulheres, deusas e mitos que habitam o processo de criação da obra *Ânima Trama* formam uma egrégora feminina sagrada que pode ser entendida como a Deusa do destino, aquela que rege o tempo.

Essa grande egrégora ou força espiritual criada a partir da soma de energias coletivas ligadas às poéticas manuais femininas fruto da congregação das mulheres da minha linhagem, aos mitos femininos das tramas e as Deusas que regem esses fazeres, todas elas que foram somadas a mim durante o processo de criação formam um campo de energias extrafísicas criadas no plano astral a partir da energia emitida por mim através de meus padrões vibracionais relacionados a um campo específico, minha vida/arte quando em relação àquilo que denominei *Ânima Trama*.

Da mesma forma, o processo de criação do *Abença* convoca uma nova egrégora, agora relacionada a Senhora das Plantas.

A Grande Deusa, que como deusa da terra e da fertilidade, do céu e da chuva, cuja sacerdotisa era originalmente a representante mágica do milagre da chuva, e em toda parte a senhora do alimento que brota da terra, e todos os costumes atinentes à alimentação humana estão subordinados a ela. Ela é a deusa da “agricultura”, seja de arroz, milho ou trigo, cevada, tapioca, ou qualquer outro gênero alimentício extraído do solo.

Por essa razão a Grande Deusa está com tanta frequência ligada algum símbolo do reino vegetal; na Índia e no Egito com a flor de lótus; como Ísis e Deméter e, posteriormente, a Madona, com a rosa. A flor e o fruto estão entre os símbolos característicos que a deusa grega Mãe-Filha traz em suas mãos (NEUMANN, 2006, p. 230).

Filha da floresta me aproximo desta relação com um sagrado feminino que é vegetal como uma sensação de intimidade e conhecimento, convivendo com a floresta desde criança, mesmo na perspectiva da floresta urbana, ela sempre foi uma entidade presente e presentificada como sujeito. Tal perspectiva advém da íntima relação com o animismo indígena, herança advinda do modo de minha avó perceber o mundo.

A floresta-sujeito sensível e inteligente, termo de uma relação profundamente ética e poética, contrapõe-se a visão ocidental da floresta como natureza, meio ambiente ou paisagem, isto é, “objeto” do nosso olhar estético-cultural, das nossas representações artísticas, do nosso conhecimento científico e das nossas leis de proteção. A “paisagem” depende do nosso olhar, enquanto a “mãe-terra” ou “terra-floresta” é o que sustenta a existência humana (PARDINI, 2020, p. 04).

A floresta como sujeito e todas as dimensões do feminino curativo que decorrem desta percepção que é a própria “mãe-terra” são a egrégora com a qual me relaciono no Abença. Mais uma vez a figura de minha avó Ana é ponto de partida, seus trabalhos como erveira, parteira e benzedeira me servem de assentamento, alicerce para que outros femininos sejam somados a estes, a senhora das plantas, a mãe-terra, a Pachamama, a terra-floresta, as caboclas, encantadas da floresta que formam uma força espiritual que move meu fazer dança e que me permitem vivenciar uma dança que é rito de cura.

Parto de um vídeo performance no qual ainda chamei o trabalho de Benzeção, onde me utilizei de uma série de gestos rituais corporificados em mim por anos de observação da atuação de minha avó como benzedeira, mais uma vez torna-se imprescindível a arqueologia sensorial e a coleta, recorporificação e análise do pré-movimento, que é um modo culturalmente impregnado da relação corpo/gravidade.

Este momento inicial foi o ponto de partida para a coleta de material, já tendo corporalizado uma série de estados corporais e gestuais, chega a mim a canção, de Luiza Rosa, chamada Tupinambá.

Foi entrando na mata fechada
 Que encontrei tupinambá
 Que encontrei tupinambá
 Que encontrei tupinambá

Suas histórias eu ouvi
 Suas curas recebi
 E o amor divino eu vi em mim brotar

Não desiste filho da luz
 Que tem força pra amar
 Que tem força pra amar
 Que tem força pra amar

Com os pássaros voei
 Com as flores meditei
 E um lindo sol eu vi em mim raiar (ROSA, Luiza)

Foi a primeira vez que apareceu uma referência ao masculino sagrado em minhas criações, acredito que a retomada definitiva da minha ancestralidade indígena e por estar em meio ao processo de cura do meu masculino familiar através da terapia de crenças limitantes me ajudaram nesta retomada, tratar e curar minha linhagem masculina e curar minhas histórias com os homens que amei foram imprescindíveis na preparação da artista xamã, pois quem cura precisa estar curada.

Em meio ao processo adentro a formação em dança e terapia orientada por Andrea Bardawil, coreógrafa e diretora cearense que denomina seu processo formativo de construção poética do visível, e se o visível está no título desta formação é porque o invisível está presente o tempo todo, palavras da própria Andrea. Esta formação desencadeou uma série de memórias ligadas aos processos de cura mediadas pela relação com a terra-floresta, este ente presente em minha egrégora da obra Abença.

A mais importante memória faz relação com uma visão que tive no ano de 2018 durante uma viagem ao Pantanal Matogrossense, onde me deparei com uma grande árvore que diante dos meus olhos se tornou uma mulher muito velha, diante da visão, abracei a grande árvore/velha mulher, no dia em que tive a visão só consegui relatar o que tinha me acontecido para minha amiga e também pesquisadora Ana Claudia Costa, após isso não relatei esse acontecimento a ninguém mais, por vergonha e medo do julgamento das pessoas. Foi durante o processo de criação de Abença que isso foi alterado, após uma conversa com Bardawil, na qual me senti acolhida e não julgada, tive a coragem de relatar tal experiência que agora escrevo.

A Grande Árvore, a Velha Árvore adentra minha nova egrégora como personificação da Velha Mulher, a sábia, a mais antiga de todas e que faz relação da terra onde estão assentadas suas raízes com o espiritual ou celeste, para onde se projetam seus galhos.



Imagem III: A grande árvore, a velha.

Cada nova força espiritual que se apresentava, somava-se as que já estavam integradas ao processo de criação, de modo que me tornava muito cheia desta força enquanto ao mesmo tempo a fragilidade emocional e os sintomas de desconforto físico iam paulatinamente sendo superados. Prova disto é que exatamente neste momento retomo a escrita da tese memorial, este

mesmo têxtil doutoral que está sendo lido neste exato momento, a cura perpassou todas as dimensões do meu eu.

Já neste momento sentia uma necessidade muito grande de compartilhar este novo momento, mas em plena pandemia e em estado de isolamento social não fazia ideia de como fazer. Assim surgiu o convite do Festival Sexta Que Dança, da produtora manauara Francis Baiardi, para apresentar o Abença¹¹ no mês de outubro em uma transmissão ao vivo, apesar das dificuldades a escolha de ser ao vivo foi minha, pois acreditei que estava realmente realizando um rito curativo em quem estivesse assistindo naquele momento, com os números de contágio e morte altíssimos a pandemia do coronavírus ainda era uma realidade muito presente.

Tudo correu tranquilamente, tendo retornos muitos emocionados e de gratidão pelo rito performance apresentado, neste momento foi somada à cena um rezo, uma benzeção de autor desconhecido que foi compartilhada pela artesã benzedeira Rosa Helena Jacob e que apresento aqui:

Benzimento

Eu te benzo no poder do ar
 Eu te benzo no poder do fogo
 Eu te benzo no poder da água
 Eu te benzo no poder da terra
 Com a energia do sol eu te liberto
 Com a energia da lua eu te curo
 Que a cura emocional se faça presente e se estabeleça
 Que esse benzimento em forma de oração te liberte de todo mal
 Com as benções do universo e a força dos quatro elementos, eu decreto que todo mal seja quebrado, que toda doença seja curada e a força do amor, que tudo liberta, faça-se presente.
 Por amor eu te benzo
 Por amor eu te curo
 Por amor eu te liberto
 Assim é, assim está feito!
 Com amor de todos os Seres de Luz, Deuses e Mestres!

A recepção tinha muito de empatia do próprio momento que estávamos vivendo, então a relação da obra e o adoecimento humano desencadeou uma série de agradecimentos, mas também reflexões acerca deste trabalho com uma resistência amazônica como mostra o texto da professora e geógrafa Jamille Galvão.

Sabemos que as cidades engoliram a floresta amazônica; aterraram os múltiplos igarapés, olhos d'água e encantos naturais que foram o berço das nossas benzedeadas. No seu lugar, se multiplicam bairros inóspitos, casas sem quintais, urbanidade concretada, quentes e tristes. Periferias urbanas ainda mais tristes do que os bairros centrais, pelo abandono e exclusão.

¹¹ Abença, no Sexta Que Dança, disponível em: <https://youtu.be/zwiZMLTjXvg>

A cada cidade parida nesse espaço amazônico, morria uma nação indígena, um pedaço da floresta, vários igarapés e com eles, foram sendo também enterradas as práticas tradicionais sagradas que foram por muitos anos a medicina que salvou muitos ribeirinhos caboclos e toda a nossa gente do interlan paraense.

Rosângela conseguiu criar sua mini-floresta num jardim minúsculo da periferia urbana de Belém, em pleno Telégrafo Sem Fio. Um bairro historicamente construído pelos excluídos do processo urbano belenense. E é nesse espaço exíguo, nessa mini-floresta que ela faz a sua performance que, para mim, foi um grito de resistência. Não só resgatou a herança das práticas sagradas de sua família – sendo neta de benzedeira – como resgata a natureza e a beleza dentro da concretude e da feiura do processo urbano excludente e marginalizador (Jamille Galvão, em texto publicado no Facebook, no dia 04 de outubro de 2020).

Mas a dimensão dos processos sagrados de cura também se mostra presente na voz da professora e cientista da religião Patrícia Perdigão.

Que lindo trabalho, eu fiquei muito emocionada, me arrepiei, reconheci, principalmente na tua dança muitos rituais, muitos fazeres. Dá pra interpretar muito bem, principalmente como uma cura, uma cura da alma. E é lindo quando tu dizes no final, eu te benzo em nome do amor, porque o sagrado para além de qualquer instituição ou de qualquer divisão, o sagrado é amor e se não for amor não é sagrado.

Muito obrigada, muito obrigada porque te assistindo também me tocou e eu tô nesse processo de cura, tu sabes. E eu me senti deveras afetada, me afetou, me emocionou e eu só tenho a te agradecer por esse momento. É lindo, teu trabalho é lindo, mas eu sei que o teu trabalho é fruto da pessoa que tu és, lógico, mas tu fazes isso com muito respeito (Patrícia Perdigão, em depoimento via WhatsApp, no dia 03 de outubro de 2020).

Percebo que o modo de criação que surge no processo do Ânima se fortalece, se amplia e se radicaliza a partir da obra *Abença* que também foi apresentada no Seminário Internacional de Pesquisa em Dança da UFPa, no eixo de Poéticas Caseiras, e que se desdobrou em mais uma experiência de transmissão ao vivo¹².

A dança presente na obra *Abença* se faz a partir da técnica do contato improvisação, apesar de ser a única intérprete em cena é no contato com as plantas do meu jardim, no contato com minha egrégora de curadoras da floresta, no contato com o estado anímico de quem me assiste, seja de forma presencial ou através da internet e no contato com meu próprio estado que a dança se faz. Eu improviso em contato com o que me envolve, sejam os elementos visíveis ou os invisíveis, e que se tornam visíveis através da própria obra.

Portanto, sendo esta dança baseada em uma perspectiva anímica, cada ente, sem exceção, é um sujeito com sentimentos, ideias e pensamentos que devem ser levados em conta

¹² *Abença*, no Seminário Internacional de Pesquisa em Dança, disponível em: <https://youtu.be/HwBS0xqvDA0>

e respeitados. Sei bem que essa ideia se contrapõe ao conceito de contato na dança, pois neste o contato só pode ser considerado como tal se ocorrer entre duas pessoas humanas, mas utilizo o conceito como forma de problematizar esta noção partindo de uma epistemologia baseada no animismo indígena.

Assim, artista e xamã possuem a mesma tarefa de revelar o invisível, neste ponto mesmo que encontro a interseção que me permite assumir a função de fazedora de um xamanismo cênico.

Precisamente é aos artistas enquanto poetas que o filósofo Henri Bergson concede o privilégio de uma percepção “outra”, poética, libertadora. Contra a nossa percepção ordinária – estreita, utilitária, prosaica – das coisas e dos seres enquanto “objetos”, irrompe e resplandece, segundo ele, a percepção “dilatada e ilimitada” própria aos artistas, cuja função é “ver e fazer-nos ver o que não percebemos naturalmente”, isto é, aspectos da realidade que permanecem virtuais e invisíveis até serem “revelados” (PARDINI, 2020, p. 09).

Como artista xamã me percebo como uma mediadora das diversas camadas da realidade, e é através de meu processo de criação que as camadas mais sutis, aquelas que estão na dimensão do invisível se desvelam, permitindo serem acessadas. A obra em si revela as dimensões sutis ao espectador, mas o processo mais profundo, denso e impactante me advém durante o processo de criação.

Sou uma artista atuante no estado do Pará há 32 anos, com inúmeros trabalhos que podem ser considerados relevantes ao panorama da dança, em especial à dança contemporânea na Amazônia, mas definitivamente o processo de criação da obra *Ânima Trama* e sua dimensão acadêmica, o memorial têxtil e toda a reflexão decorrente de sua feitura me transportaram a uma outra perspectiva da dança, de meu modo de produzir e principalmente de que artista sou eu. Entendo que mais que uma profissão, tenho um trabalho que perpassa o fortalecimento e valorização dos universos femininos amazônicos em minha obra, de maneira mais contundente daqueles que perpassam minha história familiar e que por isso mesmo se enquadram na categoria de patrimônio afetivo pessoal, uma herança, uma dádiva que de tão relevante, por muitas vezes, ultrapassam a minha relação pessoal e se tornam as histórias das diversas pessoas e principalmente das mulheres que tomam contato com meus espetáculos.

No processo do contato com o público uma dimensão sutil se instala, dimensão esta gerada em mim durante o processo de criação da obra e de autocriação da artista, uma dinâmica que move tudo em mim, reavalia, reprocessa e recria o ser que sou.

Quando emergimos de volta do outro mundo depois de uma das nossas incursões por lá, por fora pode parecer que não mudamos, mas por dentro

reconquistamos um vasto território feminino e selvagem. Na superfície, ainda somos simpáticas, mas debaixo da pele decididamente não somos mais mansas (PINKOLA ESTÉS, 1997, p. 560).

O outro mundo é o próprio processo de criação da artista xamã, lá onde eu vou a cada criação e travo contato com deusas e encantadas, que dialogo e pergunto coisas à minha avó e à minha mãe, que me permito tornar-me uma outra muito maior, mais forte e valente, infinitamente mais selvagem. Ao curar-me, e o processo de criação é cura para mim, curo minha linhagem feminina e permito às minhas companheiras a possibilidade de adentrar outros universos sensíveis a partir de nexos de sentido mais amplos e generosos.

Sou uma mulher amazônica, artista, pesquisadora, educadora, mãe, periférica e feminista, meu feminismo nasceu embalado por uma mulher indígena, benzedeira, erveira e parteira, que fugiu de sua cidade natal sem dinheiro ou profissão para que a filha não se tornasse vítima de um casamento baseado em hipocrisia, que compartilhava o pouco alimento com os filhos das vizinhas e que aceitava cuidar dos filhos dessas mulheres para que essas mães pudessem trabalhar sossegadas, sabendo que seus filhos estavam bem guardados. Meu feminismo foi sustentado por uma operária de fábrica de beneficiamento de castanha do Pará, usando uma expressão que ela usava, uma mulher que “se fez de macho” para sustentar seis filhos sem nunca precisar depender de nenhum homem e que nunca cansou de ensinar aos filhos o valor do trabalho e da honestidade.

Sou fruto da criação de mulheres que nunca titubearam em acolher em nossa casa quem não tivesse onde ficar, que dedicaram suas vidas ao cuidado dos seus e daqueles que precisassem.

Minha obra fala sobre essas mulheres e o feminismo em meu trabalho artístico aparece sob formas muito ordinárias, mas eu não daria conta do que não vivi, minha obra e meu feminismo são um espaço de afeto, acolhimento e cuidado.

Não faço dança contemporânea europeia ou europeizada, nem almejo fazer nada próximo disso, sou uma artista amazônica e essa é a epistemologia que rege meu fazer, sou uma mulher da floresta e por mais simples que seja minha arte, isto é o que de mais honesto posso oferecer a quem compartilha comigo os espaços do sensível, estejam eles na dimensão do visível ou não.

URDIDURA

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **PROA Revista de Antropologia e Arte**, n. 2, v. 1, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2385/1787>. Acesso em: 03 jan. 2021.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe**: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 2006.

PARDINI, Patrick. Amazônia indígena: a floresta como sujeito. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. Hum.**, Belém, v. 15, n. 1, e20190009, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v15n1/1981-8122-bgoeldi-15-1-e20190009.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2021.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.