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

CARLA CRISTINA OLIVEIRA DE ÁVILA

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

VOLUME 3

SÃO PAULO
2018

CARLA CRISTINA OLIVEIRA DE ÁVILA

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

VOLUME 3

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

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Sayonara Pereira

São Paulo

2018

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

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

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

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

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

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

SUMÁRIO- VOLUME I

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

CARTOGRAFIAS UTÓPICAS DESDE FORA

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

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

CARTOGRAFIAS UTÓPICAS DESDE DENTRO

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

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

SUMÁRIO- VOLUME II

CARTOGRAFIAS UTÓPICAS DESDE DENTRO

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

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

CARTOGRAFIAS DESDE FORA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8.1.2.1.1 Oficinas da Capoeira alternativa..... 154

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

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

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

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

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

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

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

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

9.1 Projetos de Pesquisa Gengibre..... 185

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

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

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

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

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

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

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

Biblliografia - Volume II..... 210

SUMÁRIO- VOLUME III

CARTOGRAFIAS DESDE DENTRO PARA FORA E DE FORA PARA DENTRO

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

CARTOGRAFIAS DESDE FORA PARA DENTRO E DE DENTRO PARA FORA

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

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

É no território do campo humano, nos sertões, roças, acampamentos, assentamentos e aldeias que abrimos porteiras de "dentro para fora e de fora para dentro", porteiras do olhar, porteiras da alma, e porteiras de nossas consciências de estar e ser no mundo, nesse movimento de aberturas de campo começamos a vivenciar os múltiplos limiares dos contextos tradicionais brasileiros. As comunidades, grupos, suas gentes, seu povo nos instiga, nos preocupa, nos encanta, nos alegra, nos ensina, entristece e quase sempre nos desafia; seus líderes, anciãos, reis e rainhas (de congado), suas crianças, benzedeiras, parteiras, quitandeiras, cozinheiras, tekohas indígenas, jaris, pajés, nhanderus e kunumins. Na oralidade manifesta se presentificam seus mitos, lendas, causos, tradições, emoções, arquétipos, histórias, seus corpos, devoção e entrega nos absorvem na profundidade dos seres e das coisas invisíveis que permeiam seus rituais, cosmologias, manifestações e crenças, nos fazem entender que é ali que está tudo inserido, tudo mesmo, da lonjura e do outrora, do passado e do futuro nada se distingue do agora. Tudo comum e unitário, na potência da terra, nascedouro de vitalidades. Assim, seguimos impregnados nos sabores, permeados pelos gestos, atravessados pelas falas, sons e ali entendemos que podemos aprender profundamente o que é expansão, consciência comum, tônus, dilatação do corpo, alma, trazendo-o inteiro e devoto à cena, e é para e com eles (comunidade) que construímos a nós mesmos.

(Diário de Bordo, 2017 - Carla Ávila)

CARTOGRAFIAS DESDE DENTRO PARA FORA E DE FORA PARA DENTRO

11. DO OVO SEMENTE COSMO PARA O "ARVORESCER" NA CENA: EMERGIR EM CRIAÇÃODAS "CORPOGRAFIAS SISTÊMICAS"

> A cartografia introduz o pesquisador numa rotina singular em que não se separa teoria e prática, espaços de reflexão e de ação. Conhecer, agir e habitar um território não são mais experiências distantes umas das outras. Sujeito e mundo são inventados no processo investigativo, marcados pelo inacabamento e pela experimentação (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p.149).

Nas caminhadas cartográficas desta construção, observamos que há vários sistemas dentro de sistemas, no Tomo anterior, o Volume II, são cartografadas as práticas pedagógicas artísticas de ensino, as experiências das ações de extensão e de pesquisa e pesquisas de campo, ali tecemos e rememoramos os caminhos que criaram microssistemas que se relacionam e se auto-organizam em um processo de criação de matrizes/motrizes africano-orientadas e ameríndias, para que agora, possamos vislumbrar a grande imagem deste pensamento sistêmico para as artes da cena emergido por meio do processo de criação que presentifica toda essa rede sistêmica.

Para elucidar toda essa proposta de arte criação, a qual nomeio por "Corpografias Sistêmicas" é importante sintetizar os preceitos conceituais desta rede de criação apresentadas nos volumes anteriores, e é também importante deixar claro que ela é composta de múltiplas vozes, platôs, conceitos e camadas de conhecimentos teórico- práticos que articulam entre si em um fluxo autopoiético que se autoconstrói e gera conhecimento/Arte outras vias de "sentir/pensar". Logo, não é composta de passos e ou etapas cartesianamente desenhadas, o processo é mais livre, no entanto, está enlaçado nas relações e construções que um sistema tem ao se conectar e se autogerir uns com os outros neste fluxo contínuo de construções.

Assim sendo, o "ovo-semente-cosmo" é o mito originário das "Corpografias Sistêmicas", apresenta-se como potência do corpo e suas ancestralidades, como arquétipo de vida e morte, representando os ciclos da vida, o que é uno e múltiplo, micro e macro, puro fluxo que carrega em si as potências do humano que em sua complexidade existencial é em si mesmo um outro universo. Essa primeira corpografia nutre-se de seus horizontes de solo cultural, perpassado pela memória, oralidade, cosmogonias, gestualidades e ancestralidades do território cultural em que está inserido. À medida que amadurece e se

expande, também passa por um processo de aprendizados de ensino, formação estética, conteúdos teóricos e práticos que devem ser transmitidos com o princípio filosófico "etno-crono-ético" que assim se solidificam por meios de fundamentos da vida, do verbo e do sonho. Ao ter em sua jornada a oportunidade de se auto-etnografar este "ovo-semente-cosmo" tem a possibilidade de compreender de que outras corpografias é feito e nessa jornada, de se autocompreender e melhor se aceitar, conhecer melhor suas origens, contextos histórico culturais e gestuais. Neste platô, já é possível exercitar modos de criação sistêmicos baseados na memória, oralidades e gestualidades; poéticas possíveis para um processo de criação em um contexto etnorracial mítico e ancestral.

A partir daí, para aqueles que se interessarem nos desdobramentos para processos de criação mais amplos, e comprometidos com as temáticas associadas a comunidade e aos grupos africanos e ameríndios brasileiros, se desvelam um outro "cosmo" de potências a esses fazeres relacionados.

É neste momento que se instaura um outro processo de criação "Corpográfico Sistêmico" associado a práticas extensionistas, ou seja, ações desenvolvidas junto e para essas comunidades, evocando uma responsabilidade, um compromisso ético, cultural, que assume-se com os grupos em questão para que se estabeleça uma aproximação e trocas de vivências das mais diversas. Neste viver junto, vão se observando os fazeres corporais, suas gestualidades, sonoridades e oralidades memórias, trocando experiências, dores, desejos e interculturalidades em um exercício continuado de alteridades.

Toda essa experiência vivencial é documentada em materiais audiovisuais e em cadernos de campo, que extraem das emoções e sensações corporais todo o extrato vivencial experienciado.

Acoplado a esse sistema se desdobram outros sistemas, um deles está no platô das pesquisas que são a parte da busca teórica e mais aprofundada dos fenômenos vividos em campo, são escavamentos sobre oralidades, mitos, cosmogonias e histórias coletadas em campo nas experiências das práticas extensionistas, assim essas vivências são dispositivos para o processo de pesquisa que se dá no campo teórico, mas também, neste caso, nos campos das práticas das artes cênicas.

Também a pesquisa de campo vem a complementar como uma outra estrutura sistêmica acoplada, com camadas que precisam ser preenchidas e retroalimentadas no que tange às construções das corpografias e das palavras; com pronunciações e sonoridades mais aproximadas das matrizes africano e ameríndias, no registro de cosmogonias e mitos fundadores, entre outros.

É neste ponto que o processo que estava no "dentro para fora" encontra a "porteira" do "fora para dentro" (na metáfora imagética, deixa de estar somente abaixo da terra e perfura o solo rumo a superfície) ao perfurar o limite solo acima da terra, em um neologismo, arvoresce em "Corpografias Sistêmicas". O

"ovo-semente-cosmo" que não é somente germinado (enquanto corpo que domina seus movimentos e gestualidades), mas corpo que tornou-se raiz e passa a ser broto acima da terra, em busca da seiva para se autoarvorecer. Esse retroalimentar do "ovo-semente-cosmo" (corpo) com os horizontes de solo (cultura) é a constituição da junção das potências advindas dos processos de ensino, extensão e pesquisa para a vivência da arvorecência criativa que se materializa no controle, consciência, domínio do movimento, expressividade e capacidade poética de criação deste ator-bailarino, e o modo de se criar a ele relacionado; contato direto com os aspectos étnico-crono-ético com as comunidades e grupos abordados. Estas são as forças geradoras "Corpográficas Sistêmicas" para a criação da cena.

Tal processo, inspirado em matrizes africano-brasileira e ameríndia, sendo ele quase a própria "jornada do herói", permite que essas vivências corpográficas sistêmicas perpassem os corpos e ancestralidades dos atores-bailarinos em afetos, corpos de devires e subjetividades, que ao arvorescerem[1] como árvores-raízes móveis, tenham potência para se retroalimentarem estendendo-se como mato, floresta que se autogesta, morre e renasce em si e no outro.

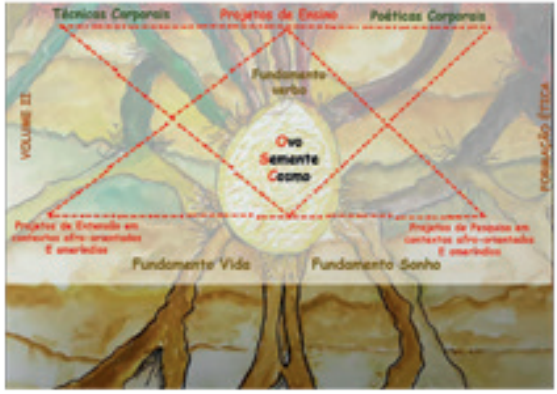
Este processo não se trata apenas de um intérprete que oferece seu corpo para reproduzir formas a serviço da arte[2], mas trata-se do desejo de se auto-conhecer e se relacionar com sua cultura ancestral e outras culturas formadoras do ethos Brasileiro, este corpo é vivo e poroso, social, mas não ingênuo, não se entrega ou se abre sem crítica e visão política, mas é um corpo artista que cria, que tem voz própria, que busca, que cria por si, reflete e que assume os discursos sonhados em suas vidas vividas e refletidas no e pelo "outro", esse mesmo 'outro" o qual as sociedades hegemônicas insistem em ignorar.

---

1 Quando utilizo a palavra "arvorescer" utilizo-a como licença poética em oposição a ideia de uma estrutura "arborescente" que pode soar como uma noção de verticalidade do pensamento, definida e determinada pelo pensamento ocidental hegemônico, destinando-a a uma única direção, verticalização de cima para baixo e de baixo para cima, a partir das raízes e galhos. Como apresentado a transgressão das metáforas árvores, em "arvorescências", vem como poesia e fruta doce em cajueiro sistêmico de Pirangi Natal, originalmente, nascido da terra ao Sul do Equador, adubado por um corpus-pensamento decolonial, enraizado nas epistemologias do Sul, com uma estrutura horizontal, que preserva unidades dentro de multiplicidades e enraíza-se e arvoresce em agenciamentos coletivos que se nutrem e geram sua autopoiesis.

2 Nada errado com isso, o que já bastante se entregar para realizar integramente moveres pré estabelecidos. No entanto neste trabalho tem-se outros focos para além da forma estética.

11.1 Visualidade da proposta de criação corpográfica sistêmica



Para apresentar a síntese da visualidade desta tese, remeto-me à ideia de sistemas, redes de criação a qual aponta a artista e pesquisadora Cecília Salles, que desenvolve um extenso trabalho de investigação sobre processo de criação. Salles compreende que as redes de criação são indispensáveis, pois estas transparecem princípios estruturantes e se autoexplicam por suas características marcantes; ausência de hierarquias, não linearidades, simultaneidade de ações e intenso estabelecimento de interfaces. Este conceito, para Salles (2008), reforça a conectividade e a proliferação de conexões associadas ao desenvolvimento de um pensamento em criação e ao modo de como os artistas se incluem em diferentes contextos socioculturais e estéticos para criarem. Compreende ainda que as redes de criação são processuais e se constituem em uma complexa rede permanente de relações obra/processo de diversas possibilidades e desdobramentos, que vão se tornando mais complexos à medida que outras interfaces se ampliam e se aprofundam, constituindo um percurso itinerante criativo, que se dá de maneira processual e leva em consideração micro e macro relações e percepções sensíveis com as culturas em questão, as bibliografias lidas e quaisquer outros elementos possíveis para este diálogo, refletindo, portanto, um fluxo dinâmico e inacabado, contudo em constante transformação.

Como imagem simbólica arborescente, utilizarei como metáfora o cajueiro de Pirangi, localizado a 12 km de NATAL-RN, trata-se de uma árvore de caju que apresenta mutações genéticas naturais.

> O cajueiro de Pirangi situa-se no bairro de Pirangi, localizado no município de Parnamirim, estado do Rio Grande do Norte (RN). O município é urbanizado e possui 202.456 habitantes (IBGE, 2010).[...] Existem duas versões a respeito da origem deste cajueiro. A primeira, é que no ano de 1920, um agricultor plantou o espécime entre suas plantações de mandioca, porém, acredita-se também que o mesmo germinou sem influência humana (Araújo, 2015).

Cientistas que estudaram a árvore acreditam que por causa de duas anomalias genéticas, ao invés dos troncos e galhos crescerem para o alto, eles crescem para os lados e se espalham, à medida que o tempo passa, devido ao peso de seus galhos, eles tocam o chão, em uma árvore normal, o galho apodreceria, mas por causa da segunda anomalia o galho se enraíza e cria novas raízes na terra e, novamente, torna-se árvore. Portanto, esta árvore tem início em um tronco que em sua arborescência produz galhos-raízes-árvores e como um enraizamento "semente" gera outras árvores que arvorecem e produzem a mesma dinâmica de expansão, a árvore está viva com uma copa de 8.500 m2 e em plena atividade, florescendo, frutificando e se enraizando novamente, e criando novos brotos, o cajueiro produz cerca de 80 mil cajus (Araújo, 2015) e ocupa uma extensa área, invadindo atualmente a rodovia do sol, no Rio Grande do Norte.

Imagem 05 (Ao lado) - Expressividade imagética estrutural da pesquisa. Aquarela e bordado sobre papel. Autoras: Carla Ávila e Jany Ávila, jan 2018.

Imagem 06 - Troncos raízes do cajueiro de Pirangi, Natal, RN.

A Imagem do cajueiro de Pirangi ilustra metaforicamente este processo de criação de cartografias das "Corpografias Sistêmicas" por que quando este cresce de dentro para fora da terra, e atinge a superfície do solo (depois de ter vivido todo o processo de construção do ovo-semente-cosmos+horizontes de solo) este arvorescer, e materializa a dimensão continuada, expansiva, não hierárquica e de retroalimentação continuada entre as árvores, que são múltiplas dentro de sua unidade. Apoiam-se e crescem, partilham nutrientes para florescer e frutificar, gerando vida partilhada, conectada e inesperada, semelhante a proposta deste processo de criação.

Em um acróstico, jogo poético, tento também compilar as ideias centrais desta arvorescência de criação para as artes da cena na relação com a imagem do CAJUeiro;

CORPOgrafias

Artivismo e autoetnografia

Jogos corporais entre Dança, Teatro e grupos Afro-orientados e Ameríndios

Urdiduras Poéticas e Cênicas

Assim, as "Corpografias sistêmicas" são estabelecidas desde o processo cartográfico autoetnográfico do "ovo-semente-cosmo", nos horizontes de solo (dimensões socioculturais) e nos encontros de alteridades e interculturalidades com outros "ovos-sementes-cosmos" (corpos) reais ou ancestrais (africano-orientados, ameríndios, brasileiros) para que, enfim, arvoreçam como cajueiro Pirangi, sistêmico e autopoiético.

Os microssistemas arvorescentes, por mim "nominados", se associam a ideia do CAJUeiro3 e são compostos pelas:

- ***Corpografias*** referem-se a uma construção baseada nas ideias de Jacques (2008) e, neste caso, interconectadas com as propostas do Corpo e Ancestralidade, Santos (2006), as discussões se dão no âmbito das corporeidades autoetnográficas e nas fruições das corporeidades encontradas no campo etnográfico, nas relações interculturais entre os

3 A partir daqui, sempre que escrever a palavra CAJUeiro, com essa formatação, refiro-me às propostas de criação aqui apresentadas: Corpografias, Artivismo e autoetnografia, Jogos corporais entre Dança, teatro e grupos Afro-Ameríndios e Urdiduras poéticas e cênicas.

grupos Ameríndios e comunidades Africano-orientadas e os Grupos Gengibre e Mandi´o.

- ***Artivismo e Autoetnografia*** são entendidas como uma construção que abarca um pensamento de arte comprometido com o indivíduo que cria, sua história e as comunidades e grupos que estão em seu entorno invisibilizados pelo pensamento hegemônico e o capital. Uma arte comprometida com as questões sociais, territoriais, ambientais e culturais, que giram do microcosmo do "quintal" para que se pense no macrocosmo "Global", existencial. Uma arte engajada com as questões contemporâneas para uma expansão de consciência humana. Que possa trazer sensibilidades e reflexões transformadoras para si e para o próximo.

- ***Jogos corporais entre Dança, Teatro e grupos afro-ameríndios*** se dão por meio de propostas de jogos de criação de Dança, Teatro, improvisações cênicas e corporais baseadas em histórias autoetnográficas e vivências encontradas nas experiências de campo junto às comunidades. Coletamos matrizes/motrizes baseadas em ancestralidades, relacionadas aos mitos fundadores, aos rituais, cosmogonias, cantos e danças tradicionais. Criamos urdiduras criativas; linhas de fuga que constroem acervos dramatúrgicos corporais para a concepção de dramaturgias corpográficas sistêmicas, momento em que todos colaboram e os diálogos cênicos corporais se estendem do corpo e ancestralidade do intérprete para o "corpo dos grupos" (Gengibre e Mandi´o) e comunidades africano-brasileiras, grupos ameríndios e, por sua vez, destas comunidades e grupos, para o corpo do intérprete em ações criativas interculturais. Refletindo o pensamento de Santos (2006) "de dentro para fora e de fora para dentro", em uma instância mais ampla.

- ***Urdiduras Poéticas e Cênicas*** - dentro da metáfora imagética do cajueiro Pirangi, este tópico emerge como a arvorescência, porque entre raízes, tronco e caules se constroem urdiduras, estruturas por onde os fios da trama poética e cênica vão criar seu tecido; ***tramas*** poéticas são manifestas, dentro deste processo por meio de subjetividades, transcendências, abordagens Junguianas de sensibilidades conscientes e inconscientes, míticas e arquetípicas, partilhadas após as vivências interculturais e reflexões das relações de alteridades entre os artistas e as comunidades e grupos afro-ameríndios. A **trama cênica** seguinte, trata-se das práticas dos contextos das artes cênicas, que vão desde o uso das linguagens da Dança, Teatro, Performance, até a criação das visualidades do espetáculo; objetos de cena, cenários, trilha sonora, figurinos e iluminação.

Imagem 07 - Colagem fotográfica sobre papel. Cajueiro sistêmico em artes. Autora: Carla Ávila. Dourados, jan 2018.

11.2 Descrição Cartográfica Criativa; Arborescências do Processo de Criação Sistêmico, Autopoiético Enraizado nas Culturas Africanas e Ameríndias

A constituição das "Corpografias Sistêmicas" na metáfora do ovo-semente-cosmo, metamorfoseada em arvorescências, incorpora a ideia vivida de uma prática multidirecional em detrimento da verticalidade, de relações horizontalizadas, em que todos têm possibilidades de crescer para as direções que quiserem e, mesmo assim, colaborar e produzir uns com os outros, tanto nos âmbitos da cena, quanto nos âmbitos sociais. Esta imagem nos ensina também as possibilidades de amplitudes e contiguidade dentro dos encontros interculturais e da geração de potências possíveis advindas destes, nos ensinando muito mais sobre nossas similitudes do que nossas diferenças no que tange a um processo de criação humanístico, menos desigual e injusto.

Quando o broto arvorescente sistêmico (advindo do volume I e II) emerge na superfície, carrega em si algumas das potências de matéria-prima para o processo de criação do CAJUeiro, ou seja, é como se os elementos necessários para a criação estivessem (in) corporados no ator bailarino (ovo-semente-cosmo) para que este, em relação aos contextos culturais vividos e ancestrais (horizontes de solo), comece a construir a trama arvorínea para a construção de uma dramaturgia corporal, constituída no processo de criação que reflita e retrate toda a dimensão sistêmica vivida no ensino, no campo, na extensão e na pesquisa.

No processo de criação, a metáfora do CAJUeiro também se materializa na imagem de mosaico arvorescente interdisciplinar, sem um desenho pré-determinado, ou seja, "engessado", a ideia se forma constantemente no coletivo, juntando-se os fragmentos memoriais, míticos, as oralidades, os gestos e movimentos daqui e dali. Segundo Santos (2017), a própria metodologia do "Corpo e Ancestralidade".

> [...] pode ser entendido como um processo formativo e criativo nos desdobramentos de uma visão interdisciplinar, com uma configuração intertextual a partir das tradições, nesse caso a africano-brasileira[4] e a arte da dança cênica. Centra-se

4 E, no caso do presente trabalho, também a Ameríndia.

> na importância do sensível, do corpo do intérprete-bailarino. Considera-se o movimento como processo constante de gerar outras possibilidades de organização do corpo, permitindo diferentes modos de expressão e comunicação.

É do corpo do ator-bailarino no agora, nas corpografias vividas no campo da pesquisa e dialogadas com suas corpografias ancestrais e memoriais, que o ator-bailarino parte com a liberdade de se permitir diferentes modos de expressão e comunicação com os diversificados platôs sistêmicos já apresentados neste trabalho para se chegar ao processo de criação. E por isso compactua mais uma vez com a proposta Corpo e ancestralidade (2006), quando se entende como uma proposta pluricultural, *" (ou seja, que leva em consideração a formação pluriétnica do brasileiro) de dança, arte e educação (a dança aqui entendida como processo no desenvolvimento do indivíduo)* (ANDRAUS,2014).

Neste ínterim, existem vários sistemas processuais acontecendo simultaneamente enquanto o ator-bailarino mergulha no campo expressivo corporal do processo de criação, no entanto, nada é sequencial e estático, durante o processo de criação inicial tudo é transitório e movente.

A partir de tudo que foi relatado até aqui, nos campos de ensino, extensão, pesquisa e a alteridade junto aos grupos afro-ameríndios, vamos efetivamente para os Estúdios, em um processo ao qual denominamos laboratórios de criação, nesses encontros vivenciamos jogos corporais de Dança e Teatro[5] relacionados às vivências, mitos, cantos, arquétipos encontrados nas relações de alteridade. Ali partindo das vivências do grupo de pesquisadores-artistas-bailarinos, selecionam-se, por meio das proposições e jogos, os gestos, as imagens corporais encontradas no campo, as palavras e sonoridades, fragmentos de oralidades e de nossas relações construídas à luz dos focos estabelecidos anteriormente - CAJU.

Cada qual traz suas observações, que geralmente são registradas em seus cadernos de artista[6] e na corpografia trazida à tona, e cada um vai apresentando seus recortes de campo nas poéticas expressas nos cadernos e no próprio corpo, à medida que os materiais vão sendo compartilhados no grupo de pesquisa, eles são desdobrados em outros jogos/processos de criação baseados nas ideias do CAJUeiro (a fim de combiná-los e geralmente traduzi-los artística e interculturalmente para a construção de uma dramaturgia corporal).

---

5 Jogos corporais de Dança e Teatro referem-se a diversas estratégias de criação nessas áreas, envolvendo desde elementos das danças populares brasileiras de perguntas e respostas, contato improvisação, elementos coreológicos de criação, até jogos teatrais de Boal e Viola Spolin, adaptados para cada contexto trabalhado.

6 Caderno de artista é um caderno onde o ator – bailarino(a) vai expressando todas as cenas, sonoridades, signos, subjetividades que o tocaram durante as atividades de campo com as comunidades etnorraciais. Tais reflexões nos servirão de matéria-prima para os laboratórios corporais dos processos de criação.

Imagem 08 - Troncos raízes do cajueiro sistêmico em processo de criação. Ilustração: Jaciara Marschenner. Dourados, jan 2018.

Tal processo vai sendo tecido aleatoriamente sem começos ou fim[7], sem estrutura pré- determinada. Também não é necessário começar pelo "C"- corpografia e acabar no "U" - urdidura, é sistêmico e emergem cada qual em seu tempo segundo seus processos internos geradores dentro do coletivo de artistas. Nesse fluxo, criamos fragmentos de partituras corporais, frases coreográficas, palavras, unindo os recortes já ressignificados para a cena e desse processo continuamos lapidando e vamos construindo a malha viva da cena, que depois de muito trabalho transforma-se em Atos cênicos. Estes Atos semiestruturados voltam para as comunidades, em que dentro de cada caso, os grupos entram em cena conosco, e/ou compartilham suas opiniões sobre o que acham, o que pensam, como entendem a cena, e se ela exprime os campos das interculturalidades construídas, para que só depois desta outra avaliação, consigamos fechar uma montagem cênica (espetáculo), propriamente dita. E por sua vez, produzirmos uma arte que é engajada na cultura em que estamos inseridos e, portanto, uma forma de inteligência coletiva, juntamente com a criação de uma memória comum a ser constantemente atualizada, por meio do processo de criação de matrizes/ motrizes africano-brasileiras e ameríndia, além da produção artística final.

> Para Lotman, "a cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, isto é, um mecanismo supraindividual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e da elaboração de outros novos. Nesse sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro de cujos limites alguns textos comuns podem se conservar e ser atualizados".[...] Devemos pensar, portanto, nos processos de criação inseridos nessa cultura que, no âmbito coletivo, é memória; dirige-se contra o esquecimento e trata-se, ao mesmo tempo, de um mecanismo

7 Digo "sem começo ou fim" pensando em uma estrutura dramatúrgica tradicional (I Ato, II Ato e assim sucessivamente). Nesse início do processo de criação efetivo, nos laboratórios de criação, são coletadas corpografias e oralidades vividas e construídas em campo, estas são os dispositivos que se transformarão em propulsões para jogos corporais relacionados a Dança e ao Teatro, essas "Sementes" são o grão em potencial para germinar (ou não) toda a dramaturgia corporal da obra.

> de conservação, transmissão e elaboração de novos textos. Já salientamos, anteriormente, a relação do artista com a tradição; adicionamos, agora, sua convivência no espaço comum da memória com os textos móveis da cultura e sua própria ação nesse processo de atualização desses textos (SALLES, 2006, p. 66).

Logo, os processos de criação por nós propostos e partilhados junto aos grupos afro-brasileiros e ameríndios são comprometidos com a memória das oralidades, signos e símbolos em questão, ao mesmo tempo em que se pretende ser um espaço de fomento para a memória dos mais velhos junto aos mais jovens, a fim de promover a cultura local para que a mesma possa se fortalecer e ampliar seu campo de visibilidade e atuação dentro e fora dos grupos e das comunidades parceiras.

Por meio das montagens coletivas que abordam as temáticas afro-brasileiras e ameríndias, abrimos espaço na cena para atualização e releituras de textos tradicionais e míticos com o aval e a opinião das comunidades em questão, além dos mesmos, em muitos destes espaços onde trabalhamos após nossas vivências artísticas, redimensionam o poder da arte como ferramenta de (re)existência, manutenção e comunicação com a sociedade não negra e indígena.

Não podemos afirmar que sempre foi *exatamente* assim que continuamente se deu estes processos de criação nos grupos Gengibre e Mandi´o, porque na cartografia desta malha corpográfica sistêmica, tudo até aqui foi um processo *continuum* e sistêmico, muitos foram os acertos e os erros para descrevermos tal pesquisa de criação. Estabelecemos um intervalo longo de anos de trabalho, e esta proposta vem se autopoietizando desde o Grupo Gengibre, para chegarmos então em tal processo de criação "Corpográfico Sistêmico de matrizes/motrizes afro-ameríndias" que se dá na atualidade, com as montagens do Grupo MANDI´O. Logo, a presente descrição é uma síntese de onde começamos com o Gengibre no processo de criação do espetáculo "Rosarina; contas que contam memórias" até nossa última montagem "Arapyahu: des-caminhos do contar-se" do grupo Mandi´o.

Destacamos também que este processo de criação é essencialmente coletivo e depende dos relacionamentos, da capacidade que o grupo tem de partilhar e viver junto, com foco somente na arte do encontro, olhando para esses valores é que conseguimos aprofundar tal proposta. Ensinamentos esses que dialogam diretamente com os aprendizados socioculturais vividos junto às comunidades rurais e povos tradicionais afro-brasileiros e ameríndios que são, em sua maioria, imensamente generosos, vivem da partilha e, mesmo diante de adversidades terríveis, não se permitem serem mesquinhos e bárbaros.

Durante esses anos de criação atuamos longe dos grandes centros e, mesmo estando periféricos em termos geográficos, lidamos com populações que ocupavam os territórios e camadas sociais da "periferia" daquelas cidades interioranas, ou seja, lidamos com os sujeitos e a cultura dos excluídos da

própria exclusão, e nessas pequenas cidades e regiões interioranas podemos encontrar mentalidades ainda mais arraigadas às formas tradicionalistas e excludentes. Portanto, foram muitas as dificuldades e exposições difíceis que passamos junto com esses grupos, ao apresentarmos os espetáculos e darmos visibilidade para alguns coletivos afro-brasileiros e ameríndios, invisibilizados pela "casa grande" dentro das cidades e dos locais dignos de poder e acesso social - , como teatro municipais, praças, parques, escolas, mas nós ocupamos todos esses espaços com eles, os quais estavam geralmente cantando, dançando e atuando conosco. E nessas ações, é possível observar a importância desse processo de criação corpográfico sistêmico onde os grupos e comunidades são coautores dessas montagens, isso porque ao ocuparem os espaços colonizados da cidade, eram gerados enfrentamentos, às vezes velados, outras vezes explícitos. E a cada confronto, esses grupos muitas vezes acuados ou engolidos pelo sistema, ao se colocarem em cena ganhavam protagonismo e visibilidade, comprovando que atuar nesta frente é assumir riscos e, uma vez instaurado o tal processo, não há muitas maneiras de se voltar atrás.

Assim, o próprio processo de criação espelha-se e também inspira-se no modo de ser e de viver desses grupos etnorraciais, refletindo os enfrentamentos, o estar junto, a partilha, a generosidade, a responsabilidade e a concepção que somos parte de um todo maior e cada um, mesmo com suas identidades e individualidades, tem que desenvolver com integridade e afeto na diversidade e coletividade de suas funções. Tais ideias são muito aproximadas ao pensamento ameríndio, a ser apresentado a seguir, e à Filosofia Africana, quando reflete que: *"Existe no continente africano uma diversidade imensa de línguas e de culturas, sendo que podemos reconhecer neste conjunto uma unidade cultural. Unidade esta que Diop (DIOP, 1990) denomina como a unidade na diversidade." (VASCONCELOS, 2017 p.101).*

Por isso, tanto no Gengibre quanto no Mandi´o, fomos capazes de produzir muitos projetos juntos (as). Fomos alimentados e nutridos pelos sonhos uns dos outros. Quando tínhamos problemas buscávamos o diálogo, e geralmente depois de estar com as comunidades negras da zona da mata mineira ou nas aldeias e assentamentos do MS, descobríamos que nossos problemas eram muito menores, menos complicados e mesmo assim as pessoas dessas comunidades nos ensinavam tanto sobre resiliência, força e resistência diante de tanta injustiça, dor, racismo e exclusão. Assim, cada vez que voltávamos dessas experiências, voltávamos mais fortes e mais preparados para nos tornarmos seres melhores e fazermos de nossa arte uma ferramenta para denúncias destas realidades e para criação de novos mundos possíveis.

Para a criação desses mundos internos e externos, miragens de futuro, foi preciso mirar o passado ancestral, até 2007, com a defesa do mestrado, recortes como; Corpo e Ancestralidade, Identidade, Cultura, Memória, Oralidade, arquétipos e Mitologia eram o eixo do que para mim naquele momento era estrutural dentro de um pensamento para um processo de criação da performance em dança contemporânea de matrizes/motrizes

brasileiras rizomáticas.

Hoje esses recortes continuam estruturais e presentes, agora tanto para a Dança quanto para o Teatro, e se retroalimentaram com novas formas de pensar/sentir em tempos ainda mais dinâmicos e tecnológicos; autopoiesis (MATURANA, 1995), pensamento sistêmico (CAPRA; LUISI, 2014), Perspectivismos ameríndio (CASTRO, 1996). A inconstância da alma selvagem (CASTRO, 2017), Filosofias Africanas (KASHINDI, 2015), (MUNANGA, 2015), Filosofia da ancestralidade (OLIVEIRA, 2007) e Cosmologias e pensamentos indígenas (KOPENAWA, 2015), (MUNDURUKU, 2009), (KRENAK, 2015), (CHAMORRO, 2017) (BENITES, 2015), me acompanham como platôs culturais, horizontes de solo que alimentam o pensar artístico destas jornadas de processos de criação.

Assim, os primeiros recortes de pesquisa para os processos de criação em artes da cena continuam essenciais e muito recorrentes nas obras, mas hoje estas também trazem à tona os temas políticos e sociais os quais estamos vivendo em nosso entorno diariamente, as denúncias de corrupção, os conflitos de terra, o extermínio da juventude negra e o epistemicídio indígena são urgências contemporâneas que encontram os arquétipos e mitos ancestrais para serem (re)lidos para as artes da cena em uma atitude "Artivista" diante das escolhas do processo de criação, e nas escolhas do que precisa ser expressado ou não na cena. E estas escolhas agora não ficam somente nas mãos dos artistas criadores do processo, mas passam pela apreciação do sentir, olhar, opinar e escutar dos grupos etnorraciais parceiros de jornadas.

Logo, apresentamos acima os temas norteadores[8] e os questionamentos de mundo, indicadores essenciais para o processo de criação, onde todas e todos envolvidos têm participação e opinam segundo suas necessidades. Os artistas-pesquisadores são totalmente livres para selecionarem os recortes de suas vivências que quiserem desenvolver em cena, e é no encontro de uns com as ideias e artes dos outros, que se cria uma fricção expressiva. Sendo que as fruições que surgem destes encontros, são as tramas para a composição de um determinado Ato.

Por vezes, ocorre também do indivíduo não ter trazido um recorte em si, mas muitas ideias soltas, à medida que um dos outros artistas-bailarinos-pesquisadores apresentam um recorte, este ativa o repertório vivido deste que não havia apresentado, e com a construção coletiva, todo o inconsciente se manifesta. As cartografias de criação serão descritas mais detalhadamente no tópico a seguir.

Dentro desta cartografia é importante destacar que este processo de construção sistêmica de criação arbórea se dá fora dos grandes centros urbanos e sempre em trânsito entre distritos, morros, periferias, acampamentos, roças, aldeias e regiões onde a relação do ser humano com a terra, e ou, com o senso de que o que é comunitário é mais intenso, íntimo e recorrente. São locais onde, como dito anteriormente, as pessoas são

8 Melhor dizendo "suleadores".

bastante solícitas e a comunidade se organiza na forma de plantar, colher, construir suas casas, em mutirões, na maneira de partilhar alimentos e festividades. E essa dinâmica, segundo o Filósofo congolês Jean Kashindi (2015)[9], imprime outras compreensões humanísticas geográficas, são espaços em que;

> [...] a relação com o outro[10] torna-se ontológica, epistemológica, social e politicamente falando, necessária, vital. Pois sem o outro, não existe a possibilidade da humanidade, do conhecimento da vida; com o outro, ao contrário, postula-se o humano e outros valores como a solidariedade afetiva, calorosa, a responsabilidade... e liberta-se dos ídolos da morte que são o egoísmo, a marginalização social, o racismo, entre outros. KASHINDI (2015).

Ao iniciarmos o processo de criação baseado na proposta das "Corpografias Sistêmicas" dentro dos próprios grupos Gengibre e Mandi´o, buscamos transgredir as lógicas hegemônicas no sentir/pensar e criar, e buscamos tais compreensões humanísticas que procuram se afastar do egoísmo, da marginalização e do racismo. Para tanto, além das vivências profissionais, laboratórios de criação em estúdio ao ar livre, e as inúmeras viagens para realizarmos as pesquisas de campo, projetos de extensão e turnês para apresentações, passamos muito tempo e desenvolvemos outros projetos de vida juntas (os).

Além dos fomentos de recursos oferecidos por editais das Universidades e órgãos culturais, costumamos promover inúmeros eventos paralelos para convivermos juntas (os) e/ou para levantar fundos para concretizarmos nossas artes e sonhos.

Então, nesses anos promovemos desde jantares e almoços entre as maratonas de ensaio, dias de festividades do calendário anual; como páscoa, "copas do mundo", até participarmos com barracas nas festas juninas e jantares, festas e eventos para angariarmos fundos para as montagens. Tudo isso entre nascimentos, casamentos, batizados, separações, entre outras aventuras. Tais dinâmicas geravam,dentro do grupo, um senso de partilha, comprometimento, respeito, responsabilidade e comunidade que, postos em diálogos com as comunidades e grupos Afro-ameríndios, nos aproximavam daqueles modos distintos de viver.

Ainda assim, percebíamos muitas vezes, nossos deslizes e as nossas dimensões diminutas, egoístas e egocêntricas nos modos de viver hegemônicos, escravizados pelo relógio, pela ausência de contemplação

---

9 IHU on-line. Metafísicas Africanas - Eu sou porque nós somos. Edição 477. 16 Nov. 2015. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6252-jean-bosco-kakozi-kashindi. Acesso em: 22 abr.2018.

10 Cabe mencionar que esse "outro", na perspectiva da filosofia africana, não se limita apenas aos seres humanos, mas inclui também outras entidades cósmicas (animais, árvores, ar, rios etc.).

e perseguidos pelas dinâmicas do capital. Por vezes, desde a maneira de se compartilhar algo até o processo de criação em artes, que em algumas montagens insistiam em se manifestar velhos hábitos tradicionais das armadilhas de um pensamento colonizado. Para se lançar nessa jornada é preciso ter coragem, estarmos atentos e fortes; portanto, aprendemos muito com as comunidades afro-ameríndias, aprendizados estes que, às vezes, nem mesmo anos de estudos podem nos dar.

Tais compreensões humanísticas apontadas aqui, dentro desse referencial cosmogônico, filosófico, africano-ameríndio, foram assimiladas no modo de estar junto dos grupos Gengibre e Mandi´o, no modo de nos ouvirmos e partilharmos nossas ideias, no modo de sermos uns com os outros e no modo de viver. Sempre que tensões se apresentavam, não foram poucas nesses anos, tudo era resolvido com muito diálogo, suavidade e afeto, mesmo porque muitas vezes os temas, memórias, dores e arquétipos levantados em campo e nos laboratórios corporais, impactavam diretamente o sujeito em cena, fora dela e em suas questões emocionais mais profundas de ser e estar no mundo.

Imagem 09 - Momentos de partilha nas circulações do espetáculo "Arapyahu". Mato Grosso do Sul. Setembro 2014.

A proposta desse processo de criação é intensa e um mergulho profundo na dimensão dos "entremundos" de si mesmo, projetados nas corpografias, pelas culturas ancestrais e para além delas, nas culturas tradicionais e nos dramas contemporâneos, para que assim todas essas subjetividades reunidas, construídas na coletividade e partilhas entre os espaços, emerjam-se em arte e transformação.

Um dos exemplos mais radicais deste fluxo de transformação de uma condição extrema para outra se deu em meados de 2015, quando um dos atores-bailarinos do grupo Mandi´o sofreu um ataque homofóbico muito violento na cidade de Dourados, MS. Para elaborarmos o horror, a dor, o tamanho da violência, da impunidade e a indignação de todos os membros do grupo e de nosso integrante, que naquela altura estava devastado, resolvemos subjetivar nossos questionamentos e impunidades em um breve processo de criação que culminou com uma performance-intervenção nas praças e feiras livres da cidade, questionando e fazendo a sociedade refletir sobre a violência e as injustiças sociais, raciais e de gênero em nosso estado. Chamamos esta performance de "Hermana Flor", numa poética entre emanar flores, aromas e cores e nos "Hermanarmos" em referência às irmandades de respeito mútuo e amor sobre as diferenças. Saímos em cortejo pelos espaços públicos da cidade, cantando cantos populares tradicionais cujas letras foram criadas pelo Mandi´o, questionando sobre o tema homofobia e violência, na feira livre fizemos uma performance em que o ator-bailarino, outrora agredido, era o protagonista e foi sendo embrulhado em um enorme pano, situação em que as pessoas que assistiam eram convidadas a escrever advérbios que rotulam preconceitos contra o gênero e o corpo fora dos padrões hegemônicos e de consumo, em referência a invisibilidade e aos padrões de gênero e estéticos que os agressores homofóbicos desejam eliminar. Por fim, as pessoas ganhavam "bolas duras de papel" para o apedrejamento em praça pública, no entanto, havia a possibilidade de ler as poesias contidas nelas.

Essa intervenção foi a maneira que encontramos de transgredir, mais uma vez, as injustiças vivenciadas e transformar aquela dor tremenda em artivismo crítico e reflexivo.

Imagem 10 - Composição de fotos dos integrantes do Mandi´o para a divulgação do evento "Hermana Flor". Foto: Raique Dias. Acervo Mandi´o, 2015.

11.3 Descrição das Arvorescências para o Processo de Criação

Neste item serão descritas mais detalhadamente as arvorencências do processo de criação CAJUeiro, relacionadas aos contextos culturais afro-ameríndios e aos modos possíveis de se dialogar em tempos contemporâneos. Vale destacar que, como a análise deste processo sistêmico envolve um recorte de mais de dez anos, é importante explicitar que esta proposição está mais articulada com os contextos atuais, sendo ela mesma a imersão e síntese de toda a construção desta arvorescência sistêmica que se dá no agora.

Assim sendo, não é possível negar que assumir processos de criação com matrizes motrizes afro-ameríndias é não se calar diante dos ataques que estas populações vêm sofrendo ao longo de décadas, e é também assumir riscos tanto no plano das representatividades quando no plano das classes extremistas diante dos temas abordados. Nem sempre é fácil criar cenas que retratam genocídios, suicídios, estupros, conflitos e despejos de famílias de suas terras e ainda conseguir manter a poética e a estética para um espetáculo sensível. Não que isso seja sempre necessário. Mas o que aponto aqui são os desafios do processo de criação de matrizes, motrizes afro-ameríndias e as decisões advindas deste, para que, enfim, se chegue a uma síntese para a expressividade na cena.

Para tanto, vou apresentar cada processo do CAJUeiro em sua especificidade, e depois apresentarei como esses sistemas se comunicam para a construção da "totalidade para a cena" ainda que parcial dentro do sistema.

11.3.1 CORPOgrafias

Imagem 11 - Integrantes do Mandi´o, Raique Dias,Arami Marschener, e Jary Merina e seu neto Nhanderuí mirim, do acampamento Guiracamby´i, aprendendo as danças e cantos Kaiowá. Foto: Acervo Mandi´o. Douradina – MS, 2013.

Portanto, ao elaborarmos todas essas etapas metodológicas, entendemos que neste processo os artistas-pesquisadores, impactados pelas geografias espaços-temporais, pelos corpos, paisagens, focos,

recortes, gestos, memórias e relações humanas vividas fora de seu meio tradicional, vão construindo uma "Corpografia" daquele projeto escolhido e instaurado com os grupos Afro-ameríndios. Isto não acontece do dia para noite, costumamos afirmar que nosso trabalho é artesanal e leva tempo, dedicação e muita elaboração, como já descrito nos volumes anteriores.

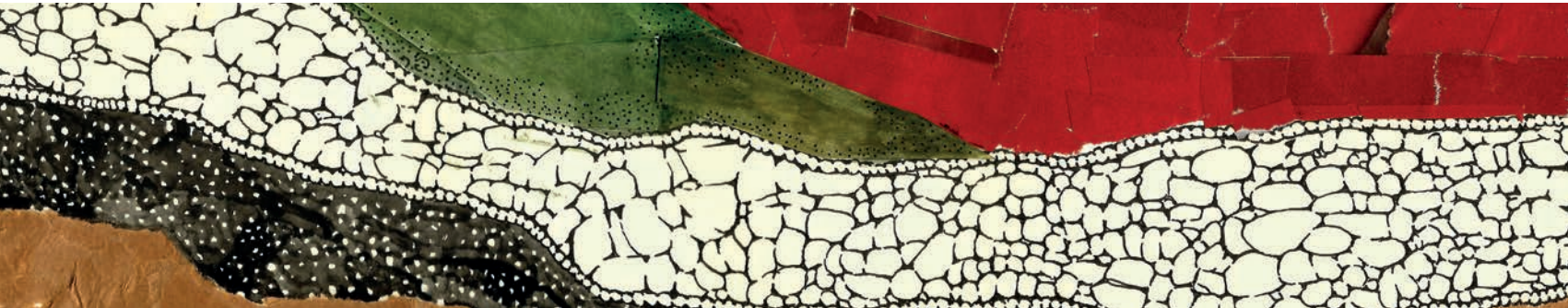
No começo desses processos, as idas às comunidades e grupos, por vezes são exaustivas, voltamos das visitas drenados, cansados, pois os primeiros contatos interculturais exigem um certo desprendimento e desapego de suas crenças culturais para se permitir aproximar das realidades ali apresentadas. Que em sua maioria são impactantes para os não-indígenas, por exemplo, os modos de viver são distintos. Em muitas aldeias e acampamentos não há luz, água encanada ou saneamento. Outras vezes, o impacto não está só no espaço, mas na violência a que estes grupos estão expostos, a criminalidade, drogas e os conflitos de terra, no caso dos indígenas, leva a casos de suicídio entre os jovens, fato muito impactante e triste. O acesso à saúde e seus serviços também são um problema, e não foram poucas as vezes que ao voltarmos nos espaços pesquisados, uma ou duas semanas depois, vivenciávamos mortes de idosos, bebês e jovens que havíamos interagido no encontro anterior.

As situações de precariedades eram extremas e recorrentes. Mesmo buscando ajudar com o que podíamos, nunca seria o suficiente. Isso também nos causa uma sensação de impotência diante de tantas injustiças. Paralelo a essas dores, era possível observar, sempre em nossa chegada e ao longo das atividades, um sorriso aberto, uma alegria e união que não encontramos nem de longe no conforto das cidades.

Tais vínculos, paisagens, oralidades, cheiros e vivências são conteúdos que nos atravessam o corpo e vão compondo-se como repertório de experiências que se amalgamam em nossos corpos e, em diálogos com nossas ancestralidades, vão compondo dispositivos, corpografias para o processo de criação.

Neste sentido, pode-se dizer sobre a Corpografia que,

> "Chamaremos de Corpografia urbana este tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, as diferentes memórias urbanas inscritas no corpo, o registro de experiências corporais da cidade, uma



> espécie de grafia da cidade vivida que fica inscrita, mas ao mesmo tempo configura o corpo de quem a experimenta.[...]A Corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí Corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente" (JACQUES; BRITO, 2008,p.3).

Quando propomos "Corpografias" aqui, subvertemos um pouco o conceito, alargando-o, esgarçando-o, deslocando-o do espaço urbano e colocando-o em diversos outros espaços Afro-ameríndios que, a nosso ver, são passíveis de serem cartografados no corpo.

Também pensamos que, após todos esses procedimentos apresentados nesta tese, é possível verificar como se dão as impressões da grafia do corpo dos grupos Afro-ameríndios e em suas inscrições nos corpos ancestrais, vinculadas à proposta Corpo e Ancestralidade (SANTOS, 2002). Assim, tais Corpografias são relidas pelos artistas-pesquisadores, que por sua vez (re)criarão outras Corpografias para as artes da cena.

> "Através do estudo dos movimentos e gestos do corpo (padrões corporais de ação) poderíamos decifrar suas Corpografias e, a partir destas, a própria experiência urbana que as resultou. Neste sentido, a compreensão de Corpografias pode servir para a reflexão sobre o urbanismo, através do desenvolvimento de outras formas, corporais ou incorporadas, de se apreender o espaço urbano para, posteriormente, se propor outras formas de intervenção nas cidades. O estudo corpográfico pode ser interessante para se compreender as pré-existências corporais resultantes da experiência do espaço, para se apreender as pré-existências espaciais registradas no próprio corpo através das experiências urbanas. Esse tipo de experiência, do corpo ordinário e cotidiano, pode ser estimulada por uma prática que chamamos de errâncias. A experiência urbana mobilizadora de percepções corporais mais complexas poderia ser estimulada por uma prática de errâncias pela cidade que, por sua vez, resultaria em Corpografias urbanas equivalentemente mais complexas." (JACQUES,2008,p.3).

Tais errâncias mobilizadoras de Corpografias, na presente pesquisa, são a seiva em fluxo do processo de criação, pois são nestas itinerâncias que se propicia um deslocar-se de "mundos" internos e externos pelos artistas pesquisadores. Nas viagens a

campo, são recorrentes também o deslocar-se dentro das manifestações e festejos afro-ameríndios, por exemplo; nas festas de congado é comum a errância, e trânsito do cortejo em casas do bairro na localidade, para buscar os membros da corte do Congado.

Nas festas do batismo do milho dos Kaiowá, as famílias chegam a casa de reza, sede da festa, e aguardam no início da propriedade, esperam até que a família promotora do evento venha buscá-los com seu canto, e estes se deslocam até a entrada e vêm de lá acompanhando a família que chegou para a festa, com o seu canto tradicional. Ao chegarem perto da casa de reza, ambas as famílias cantam seus dois cantos que se tornam uma sonoridade, e desde aí várias itinerâncias são construídas no espaço festivo. Assim, a experiência do espaço-tempo e suas percepções corporais moldam Corpografias para o corpo dos artistas-pesquisadores, matéria-prima para o processo de criação.

Imagem 12 - Visitas a casa de reza do acampamento "Guyra Kambiy" Foto: Carla Ávila Acervo Mandi´o, 2012.

Imagem 13 - Processos de criação das corpografias para o espetáculo "Ara Pyahu descaminhos do contar-se". Foto: Acervo Mandi´o, 2014.

As paisagens são tão potentes, que diria, poeticamente, que também têm corpo, e ao deslizarmos o olhar sobre as formas, texturas e volumes destes locais, nossos corpos são preenchidos com diversas sensações dos cheiros de broas e cafés dos quilombos de Minas, ao cheiro da poeira subindo em "guachires dos batismos do milho" em rituais Kaiowá, a casa de reza também se ergue imponente como um corpo ereto em meio da planície verde e vermelha dos mares de plantações e terra do Mato Grosso do Sul, enquanto o Cruzeiro, no alto do morro de Minas Gerais, também inCORPOra o sagrado na colina. Assim, as corpografias se tecem dentro e fora da carne e dos ossos, em um fluxo poético dos sentidos vivenciados nos espaços de alteridade.

Portanto, somam-se as itinerâncias e Inter-heranças deste processo de criação, uma imagem que não é mais bidimensional como um mosaico, mas se tridimensionaliza e amplia-se dentro e fora em movimento, numa Corpografia arbórea atuante na cena e para a cena em questão.

Na prática, dentro do estúdio, após o aluno já ter passado pela vivência de se autoetnografar e reconhecer minimamente seus repertórios culturais e corpográficos, são propostas dinâmicas corporais onde começaremos a desenhar as corpografias das imagens latentes dentro de cada um, esta pode ser um personagem, uma ação de movimento corpográfica, uma sensação corpográfica expressa em gesto e som, sempre em relação à vivência de seu corpo e ao contexto vivido junto aos grupos etnorraciais. Ou seja, a corpografia ancestral do ator-bailarino, de certa forma, sempre dialogará com os rastros ecoados dentro e fora dela na relação com as corpografias encontradas no campo e, em uma construção criativa, vão se formando as corpografias que irão efetivamente assumir a cena e a dramaturgia.

Imagem 14 - Laboratórios corporais de criação das corpografias para o espetáculo "Terra Preta". Foto: Acervo Gengibre, 2008.

11.3.2 Artivismo e autoetnografia

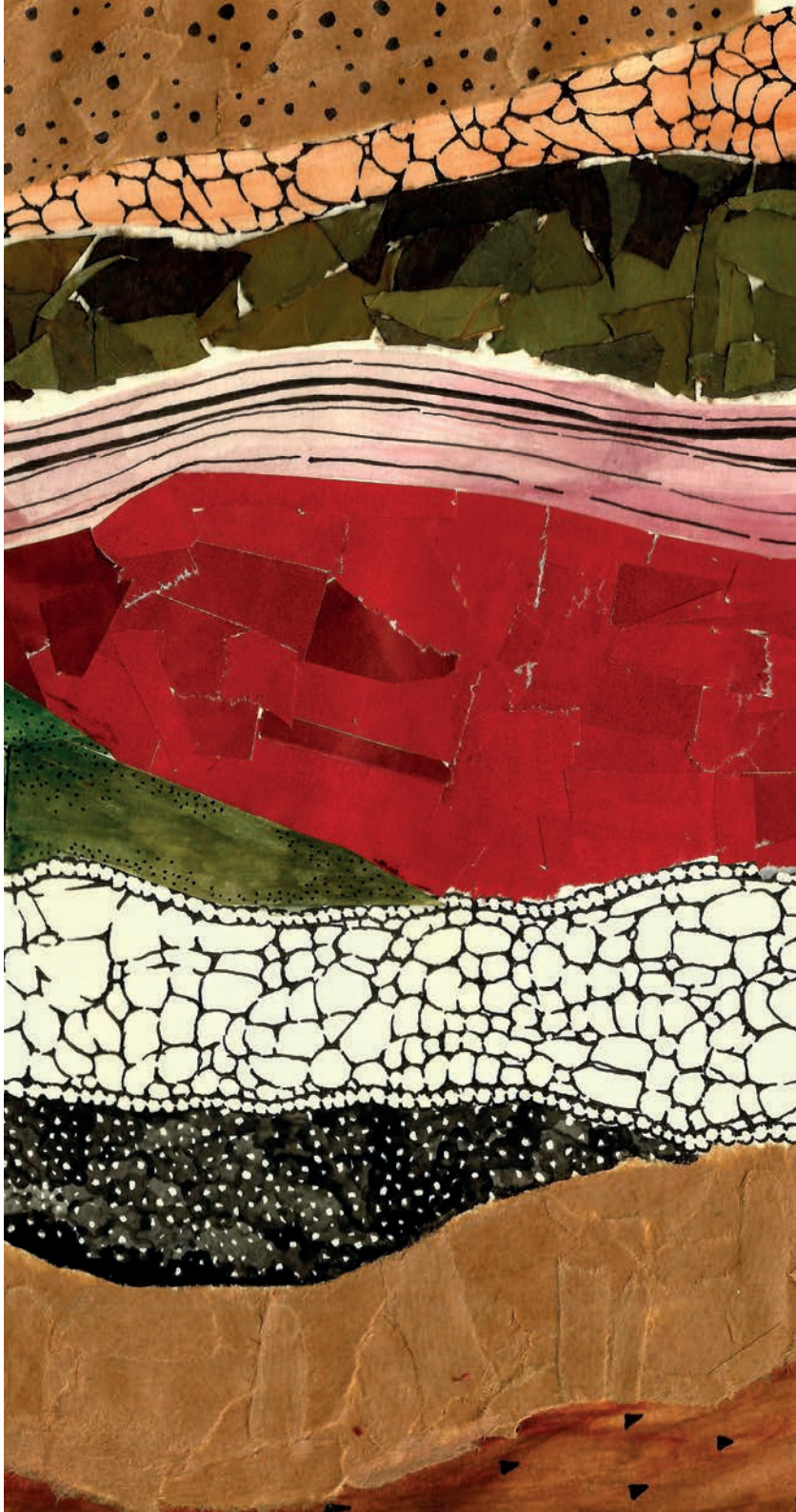
> "A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas." (LE GOFF, 2003 p.419).

Autoetnografia é a parte essencial deste processo de criação, sem ela não é possível ter um ponto de partida do corpo e por ele, em meio a rede sistêmica infinita de possibilidades, é uma forma do ator-bailarino-pesquisador envolvido neste processo de criação se deparar com os repertórios culturais que lhe foram essenciais para sua formação, é uma oportunidade para que se depare com suas memórias, ancestralidades, arquétipos familiares recorrentes e se reconciliar, por vezes, com seu passado de dor e/ou de reminiscências, é um espaço para se deparar com os temperamentos mais recorrentes e as emoções por eles respondida. O processo autoetnográfico é uma oportunidade de esboçar cartografias corpográficas de seus familiares e ancestrais, ajudando-os a lapidar melhor a escuta de seu próprio corpo de "dentro para fora" e depois "de fora para dentro". Por isso, no tópico 1 Hirografias manifestas, do Volume 2, afirmo que, segundo Fortin (2000), o estudo autoetnográfico não é apenas uma descrição pura da realidade, mas uma construção coletiva da prática, trata-se de uma construção coletiva viva, em constante transformação, movimentos e essências para a proposta pedagógica deste processo de criação, ao utilizarmos da autoetnografia para o amadurecimento físico e emocional do estudante de Artes Cênicas, que por meio desta prática artística seja melhor compreendida, se colocada em relação ao pensamento, memória, sensação, e ao agir do pesquisador. Assim sendo, a pesquisa autoetnográfica lança para o pesquisador um grande desafio, o de examinar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência e memória em relação às culturas corporais, aos diferentes contextos geográficos e culturais em liame com os acontecimentos do mundo.

> Tudo que sei do mundo, mesmo devido à ciência, o sei a partir de minha visão pessoal ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência nada significariam. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se quisermos pensar na própria ciência com rigor, apreciar exatamente o seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência de mundo da qual ela é expressão segunda [...] eu não poderia aprender nenhuma coisa como existente se primeiramente eu não me experimentasse existente no ato de apreendê-la (MERLEAU-PONTY, 1999, p.3-4).

Pela pesquisa autoetnográfica que neste processo associo ao "Memorial Ancestral",

o ator-bailarino-pesquisador é convidado a aprofundar sua história de vida partindo da pesquisa de uma breve “Árvore Genealógica”, abaixo segue uma proposição de exercício de pesquisa teórico-prático que costumamos fazer para a construção deste trabalho, destaco que não são etapas fechadas em si, mas sim estímulos para se pensar sua autoetnografia de uma maneira artística, poética, e com esse fazer captar o máximo de informações que possam rastrear a história cultural e gestual do próprio corpo do ator-bailarino-pesquisador em questão.



PROPOSIÇÕES PARA PESQUISA E CRIAÇÃO DO MEMORIAL ANCESTRAL E ÁRVORE GENEALÓGICA

PESQUISA CORPOGRÁFICA POÉTICA AUTOETNOGRÁFICA

O que fazer?

*Árvore genealógica- TEÓRICA

*Memorial Ancestral-TEÓRICA

*Composição de uma "Corpografia Poética Autoetnográfica"- PRÁTICA

PARTE TEÓRICA

Ideias para criar sua Árvore genealógica:

*Memórias e Entrevistas com familiares para resgate de sua identidade brasileira

*História étnica de sua família (diásporas, miscigenações, etnias de origem, entre outros)

*Relação de ocupação geográfica de sua família

*Curiosidades de sua árvore genealógica

Ideias para criar seu Memorial Ancestral:

*Pequena autobiografia pessoal;

*Pequena biografia familiar;

*Hábitos e curiosidades ancestrais, que fizeram parte de sua, ou da formação de seus familiares;

*Profissões, ações de trabalhos ou atividades manuais que acompanham a família ao longo dos anos;

*Percepção das "corpografias" familiares e ancestrais, observação in loco e pelas fotos antigas;

*Cantos, expressões, gestos e oralidades recorrentes e/ou característicos da família;

*Histórias, mitos ou ritos de sua família atual ou ancestral;

*Objetos, signos e símbolos que acompanham as famílias (buscar entender suas origens e compreender seus signi cados, onde surgiu, por que é tão importante para a família, entre outros).

PARTE PRÁTICA

Processo de criação da corpografia poética autoetnográfica:

Posteriormente, a partir das entrevistas e pesquisas teóricas, o ator-bailarino-pesquisador irá para a parte prática do "Memorial Ancestral" que consiste em:

*Práticas de laboratórios corporais de criação (técnicas e poéticas do movimento);

*Criação de um solo que dialogue com as memórias, símbolos, signos, gestualidades e oralidades encontradas na pesquisa com seus familiares a fim de criar uma corpogra a poética autoetnográfica.

Realizado tal exercício-pesquisa no campo da memória e registro de seus arquivos afetivos e sensoriais, poetizados para o corpo, o ator-bailarino vivencia um processo de reflexão criativa, possibilitando uma manifestação memorial de suas ancestralidades trazidas à tona por seu corpo e sua capacidade artística. Tal elaboração possibilita um manancial de imagens e arquétipos ancestrais que lhe serão úteis, como um acervo de percepções sensíveis para os diferentes níveis de seus processos de criação e pensamentos artísticos futuros.

> Quando um estímulo é proposto em um processo criativo, parte-se intencionalmente para a reflexão sobre este. Esta atitude é um convite à manifestação da memória, à reação ao estímulo, trazendo lembranças de imagens vividas ou imaginadas, ativadas com determinada intenção. Nesse momento, vastas zonas da memória são acionadas, chegando aos campos em que repousam os tesouros das inumeráveis imagens de toda a espécie de coisas introduzidas pelas percepções. As primeiras intuições organizam-se pela ação do pensamento, visto que os sentimentos são manipulados de propósito. Não se trata no caso de um propósito falso, já que a imaginação artística é um dom natural relacionado com o talento criativo de cada um. Esse talento manipula intencionalmente o pensamento em direção à finalidade de concretizar e a expressão metafórica e busca dar forma ao mundo, articulando a natureza humana e valendo-se de sensibilidade, dor, paixão, morte, alegria e outros sentimentos. A arte, em geral, por certo está enraizada na experiência, e a experiência é construída na memória e performada em todos os níveis do pensamento do artista (SÁNCHEZ, 2010, p.95).

Após a construção criativa sistêmica autoetnográfica de seu memorial ancestral em acervos de memória e no corpo, os atores-bailarinos-pesquisadores em questão tornam-se mais sensíveis a percepções culturais, gestuais e etnorraciais, preparando-os para expandirem ainda mais seus repertórios em contato com os projetos de extensão e as pesquisas de campo africano-brasileira e ameríndia.

Imagem 15 - Pés em aquecimento na estréia do espetáculo “Arapyahu”. Foto: Acervo Mandi´o. Dourados, 2014.

Artivismo - a pesquisadora e artista Diana Taylor da Universidade de Nova York, em entrevista a Bordin, afirma ter ouvido pela primeira vez o termo artivismo com Ricardo Dominguez, também artivista e professor na universidade da Califórnia e, segundo eles, o termo artivismo;

> [...] vem de hacktivismo, com interrupções ativistas feitas principalmente pela internet. E a diferença entre o hacktivista e o hacker é que o hacktivista não danifica seu computador. E no caso do artivismo, a arte serve muitas vezes como proteção para o ativista. Dois momentos na história cultural ocidental marcam a origem do artivismo presente nos dias de hoje. Primeiro, os movimentos sociais a partir da década de 60, como a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a guerra no Vietnã, as mobilizações estudantis de 68 e a contracultura. O segundo momento da origem do artivismo é mais recente, ligado à produção de novas tecnologias, a partir dos anos 90, que ampliam o potencial de artistas políticos com os meios de comunicação de massa, a internet e conquistas tecnológicas, propiciando as mais diferentes e inusitadas práticas, marcadas principalmente por utilizarem elementos de paródia com humor em suas realizações (BORDIN, 2015, p. 128).

Diana Taylor ainda defende que a grande questão do artivismo está centrada na tentativa de mudanças sociais, a artista tem uma percepção que o artivista mais do que propõe mudanças políticas imediatas, apresenta ao público maneiras novas de transformar as perspectivas que as pessoas costumam ver determinadas situações, comunicando outro olhar sobre os mesmos temas recorrentes em nossa sociedade, geralmente temas conflituosos, propondo ampliações de olhares e aprofundando temas sociais que geralmente são tratados na superfície das questões. Os artivistas não têm intuitos moralizantes, pois não tratam-se de trabalhos panfletários, com caráter propagandistas, tratam de abordagens de questões específicas com foco na transmissão de uma determinada mensagem, abrindo espaços de discussão e reflexão em nossa sociedade.

> O artista ativista situa-se no interior de uma relação social, isto é, engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social que reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato. Portanto, torna-se fundamental no artivismo o reconhecimento do outro e também a crítica das condições que produzem a contemporaneidade. Neste forte envolvimento social, tem-se, assim, reduzida a autonomia da arte e, em contrapartida,

> amplia-se a relação entre ética e estética. Por isso, pode-se dizer que o núcleo gerador da prática é a atitude frente à arte e à realidade circundante. É assim que atitude e intervenção social realizam-se como atividades processuais, tanto na forma, como no método. Contra o objeto e seu sistema de distribuição, o mercado, passa a valer o processo e no seu interior a tática em busca tanto da configuração de uma linguagem quanto do resultado positivo da ação. Percebe-se no artivismo um realismo político que busca o sucesso dos objetivos seja no microcosmo (quarteirão ou bairro), seja no macrocosmo (público ampliado, áreas internacionais ou Internet). Pode-se falar em realismo também por incorporar à arte uma certa instrumentalização, dando a ela uma função sócio-política, que vai desde a formação de consciência do outro, passando pela educação, até o fomento da mobilização. Pode-se ter, então, a metáfora do artista como gatilho de futuros desdobramentos sociais. (CHAIA, 2007, p.10).

Tais afirmações refletem nossas práticas enquanto artistas no mundo, não basta somente produzirmos uma obra que fala dos contextos afro-ameríndios, que os retrata na cena, mas nosso intuito é ir além, é de fato se comprometer com os grupos em questão, é criar vínculos que se comprometem em ouvi-los e construir com eles e para eles, diferenciais de discursos e práticas para que tais interculturalidades e alteridades reelaboradas na cena ganhem dimensões efetivas na comunicação com a sociedade hegemônica que nem sequer tenta olhar na perspectiva do outro.

Com a potência da subjetividade, da poética e da estética, podemos alcançar públicos que jamais se disporiam a se deslocar para territórios periféricos, terreiros, aldeias ou assentamentos para entrarem em contato com tais realidades, assim, nossa arte pode levar, ainda que simbolicamente, poeticamente tais realidades para a cena, a fim de que a sociedade como um todo possa ter mais empatia e, ainda que por um instante, refletir sobre as questões que apresentamos em cena.

Assim sendo, não é possível adentrar o processo de criação desta proposta sem tal comprometimento. As questões sociais, culturais, o racismo, preconceitos e todos os estereótipos que estes contextos etnorraciais carregam são levados para a cena simbólica e, esteticamente, a fim de que o público após fazer a fruição da obra, possa refletir melhor sobre seu papel e atitudes em relação aos povos africano-brasileiros e ameríndios em suas ancestralidades e no seu dia a dia. Comprometendo-nos, portanto, com a criação de mundos, ainda que temporariamente utópicos, sonhamos que estes sejam possíveis! Reunir atores não-negros ou não-indígenas, populações menos favorecidas afro-ameríndias tradicionais em teatros

municipais, praças públicas e espaços sociais da cidade para que apresentemos obras que contam suas oralidades, histórias, belezas, problemas, genocídios e injustiças ao longo de anos de opressão para um público que não só não apoia, mais muitas vezes reforça tais contextos, é uma enorme oportunidade para transformações protagonizadas pelo poder das artes da cena. Consideramos que este ato de engajamento em si já é uma pequena revolução.

> Considere que arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e compartilhamento, abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema de relações entre governos e corporações, a reorganização social das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial militar, ordens religiosas, instituições culturais, educacionais etc. (MESQUITA, 2012, p.17).

Logo, o artivismo é sim parte essencial deste processo de criação, porque mais que um discurso é uma atitude perante os grupos afro-ameríndios parceiros, é uma atitude, uma criação de vínculos e uma responsabilidade para com eles e conosco. Nossa busca é por uma arte que corrobore por ideais mais justos, por uma sociedade mais humana, utilizando das artes cênicas como um meio condutor de uma comunicação entre mundos que quase nunca conversam, para que a partir de tais pontes entre mundos possamos devir ações futuras menos injustas. Como afirmava Augusto Boal em suas buscas e criações para o T.O.: *"O Teatro do oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É a ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras."* (BOAL, 1985 p.19).

-SE DIRETAMENTE
RIO COMO MEIO DE

11.3.3 Jogos corporais entre Dança, Teatro e grupos Afro-Ameríndios

Os jogos corporais aparecem em todo nosso processo de criação, desde as vivências com as comunidades afro-ameríndias como estratégia de aproximação, exercícios de alteridade, ludicidade e criação de vínculos, até como ferramentas criativas, para se extrair do corpo e das gestualidades dos atores-bailarinos as fruições feitas a campo junto aos grupos afro-ameríndios.

É por meio dos jogos que vão sendo exteriorizadas as corpografias, observadas a campo, e por sua vez, são também criadas e interiorizadas as construções corpográficas para as cenas. A seguir explicitaremos melhor estas ações.

Por entender que *"A arte do ator tem a particularidade de exigir a presença física do artista no momento em que acontece"* (BURNIER, 2001), trazemos para nossa prática de construção criativa destas corpografias para o processo de criação, não só um desenvolvimento técnico trabalhado durante as propostas sistêmicas de ensino, mas também o mergulho na expressividade poética dos elementos estéticos e simbólicos vivenciados nas experiências dos projetos de extensão e das pesquisas de campo. Nesse arvorecer foram vivenciados diferentes estímulos, desde um mergulho em suas ancestralidades, nas culturas africano-brasileiras ou ameríndias e, finalmente, no universo estético, nas formas e expressividades artísticas.

Portanto, para este processo de criação, entendemos que o jogo e as artes abrem um outro sistema arborescente. Onde proposições criativas para a cena podem também ser trabalhadas com estímulos de jogos de regras e ações artísticas como: argila, desenhos, cantos, sequências rítmicas, colagens, palavras, poesias, entre outros. Durante essas práticas que geralmente são realizadas pelos atores-bailarinos de forma lúdica e mais livre, é possível que esses corpos libertem-se das formalidades muitas vezes advindas de nosso ensino hegemônico formal, livre da disciplina do corpo, o que consequentemente tornará os corpos destes artistas mais aptos para criarem e se expressarem na cena.

No jogo temos a possibilidade de um processo educacional/criativo. Caillois (1990, p.202), em seu ensaio nos traz que o jogo "é um fenômeno total", trata-se de um conjunto de atividades e anseios humanos, podendo ser estudado desde a pedagogia às matemáticas, da história à sociologia/filosofia, sem que haja nenhum dano ou desvio que prejudique o aproveitamento das disciplinas em prol do conhecimento adquirido. Nas artes o jogo adquire um papel de relevo, pois traz a possibilidade do experimento, independente da técnica, do código, se valendo de

Imagem 16 (a esquerda) - Espetáculo "Arapyahu", cena cerca a boca, ator-bailarino Raique Dias. Foto: Acervo Mandi´o. Dourados, 2014.

> recursos que obedecem a regras estabelecidas e aceitas pelos participantes/"jogadores". À medida em que aceitam, juntamente com o respeito à tais regras, pode-se até mesmo "inventar" caminhos para adquirir, com prazer, os resultados esperados: seja em um exercício para preparação corporal, seja em um processo de criação, ou mesmo em um projeto/empreendimento educacional (FARIA, 2011, p.02).

O "Fenômeno Total" sobre jogos ao qual o autor se refere, é muito real dentro dos contextos indígenas e afro- orientados. Tais jogos, já existentes ancestralmente dentro dos contextos tradicionais, puderam ser vivenciados pelos grupos de pesquisa em seus corpos. Por sua vez nós levávamos nossos jogos que utilizamos em nossas práticas criativas em estúdio. Tais estratégias de jogos nos grupos etnorraciais são muito comuns de serem vistas no cotidiano sobretudo para contrapor as realidades que muitas vezes são bastante difíceis e tristes.

Nessas atividades desenvolvidas entrecomunidades, grupos afro-ameríndios e os atores-bailarinos do Gengibre juntamente com os do Mandi´o surgem espaço para a alegria, risadas, abraços e muito afeto.

> Os objetivos dos jogos teatrais são criar ambientes de diversão e alegria, integrando o grupo e proporcionando a livre expressão dos atores, em um tempo fora da realidade. A proposta é entrar no jogo: "...o fato de ser livre, de ser, ele próprio, liberdade. Uma segunda característica, intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é vida 'corrente' nem vida 'real' (...)" (HUIZINGA, 1990, p. 11). No jogo é possível resgatar brincadeiras, improvisar situações e acrescentar outras dinâmicas, como as sugeridas por Augusto Boal, Joana Lopes, Viola Spolin entre outros. Além disso, esse ambiente de alegria e espontaneidade, possibilita as vivências dos atores e nesse momento também acontece a aprendizagem. Enquanto os indivíduos brincam, encontram a sua harmonia e podem mostrar-se. Vivenciar o espaço do jogo, como nos diz LOPES (1989) é uma oportunidade de poder transferir esse ser (que não é o da vida real) para o espaço teatral e a autora prossegue dizendo que é nessa aceitação temporária (do personagem) que se expressa e se faz o jogo do autor-ator, essa metamorfose do atuante interessado em transformar-se num outro amplia o seu universo de comunicação, a sua capacidade de expressão e a sua criatividade (MONIS, 2004, p.194).

Nos jogos realizados junto aos grupos

afro-ameríndios em nossas práticas interculturais no campo de pesquisa, podemos observar nitidamente a qualidade de movimento daqueles corpos durante a realização dos jogos e a maneira significativa que os mesmos se posicionam diante dos desafios e expressividades apresentadas. Com os jogos propostos pudemos também, em alguns casos mais específicos, resolver certos conflitos entre os membros da comunidade e trazer mais leveza aos problemas do dia a dia. A seguir, segue um relato de uma atriz-bailarina do grupo Mandi´o sobre uma vivência de jogos junto aos acampamentos indígenas Guarani e Kaiowá:

> "Para trabalhar essas divergências coletivas e tentar trazer de volta o espírito de equipe já existente, foi nos proposto trazer alguns jogos teatrais que trabalhassem a coletividade entre os membros das comunidades". Quanto mais pessoas pudéssemos agregar, melhor. Aceitamos o desafio. Mas para isso acontecer, primeiramente, discutimos em reunião do Mandi´o quais jogos seriam mais adequados para levar a essas comunidades. Tendo considerado o nível de estresse entre seus membros, a abertura para novas propostas da parte deles e sempre sensíveis e atentos à cultura e aos costumes em relação a nossa forma de linguagem e abordagem. [...] Após esse tempo de maturação chegamos à conclusão que as atividades que melhor se adequavam aos nossos anseios e as necessidades apresentadas pelas comunidades eram os jogos de: Siga o mestre + a história da serpente, Raio/ Energia Boa (o qual por conta da cosmologia Kaiowá resolvemos chamar de energia boa), telefone sem fio e harmonia de sons e movimentos / Mestre mandou (também alteramos o nome devido aos contextos sócio-culturais vividos naquele momento) [...] não era obrigatório que todos participassem da atividade, mas quando começamos a apresentar os jogos tivemos grande adesão. (SILVA, 2014 p.22-23).

Neste relato é possível observar a importância dos jogos como ferramenta deste processo de criação que se inicia junto às comunidades e grupos afro-ameríndios e, em seu fazer, desdobra-se para os jogos dentro do estúdio para os laboratórios de criação onde jogos corporais de Dança e Teatro são também ferramentas para a elaboração da dramaturgia corporal propriamente dita.

O jogo pode trazer infinitas possibilidades, neste processo de criação quando voltado mais para a expressividade das corpografias em movimento dos atores-bailarinos. Para tanto, nos focamos em jogos expressivos cinéticos para a construção, composição e criação coreográfica, tais proposições tem como objetivo a elaboração final de uma qualidade de movimento e de uma dramaturgia corporal. Assim,

jogos de proposição coreográficas e jogos de improvisação corporal também são apresentados quando está se tratando dos contextos da Dança.

Os jogos corporais voltados para as composições coreográficas na composição cênica também são propostos a partir da fruição corpográfica no campo da pesquisa, e a partir daí novas proposições de modos de fazer e inventariar gestos, expressividades, movimentos, passos de danças tradicionais observados no campo além de tônus musculares e qualidades de movimento são molas propulsoras para os jogos que auxiliaram diretamente na composição coreográfica e estruturação de uma dramaturgia corporal.A exemplo da fala da atriz-bailarina-pesquisadora em seu argumento acerca dos jogos e a observação das corpografias Guarani e Kaiowá;

> "Durante os jogos e estudos corpóreos nas comunidades Itay e Guyracambi´y, um ponto se fez mais latente aos nossos olhos iniciais de atores-pesquisadores: a resistência física dos membros dessas comunidades. Desde os mais novos até os mais velhos. Apesar dos intensos ensaios e rituais feitos, quase todas as manhãs não se via em seus corpos nenhum sinal de abatimento. Esta energia e resistência presenciada por nós nos acampamentos se faz presente no espetáculo através de várias cenas.[...](A cena do canavial, por exemplo)[11] a força e a energia exigida para desempenhar as atividades em um canavial se faziam obrigatórias e evidentes na cena. E não somente nela, a cena seguinte do "estupro" muito forte, exigiu grandes cargas de emoção, verdade, expressividade e força de todos os setores. Por esse motivo o uso do jogo, como meio de aquecimento e aquisição de força, teve fundamental importância na criação e execução dos movimentos criados por cada membro durante as improvisações. Para chegar a esta energia e expressão exigida para a cena utilizamos um jogo bastante incorporado ao nosso cotidiano; "jogo do rabo". Segue a seguir a descrição; a princípio assemelha-se com uma briga de galos; pode ser jogadas com duas ou mais pessoas. Inicialmente jogamos em duplas e depois com todos os seis atores e atrizes ao mesmo tempo. Começamos com duas pessoas em oposição de lados e a postos para o ataque, ou seja, com joelhos flexionados, membros superiores posicionados para agarrar o adversário e olhos firmes e fixos no horizonte. Quando colocado um pano

11 Grifo meu.

> em cada competidor, o jogo se inicia. Ambos têm a função de pegar o pano do adversário sem perder o seu, utilizando-se de seu corpo como ferramenta de defesa e contra ataque. Esta tensão e energia gerada nos movimentos de defesa e ataque durante a prática foi objeto imaterial utilizado para dar veracidade e qualidade aos movimentos corporais exigidos na cena (SILVA, 2014, p.31).

Os jogos teatrais e dramáticos são mais direcionados para atividades com elementos do Teatro, abarcando tanto a construção do texto dramatúrgico até a criação de personagens e a relação entre eles, tais processos são criados por meio de jogos teatrais que propõem manipulações a partir de objetos, oralidades ou situações que possibilitam a improvisação livre do ator. Esses jogos corporais de Dança e Teatro embora apresentados agrupados em seus respectivos núcleos neste texto, na prática funcionam como um todo integrado pelas vivências corpográficas do campo, transitando livremente entre os elementos da Dança e do Teatro.

No entanto, para melhor esclarecer, apresento aqui em pequenos blocos, enfatizando neste contexto dos jogos teatrais e dramatúrgicos, os elementos que concernem mais especificamente a jogos que exercitem a pesquisa de movimentos pessoais e de movimentos mais aproximados as corpografias observadas em campo, jogos compostos de elementos que são mais próximos à arte do ator: presença cênica, uso da voz, construção da postura do tônus muscular e de uma corpografia adequada ao personagem a ser criado entre outros elementos. Nestes jogos teatrais construímos um processo de criação corporal que tem entre outras coisas o foco no encontro com a corpografia de seu(s) personagen(s) e toda a sua forma de construir a grafia do corpo desse personagem ao mover-se e expressar-se na cena.

Por meio dos jogos teatrais, os atores-bailarinos vão se aproximando de uma composição dramatúrgica, não se trata aqui propriamente de uma criação de texto, mas por meio das reelaborações corpográficas é que vamos esboçando uma paisagem para a criação do texto dramatúrgico que vem como consequência de todo esse longo processo corpográfico sistêmico, desde o "ovo-semente-cosmo" até chegar no CAJUeiro. Por meio dos jogos corporais, dos laboratórios de criação e de improvisações é que o texto emerge das corpografias e não ao contrário, como geralmente acontece em um processo tradicional de montagem cênica teatral.

11.3.4 Urdiduras Poéticas e Cênicas

> Aceitar o mistério é muito importante. Quando o homem perde o sentimento de assombro, a vida perde o sentido. Não é à toa que em suas origens o teatro era um 'mistério'. O ofício do teatro, porém, não pode permanecer misterioso. Se a mão que empunha o martelo

> não tiver um movimento preciso, atingirá o dedo e não o prego. A antiga função do teatro deve ser respeitada, mas não com aquele respeito que dá sono. Há sempre uma escada a ser galgada, levando a níveis superiores de qualidade. Mas onde encontrar essa escada? Seus degraus são os detalhes, detalhes minúsculos, a cada instante. A arte dos detalhes é que conduz ao coração do mistério (BROOK, 2000, p.64).

Com esta afirmação, inicio este tópico esclarecendo a dimensão da visão do diretor nesse processo de criação como um artesão que vai tecendo essa urdidura poética em consonância com o coletivo de artistas, organizando os elementos até aqui apresentados e somados aos contextos cênicos, mais especificamente os elementos da visualidade do espetáculo; cenário, figurino, objetos de cena, trilha sonora, maquiagem, adereços entre outros. Neste tecer da urdidura, ficamos abertos para a ideia de que "não é o artista que define o que é a obra, nem mesmo o sujeito implicado, mas é a relação entre estes termos que institui a forma" (AGRA, 2006, p. 2).

Nas construções desta trama, como diretora criadora, não encontrava todas as respostas, e, muitas vezes, ficava perdida no labirinto de informações e materiais poéticos e sensíveis trazidos à tona das pesquisas de campo e das relações com as culturas tradicionais, isso de certa forma, ao invés de me paralisar, me movia e movia ainda mais os processos de criações.

A urdidura poética e cênica a que me refiro percorre caminhos de hipóteses, instaura possibilidades múltiplas de fazer escolhas, duvida dos caminhos escolhidos, vai e volta e avança novamente, intui objetos cênicos, atmosferas iluminadas por plasticidades estéticas ancestrais, escolhe matrizes/motrizes das tradições, cantos, danças, cosmologias, signos, símbolos, mitos, oralidades, seleciona-as para os diferentes atos como mote condutor das dramaturgias, dos cenários, objetos cênicos, figurinos, sonoplastia e depois ressignifica-as para a cena em conjunto com outros colaboradores artistas, intérpretes, as comunidades e grupos afro-ameríndios e, posteriormente, até mesmo, os espectadores, esta complexa trama de pessoas, afetos, sentires e ações retesa as linhas que constroem a cena.

Este fazer é carregado de mistérios e detalhes, porque é no observar do caminhar do processo de criação que os elementos da composição estética e poética vão se manifestando e se apresentando às vezes no corpo, nas vozes, sussurros, gestos presentificados nas corpografias recém-nascidas de laboratórios corporais desenvolvidos nas práticas de criação apresentadas acima. Tais fazeres, moveres, nos levam por caminhos desconhecidos que, na maioria das vezes, não deixam claro onde se chegar, e no constante "arvorescer" nas trocas sistêmicas de colaboração e generosidades que se delineiam e se incorporam o desenho de uma determinada obra. E são estes detalhes sutis, porém potentes, é que dão forma a dramaturgia corpográfica dessa

Dança Teatro, isto porque cada obra tem vida própria, é como nas manifestações tradicionais dos grupos afro-ameríndio, é aquele coletivo, aquele território, aquela cultura e corpos que irá nutrir a manifestação tradicional, portanto, é a comunidade que cria o rito, no nosso caso também; é o fazer coletivo, a partilha, a convivência diária, a constante entrega e a generosidade criativa de cada um que compõe a obra e sua maneira de estar no mundo. Não há modelos, formatos hegemônicos, supremacias de conhecimentos sobrepostos, é de fato uma ciranda sistêmica de colaboradores, onde cada um desenvolve o seu melhor dentro de suas habilidades e todos tecem esta urdidura cênica que se transforma em arte que anuncia e denuncia matrizes/motrizes afro-ameríndias sem nunca perder sua potência poética.

Assim sendo, escolhemos uma condução para a construção do processo criativo por meio desta urdidura em uma perspectiva que prima pela afetividade, pela intuição e subjetividade, pela escuta, e pelas trocas em um convívio fraterno, criativo e profícuo em uma constante partilha entre seus criadores artistas-pesquisadores e grupos afro-ameríndios.

Uma marca presente no exercício da urdidura da criação cênica deste trabalho, tanto no Gengibre, junto com as comunidades negras, quanto mais conscientemente nos processos do MANDI´O, foi contar com a participação de espectadores convidados, ou seja, durante o processo fazíamos ensaios abertos para convidados, professores colaboradores, lideranças negras e indígenas comprometidas com o movimento identitário, alunos da licenciatura indígena "TekoArandu" da UFGD, entre outros, ou íamos até as comunidades e grupos afro-ameríndios apresentar fragmentos, atos inteiros e até mesmo o espetáculo. No começo, estes grupos assistiam e opinavam, falavam sobre nossas pronúncias equivocadas, sobre como se sentiam contemplados (ou não) na cena, refletiam sobre o uso de objetos simbólicos em cena e seus sentidos dentro do rito.

Um exemplo é o uso dos bambus em cena no espetáculo "Arapyahu; (des) caminhos do contar-se" do MANDI´O, quando apresentado aos alunos indígenas do curso de Licenciatura intercultural, eles afirmavam que este instrumento, o qual chamavam de "Taqua" estava associado a manipulação somente das mulheres e não dos rapazes, que no caso do espetáculo também os manipulavam. Neste sentido, explicamos que naquele contexto de cena, os bambus não estavam sendo utilizados como objetos rituais e sim como um objeto cenográfico que nos auxiliava a "desenhar" e trazer o universo guarani e Kaiowá simbolicamente para a cena. Tais apresentações e discussões, como no caso dos "Taquas", nos mostra a dimensão das alteridades e a oportunidade de conexão e trocas interculturais.

11.4. Descrição Cartográfica Criativa: Arborecências das Imagens

Na descrição desse processo de criação corpográfico sistêmico em formato "Arbóreo CAJUeiro", é fundamental descrever que o fluxo da cartografia criativa deste processo está nas ideias dos "Passos da Criação Poética" SANTOS (1996) e nas "Imagens" JUNG (1991), tais nutrientes são combustíveis essenciais para o enraizamento, estabilidade e força de crescimento para a proposta de criação arborescer em CAJUeiro.

Este processo de criação está semeado nos horizontes de solo da poética intertextual da Professora Inaicyra Falcão dos Santos, quando descreve os passos da criação poética, onde pontua quatro passos; saturação, incubação, iluminação e verificação.[12]

Resumidamente, a **"saturação"** refere-se a ideia de que é preciso vivenciar, imergir com os sentidos e a razão dentro do tema escolhido.Assimilamos a "saturação" com o momento da pesquisa do "ovo-semente-cosmo" descrito no Volume 1, segundo SANTOS (1999) é necessário na saturação:

> "assimilar de forma teórica e prática, o modo que os fenômenos se configuravam, ou seja, as relações dentro do conteúdo significativo do universo bàtá [universo mítico][13]. Procurando trabalhar o sentido prático da vivência como protagonista da ação (SANTOS, 1999, p, 07).

A **"Incubação"** refere-se "O subconsciente é o depósito de tudo que você aprendeu e experimentou na vida... O relaxamento é a chave do funcionamento do subconsciente." (PETERSON, 1991, p.22)[14].

Portanto, a ideia da incubação para nós é como deixar decantar todas as vivências e reflexões vividas no tempo da saturação para que as mesmas se transmutem em expressividade criativa e artística. Em nossa pesquisa é o momento em que o "ovo-emente-cosmo" se conscientiza de sua condição si/mundo e toma consciência dos "Horizontes de solo" a seu redor, ao qual está inserido de acordo com as relações e experiências

12 SANTOS, Inaicyra. **AYÁN, UMA POÉTICA INTERTEXTUAL**. Texto publicado no livro Pluralidade Cultural e Educação, org. Narcimária Luz, Secretaria da Educação e Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil - SECNEB, Salvador, 1996. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/docentes/inaicyra/ayan.htm. Acesso em: 05 abr. 2018.

13 Grifo meu.

14 In. (SANTOS, 1999, p. 07).

culturais.

> "A palavra proferida tem um poder de ação. A transmissão simbólica, a mensagem, se realiza conjuntamente com gestos, com movimentos corporais, a palavra é vivida, pronunciada, está carregada com modulações, com emoção, com a história pessoal, o poder e a experiência de quem profere." (SANTOS, 1976, p.12).

A seguir, após as transmutações simbólicas culturais, das matrizes/motrizes afro-ameríndias em movimentos expressivos, gestos e falas no corpo do ator ("ovo-semente-cosmo" criando raízes, emergindo acima da terra) é preciso dar sentido poético estético e dramatúrgico a este material, por meio da ***"iluminação"*** quando efetivamente os personagens, seres e a comunicabilidade da obra se materializa na cena. Por fim, toda essa "materialidade" precisa ser estudada, analisada e lapidada para que se finalize no ato da "Iluminação" proposta por SANTOS por meio da **"Verificação".**

> A linguagem cenográfica, espaço, tempo, música, ritmo, figurino, interagindo dialeticamente. Na originalidade, da apreensão de síntese da forma, decodificando a experiência vivenciada incorporada, em uma experiência artística, num processo de justaposição, deixando sempre um espaço, para o voluntário (SANTOS, 1999, p.09).

Este encadeamento da narrativa em relação às oralidades e gestualidades, vão criando a dramaturgia que, por sua vez, demanda os aspectos técnicos da urdidura cênica, o que Santos (1999) nomeia como ***"Verificação"***, ou seja, a análise e organização de todo o processo estético da montagem; iluminação cênica, figurino, objetos de cena, cenários, entre outros. Que em nossa metáfora arbórea é o momento da expansão do CAJUeiro.

> "A linguagem narrativa segmenta um evento em partes e vai roteirizando no tempo a compleição do todo. Desse modo, temos ações seguidas de outras, cujas ligações obedecem à ordem proposta pelo tempo." (PLAZA, 1987, p.137). O argumento do texto, expressão estética, fundamentou-se numa narrativa sucessiva, no qual as ações entre os versos decorrem no tempo, coordenados de forma direta, cada acontecimento resulta do precedente (SANTOS, 1999, p.09).

Esta narrativa sucessiva, onde um ação resulta do precedente, associa-se com a ideia corpográfica sistêmica, para esclarecer melhor a cartografia criativa arbórea pontuaremos que: o período em que o "ovo-semente-cosmo" está tomando consciência de si/mundo e, posteriormente, sua relação com os "horizontes de solo" trata-se dos

momentos de ***"Saturação"*** e ***"Incubação"***, quando o "ovo-semente-cosmo" começa a se enraizar, rompendo tegumentos, expandindo-se e perfurando as superfícies rumo a transcendências poéticas e estéticas com base nas "terras" afro-ameríndias, emergindo em criação do CAJUeiro, é o momento equivalente a ***"iluminação"*** e, por fim, toda a arborescência sistêmica corpográfica expressa na materialidade de uma montagem cênica representa o momento da ***"Verificação"***.

Na reflexão sobre a cartografia criativa do processo de criação aqui apresentado, este também se constitui fundamentalmente do fluxo da manifestação de "imagens inconscientes" Jung (1991) dos artistas-pesquisadores participantes da criação e das relações com os grupos afro-ameríndios. Por isso, todos nós envolvidos na criação temos o que chamamos de caderno de artista, e este caderno deve ser nosso parceiro durante todo o processo, ele é uma bússola que nos indicará a direção quando estivermos no meio do nada, ou em um contraponto, quando estivermos nos afogando em muitas informações imersas em nossas demandas cotidianas.

> Para a Psicologia Analítica, a imagem não é apenas uma representação visual, resultado da percepção sensorial, da atividade mnemônica ou da transferência da energia psíquica, mas a linguagem básica da psique, criativa e autogeradora em si mesma. Assim, a imagem é também resultado da capacidade inerente da psique de agrupar elementos, de natureza perceptiva ou não, em gestalten – imagens primordiais –, que lhes atribuem forma, significado e dinamismo específicos. A imagem primordial é "um organismo de vida própria, 'dotado de força geradora', pois é uma organização herdada de energia psí-quica, sistema sólido que não é somente expressão, mas também possibilidade de desencadear o processo energético" (JUNG, 1921;1991, p. 422).

Por meio das imagens primordiais dos artistas-pesquisadores manifestadas na alteridade e interculturalidade vivida no campo da pesquisa é que as imagens mais potentes nasciam para as composições das cenas. As ilustrações então eram materializadas no papel, e neste movimento, ao observá-las percebíamos que às vezes haviam coisas não ditas até aquele momento, imagens mais profundas de identificação e estranhamentos. Nesses momentos aprendíamos mais sobre nós e nossas limitações e, graças a sua força geradora, tínhamos elementos vitais para serem trabalhados em laboratórios corporais de criação, assim sendo, a imagem inconsciente manifesta no caderno de artista, era um gatilho para que inúmeras discussões, poéticas, narrativas e ideias viessem à tona para a construção do processo de criação e posteriormente para a cena.

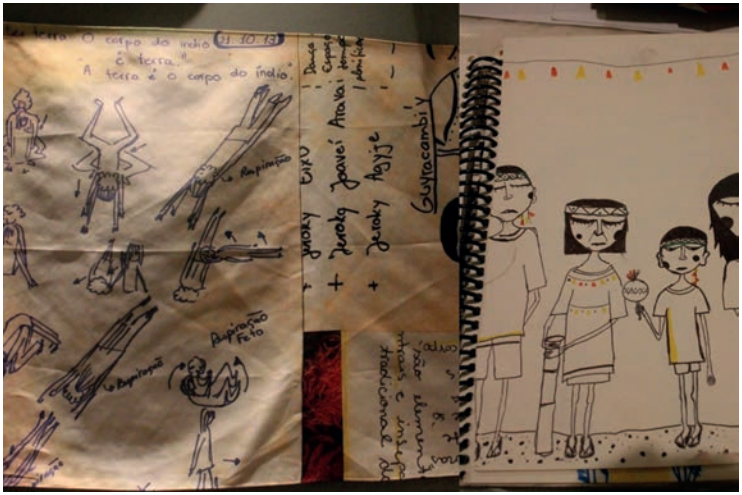


Imagem 17 - Anotações e desenho do caderno de Artista de Arami Arguelo, atriz- bailarina e assistente de direção do grupo MANDI- O.

Portanto, a somatória desses fluxos criativos cartográficos constituem o processo de criação que evidencia as comunidades e grupos afro-ameríndios em que os elementos norteadores para desencadear todo o processo se sintetiza na potência de imagens inconscientes, presentificadas nos cadernos de artista, que podem se apresentar ainda como uma: escrita cênica, um canto com a letra de sua melodia e ou uma sensorialidade. Neste sentido, Platão, na obra A República, esclarece:

> "Chamo imagens em primeiro lugar às sombras, em seguida aos reflexos que vemos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero" . Em seu entendimento ele enfatiza o caráter de ocultação presente nas imagens, daquilo que não se revela plenamente (SÁNCHEZ, 2013, p. 43).

Nestas imagens retratadas nesses cadernos de artistas do elenco é que achamos a matéria-prima mais elaborada para nutrir nossos processos de criação e as etapas presentes na proposição do CAJUeiro, as imagens e suas sombras e reflexos possíveis ajudam-nos na formação das corpografias seus gestos, vozes e moveres e, consequentemente, da dramaturgia corporal para a cena.

> Falar em gesto é falar de relações, é falar da relação com o contexto. O gesto esta presente em todo o percurso criativo, nas relações entre os criadores, quando ele surge na sala de ensaio, até a sua acolhida como material expressivo da cena. A Corporeidade é uma fonte criadora e território de expressão do ser, com o qual os artistas podem certamente contar em todo o processo criativo, pois "trata-se de trabalhar com a memória individual, ficcionalizada, para intervir sobre o presente"[...] criando espaços de contato entre realidades.[...] permitindo que o exercício da imaginação criadora aconteça, e nos oportunize diante do conhecido o devaneio, a miração de outra realidade, como disse Bachelard "imaginar é ausentar-

> se, é lançar-se a uma vida nova" (2001, p. 03). [...] Na perspectiva de Artaud (2006, p. 37), a poesia do espaço é "capaz de criar imagens materiais equivalentes às imagens das palavras", uma linguagem dos sentidos e, por isso, antes de mais nada, deve satisfazê-los, ou seja, deve ser algo "que exprima no domínio do que não pertence estritamente às palavras" (SÁNCHEZ, 2013, p. 46).

Na construção de uma dramaturgia corpográfica sistêmica como as desta proposição criativa, o foco não está estritamente na palavra, e sim no corpo, nas corpografias suas expressividades e potências, em nossas montagens a palavra tem lugar complementar, mas a mensagem é emitida pela vontade, pelo desejo de se comunicar pelo que não se é dito em palavras, mas sim pelo simbólico, pela beleza e pela dor. Este projeto poético sistêmico também provoca o público a construir suas próprias imagens, uma vez que em nossos espetáculos há geralmente um deslocamento espacial (real no espaço cênico, com cortejos, espetáculos em fazendas e sitiocas, terreiros de café e em casas de reza indígenas, entre outros) e na cena existem várias composições imagéticas que desdobram os temas abordados nos contextos vividos juntos aos grupos etnorraciais, tais mobilidades geram imagens potentes que causam estranhamento e um certo distanciamento no princípio, mas que aos poucos é uma enorme ferramenta para fazer com que o público adquira mais proximidade com as corpografias dos atores-bailarinos-pesquisadores e assim (re)vivam suas próprias imagens internas e criem outras tantas externas.

Por fim, o processo de criação dos fluxos cartográficos se dá também após esse enraizamento processual dos "Passos da criação poética" e das "Imagens" manifestas pelo inconsciente atravessados pela arvorescência do CAJUeiro. Esta corpografia sistêmica arvorescente só estará concluída quando todos estes elementos estiverem combinados e enlaçados firmemente, criando uma trama, ou neste caso de metáfora arborescente, criando um bosque no qual todas as árvores-raízes vivam estabilizadas, nutrindo e se alimentando umas às outras, em um processo equilibrado de forças.

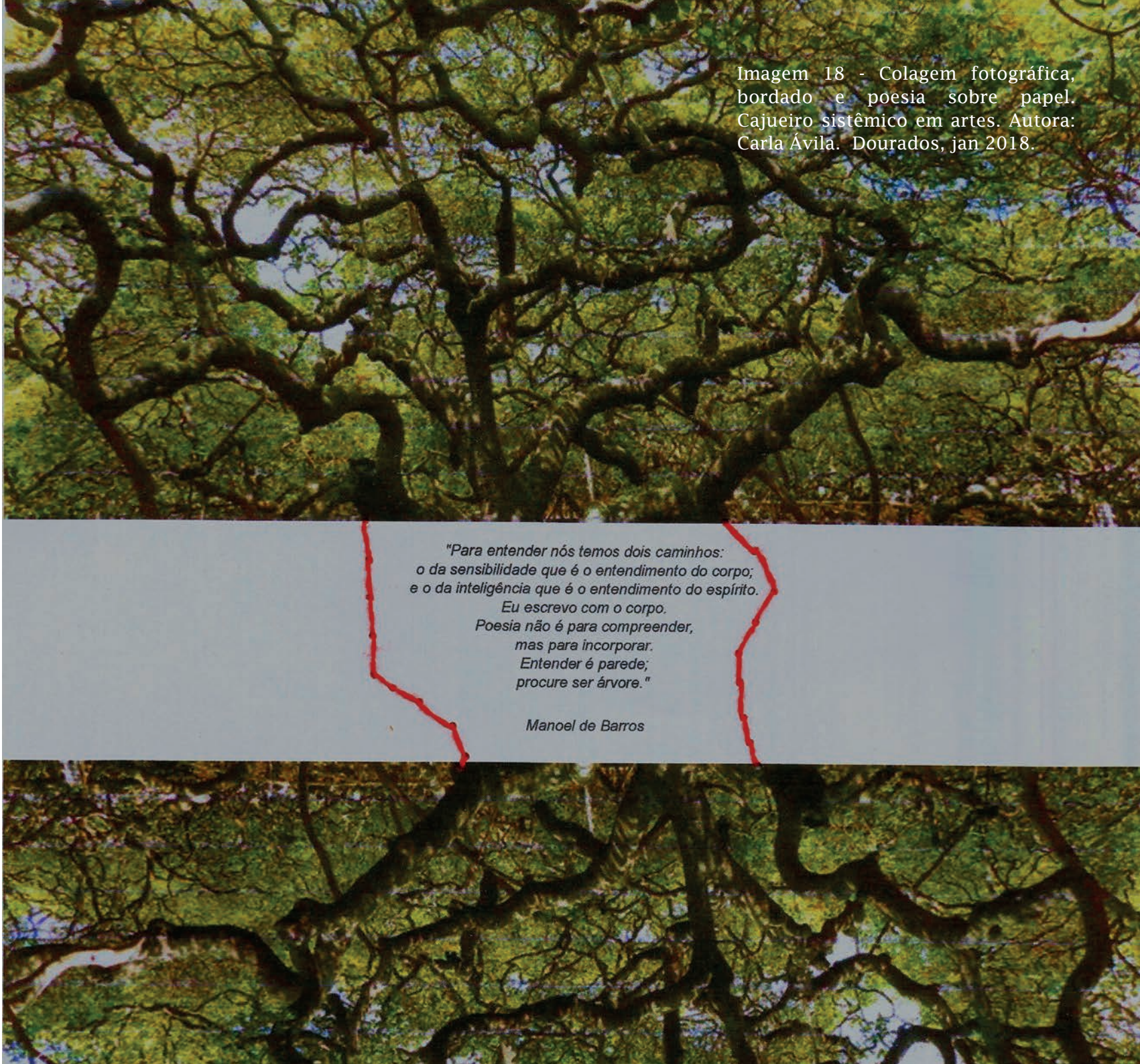


Imagem 18 - Colagem fotográfica, bordado e poesia sobre papel. Cajueiro sistêmico em artes. Autora: Carla Ávila. Dourados, jan 2018.

CARTOGRAFIAS DESDE FORA PARA DENTRO E DE DENTRO PARA FORA

12. VEREDAS ENSAÍSTICAS; PANORÂMICAS DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Após a descrição da proposta de criação que arboresce em uma urdidura de um bosque de cajueiros conectados acima e abaixo da terra, venho propor que o leitor se afaste um pouco desta imagem sistêmica maior para poder observar estas veredas em uma perspectiva panorâmica e, ao trilhar esse distanciamento, possa se conectar com as vozes que serão emanadas no caminho de volta por entre o enredamento arbóreo dos diferentes processos de criação no qual o Gengibre e o Mandi´o estiveram comprometidos.

Essas vozes serão manifestadas a seguir, em palavras, memórias e afetos, para tanto, foram convidados artistas, pesquisadores, colaboradores, lideranças e membros de comunidades parceiras afro-orientadas e ameríndias para que todos e todas pudessem escrever um pequeno relato, uma carta ou ainda produzir um áudio com suas memórias e impressões do tempo em que estivemos juntos nas propostas de ensino, pesquisa e extensão, que sempre culminavam em arte/"artivismo" nos Grupos Gengibre ou Mandi´o. Para concretizar tal proposta, estive junto aos que estavam mais próximos dos projetos, conversando e ativando o desejo e a importância deste registro, para aqueles que estavam mais longe, escrevi uma carta em que explicava o que me movia e os convidava para que os mesmos participassem deste relato.

Construí também uma entrevista semiestruturada para auxiliar nos pontos que considerava importantes serem discutidos, no entanto, ao receber alguns poucos questionários respondidos, percebi que eles reprimiam as potências memoriais e afetivas do que realmente tinha sido relevante, e no decorrer deste processo percebia que o que era mesmo importante, não era o que eu achava que tinha que ser dito sobre determinado assunto, mas de fato, o que ficou na memória, no corpo e na experiência dessas pessoas diante dos processos de criação e toda a jornada para transcendermos os contextos culturais afro-ameríndios em uma estética artística que se comprometia com transformações etno-crono-éticas. Assim, aqueles que tinham mais dificuldade com a ideia da carta, poderiam ter a alternativa do questionário, mas pouquíssimos escolheram esta alternativa, e no caso dos grupos e lideranças Negras e Indígenas, por terem estes a tradição na oralidade, muitos optaram pela gravação do vídeo, o que respeitei, por compreender que os mesmos têm na palavra seus documentos orais, esses relatos estão disponíveis na íntegra no *pen card* deste capítulo, mas também transcrevi fragmentos dessas falas no corpo do texto.

12.1 Gengibre – Arte

Imagem 19 - Organograma do Grupo Gengibre Arte 2004-2009 UFV-MG.

Na rede destes processos de criações que nascem das almas e da humanidade dos povos Negros da Zona da Mata Mineira e seus modos de viver, celebrar, resistir, em meio a suas manifestações religiosas e festivas, nasceram as produções dos vídeos documentários e das Montagens Cênicas de Dança-Teatro/Teatro-Dança que partilhavam das vivências e vozes tradicionais. Como as produções mais antigas já foram descritas no mestrado e em outras tantas publicações, não me aterei aos detalhes da criação destes processos por entender que o cerne desta proposta já se apresentou ao longo do texto[15], exceto pelo último trabalho de arte da Cia Hera Terrestre/Grupo GENGIBRE "Terra Preta", realizado em 2009.

É importante destacar que as comunidades sempre estavam presentes durante todo o processo e muitas vezes, além de assistirem e participarem da criação das obras, também opinavam e contribuíam com suas artes, seus corpos, movimentos, vozes e histórias transpostas para cena, em um ato de interculturalidade poética e alteridades partilhadas.

A seguir, assim como no processo de criação aqui proposto, estas vozes também tomarão forma em textos, cartas e vídeos onde eu não mais falo ou dialogo, mas sim, esses artistas, membros dos grupos, colaboradores e lideranças tradicionais assumem também parte da tese expressando suas visões e memórias sobre aquele tempo vivido e nossa arte comungada.

15 Nos trabalhos artísticos do Mandi´o, a seguir descrevo mais detalhadamente como se deu a prática do processo de criação efetivo, voltado para as montagens criadas nos anos de 2014 a 2017.

Viçosa, abril de 2018.

Prezada amiga Carla,

Primeirament e, desejo expressar a minha alegria em saber que você continua alimentando esse calor de imaginação que te impulsiona como mulher e artista incansável. Sua extraordinária sensibilidade demonstra o valor que você dá às pessoas de diferentes etnias e culturas, onde quer que você esteja, seja em terras brasileiras ou estrangeiras.

Recordando os bons tempos do início do Curso de Graduação em Dança, no Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, onde você atuou como professora substituta no período de 2004 a 2006, me lembro de quando o senhor Pedrinho, coordenador do Grupo Folclórico Ganga Zumba, de Ponte Nova, veio ao meu gabinete, perguntando se havia o interesse da coordenação do curso em estabelecer uma parceria com o mesmo. Como você ministrava as disciplinas de Danças Brasileiras, Filosofia e Arte e Desenho Teatral, o encaminhei a você. Foi a decisão mais acertada que tomei na ocasião. Creio que esta parceria inoculou em você o vírus da paixão pela pesquisa das manifestações populares que geraram frutos suculentos como a realização de projetos de pesquisa e extensão, a produção de grandes espetáculos do calibre do Rosarina: contas que contam memórias; e Terra Preta.

O Grupo Interdisciplinar sobre Cultura Popular-GENGIBRE e o Projeto Moringa sob sua coordenação, trouxeram à tona o valor das tradições regionais que transcendem fronteiras e apresentam a riqueza das expressões artísticas de grupos que resguardam nossos costumes e tradições, como o de Congado de São José do Triunfo e o da Capoeira Alternativa, ambos no distrito de Viçosa, Minas Gerais. Os conceitos de ancestralidade e contemporaneidade propulsionaram temas para pesquisas, mesmo entre os membros do corpo docente e discente, que passaram a incorporar suas implicações em outras áreas de estudos.

Sob a sua iniciativa, em parceria com o Curso de Comunicação Social e Jornalismo da UFV, teve início a Rádio Itinerante, que promovia um alvoroço nas comunidades onde realizava entrevistas com benfeitores, artesãos, pessoas de destaque e artistas locais.

O Curso de Graduação em Dança, o primeiro de Minas Gerais, se destacou pela novidade da implantação desta área de conhecimento, em uma universidade de histórico essencialmente agrário e técnico, como o da Universidade Federal de Viçosa. O impacto das produções artísticas realizadas sob a coordenação da professora Carla Ávila colaborou para a mudança da concepção da arte da Dança no campus universitário, porque eram realizados em terreiros de secagem de café, em celeiros de grãos, em terrenos

preparados para plantio e em outros locais inusitados, atípicos para apresentações de dança.

Como está escrito em um dos seus programas de espetáculos: Tradição e traduções convivem para além das fronteiras das diversidades em busca de diálogos de nossas continuidades descontínuas. Você, minha querida amiga Carla, sulca a terra por onde passa, semeia arte, amor e respeito pela dignidade do ser humano.

Com carinho,

Maristela Moura Silva Lima

Colaboradora do Grupo Gengibre e Professora titular do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa, UFV

Cartinha <3

Lá no começo de minha graduação em Comunicação Social/Jornalismo, encaminhada na Universidade Federal de Viçosa (UFV-MG), me vi às voltas com uma pergunta direcionada à turma por uma das professoras: “por que você escolheu esse curso?” A resposta pareceu sair de minha boca da maneira mais natural e direta possível: “Por que eu quero ser a Fátima Bernardes”. A frase bombástica me rendeu um apelido, que me acompanhou por alguns semestres da graduação: Bernardes. O gosto de ser assim chamada era nutrido pelo fascínio que tinha pela ex-âncora do Jornal Nacional, pelo lugar que ela ocupava na bancada - tão sorridente, impecável, de postura firme - e pelos valores profissionais que Fátima fazia evocar em meu imaginário sobre o jornalismo, tão credíveis suas palavras, expressões e gestos.

De fato, muito mudou ao longo dos cinco anos em que estive imersa naquela universidade. Principalmente depois que, “acidentalmente”, participei da fundação do **Grupo Multidisciplinar de Pesquisa sobre Cultura Popular, o GENGIBRE**, juntamente com pesquisadores dos cursos de Dança, Geografia, História e Educação Física da UFV. Digo “acidentalmente” porque de início fui convidada por uma das professoras do curso de Dança da mesma universidade, Carla Ávila, para registrar em vídeo a manifestação cultural do Congado, em uma comunidade conhecida como Fundão. Era feriado, poucos alunos na cidade. E lá fui eu para o despertar da pesquisadora.

A dimensão que aquele encontro teve na minha vida, eu já pressentia na época: a professora do curso de Dança que me fez o convite tornou-se orientadora da minha monografia, a participação nos rituais do Congado me despertou interesse pela relação entre mídia e construção identitária, as atividades organizadas pelo Gengibre instigaram em mim o apreço pela produção cultural e a formação de um grupo de pesquisa multidisciplinar alargou meu olhar sobre os fenômenos sociais, além de me fazer desistir de ser a Fátima Bernardes. Havia muitas outras coisas interessantes a serem sonhadas e realizadas.

Assim, durante a graduação e através de minha inserção no Gengibre, pude participar da organização de encontros que buscarwam refletir sobre as negociações entre tradições e contemporaneidade **(Encontro Moringa)**, além de ministrar cursos, realizar trabalho de educação para mídia com a comunidade afro-descendente, visitar e registrar muitas vezes o Congado do Fundão, o que culminou na produção do **videodocumentário Gengibre**; e participar de diversas pesquisas de extensão, a exemplo dos **projetos Entre Sombras e Gestos (2006) e Guardiões da Memória (2008)**. Todo esse processo de descoberta gerou alguns alicerces que enlaçaram minhas atividades e pesquisas subsequentes: a extensão, multidisciplinaridade e, principalmente, o despertar para a perspectiva de um *Outro*,

no sentido de “outra cultura”, que é tão o *Mesmo*. O Outro como a margem da existência do que é próprio. Impossível não ser ainda Gengibre. Somente sendo rizoma precipitamos diariamente a mais fabulosa natureza humana: a cultura. Uma vez alcançada essa compreensão, nada mais é que o Outro. Nada mais próprio que o Outro.

Obrigada, Carla, por ser o começo, o meio e o sempre <3

Lara Linhalis

Juiz de Fora, MG dezembro de 2017.

Cofundadora do Gengibre. Doutora em Comunicação e Cultura (Eco/UFRJ-RJ), desenvolvendo a tese “Uma invenção de jornalismo: ninjas, xamãs e outras perspectivas”, com bolsa Capes. Mestre em Comunicação e Sociedade (Facom/UFJF-MG), na linha de pesquisa Comunicação e Identidades, com bolsa Capes. Graduada em Comunicação Social/Jornalismo (UFV-MG).

COM AMOR,

CARTA PARA CARLA ÁVILA

Quando alguém pede para um(a) jornalista, como eu, para escrever sobre um acontecimento e transformar isso numa notícia, é uma atividade relativamente fácil para quem domina o ofício. Mas quando a pesquisadora e amiga Carla Ávila me pediu para escrever algo sobre o significado do "Gengibre" na minha vida....ih, aí foi tarefa difícil. Claro, pois não é fácil falar sobre nossa história, nossas experiências, principalmente aquelas que nos marcam definitivamente para o resto da vida. E a convivência com Carla Ávila, sobretudo, fez em mim uma metamorfose e hoje, como diz a música,

"Eu sou maior do que era antes
Estou melhor do que era ontem
Eu sou filho do mistério e do silêncio
Somente o tempo vai me revelar quem sou".

Nossa trajetória de parceria pessoal e profissional começou em torno do GENGIBRE - Grupo interdisciplinar de pesquisa, sobre manifestações populares brasileiras, do qual Carla Ávila é fundadora. A palavra gengibre, nas palavras da pesquisadora, em sua dissertação de mestrado, refere-se a um contexto rizomático, "no auxílio e desenvolvimento de um pensamento sobre as tradições populares brasileiras, mais híbrido, menos estático e excludente, pronto para elaborar, reelaborar e manter viva as tradições de nossa cultura brasileira em contextos contemporâneos".

No contexto do Gengibre, para além do registro das manifestações das comunidades estudadas na referida dissertação, e o foco nos processos criativos da performance em Dança Contemporânea, Carla buscou também, como ela mesma disse, "tocar no espaço de expressão dos pesquisadores-artistas na academia. Sua pesquisa no campo da cultura popular, das tradições, da memória, da dança, instituiu uma "rede rizomática de significados possíveis", por meio de "incontáveis percursos", sem qualquer hierarquia.

Eu me senti tocada e instigada a participar desse ambiente rizomático. Como eu me inseri nesse rizoma? Fazíamos parte do mesmo setor institucional na Universidade Federal de Viçosa, o CCH - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, que incorporava à época os cursos de Dança e de Comunicação, nos quais éramos professoras, respectivamente, além dos cursos de História e Geografia. Atualmente, os cursos foram desmembrados, cada qual funcionando numa estrutura específica de departamento. Além disso, como vizinhas e amigas compartilhávamos de nossas atividades e projetos acadêmicos.

Além disso, passei a frequentar o grupo de pesquisa da profa. Carla Ávila e um evento em especial - M*ORINGA – Bebendo da Tradição nas águas da Contemporaneidade* - me despertou para a criação do projeto de

extensão da **Rádio itinerante**, que tornou-se um dos rizomas do Programa Gengibre.

Com a ideia da RÁDIO ITINERANTE criamos junto às comunidades afro-centradas da Zona da mata os projetos: *Rádio itinerante Cultural Palmares e Rádio itinerante Cultural Raízes do Triunfo*, neles observo as pegadas deixadas e o resultado de um trabalho feito com dedicação, empenho e com o coração. O meu rizoma também criou outros rizomas com os rumos dos estudantes que participaram das três edições do projeto da "Rádio Itinerante", tornando-se jornalistas, professores, pesquisadores. Todos levamos na bagagem, sem dúvida, as marcas delicadas e profundas de Carla Ávila, um misto de pesquisadora e extensionista que abre portas e corações por onde passa. Sua lida não é tarefa fácil, pois aqui na Zona da Mata mineira percorremos rincões, sem pensar em facilidades, mas sempre olhando para a importância de refletirmos sobre as riquezas ancestrais existentes nessa terra entre montanhas. Atravessamos pontes, transversalizamos conhecimentos e nos nutrimos com os saberes populares, com os causos, as histórias de vida dessa gente tão marcante na trajetória da nossa cultura popular.

Nesse sentido, retomo e reforço as palavras de Carla Ávila em sua dissertação: "Tradição e contemporaneidade (...) são uma bela mescla de possibilidades para a criação de nossos fazeres (...) possibilitando tanto as comunidades geradoras de tais tradições, quanto para a sociedade perdida em suas próprias dinâmicas tecnológicas; pontes de diálogo e reflexão das diferentes perspectivas vividas, aumentando os espaços de partilha, e de respeito ao próximo, num encontro com o essencial, reconhecendo que somos parte de um mesmo todo mestiço, rico em suas tradições primeiras e fortes em suas possibilidades híbridas".

Nessa partilha do viver cotidiano, nas experiências acadêmicas e pessoais junto às comunidades pesquisadas, criamos rizomas, nos tornamos seres híbridos, somos GENGIBRE.

Meu doutorado

Essa experiência enriquecedora na minha vida foi um dos rizomas da minha tese de doutorado, em andamento, intitulada **"O RURAL EM REDE: RÁDIO, MIDIATIZAÇÃO E RURALIDADE NO COTIDIANO DA ZONA DA MATA MINEIRA".** O objetivo geral da minha pesquisa é identificar os aspectos socioculturais da ruralidade sob o paradigma da sociedade em rede midiatizada, tendo como recorte dois municípios da Zona da Mata mineira, um mais rural e outro mais urbano.

Na introdução da tese, já demonstro a importância do Gengibre (essencialmente, da professora Carla Ávila com suas partilhas e compartilhamento de conhecimento e experiências) e a influência dessas experimentações na minha tese de doutorado. É bom destacar que, junto com uma equipe

empenhada, conquistei um prêmio nacional com uma série de documentários radiofônicos intitulada **"Gengibre: raízes da cultura popular nas ondas sonoras"**, também a partir das atividades desenvolvidas na Rádio Itinerante/Programa Gengibre. A seguir, um recorte da introdução da minha tese, na parte referente a minha trajetória profissional e acadêmica:

Essa reflexão acadêmica também tem como motivação a experiência de mais de vinte anos como profissional de Comunicação Social, incluindo a atuação jornalística no cenário radiofônico em emissoras capixabas, sobretudo na Rádio Gazeta AM e na CBN, além do Jornal A Gazeta, mídias pertencentes ao maior complexo de comunicação do Espírito Santo. No jornalismo, minha principal atuação foi no jornalismo comunitário, como uma espécie de "porta-voz" dos ouvintes, objetivando melhoria na qualidade de vida principalmente das populações de regiões periféricas. Isso me impulsionou a investigar essa relação entre o locutor e o ouvinte no mestrado, quando elaborei a dissertação "Laços de Família: a construção de uma comunidade de afeto no Programa Jairo Maia[16]".

A experiência como jornalista permitiu-me atuar também como professora, principalmente em disciplinas ligadas ao rádio, na Faculdade de Educação e Comunicação (Faesa), na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), ambas em Vitória, e, desde 2006, na Universidade Federal de Viçosa (UFV), em Minas Gerais. ***Na UFV, passei a desenvolver ainda diversas atividades extensionistas e de pesquisa. Uma delas, iniciada em 2008, foi o projeto de extensão "Rádio Itinerante: uma mídia comunitária para a valorização da Cultura Popular e da Cidadania", desenvolvido com o grupo afrodescendente Ganga Zumba, em Ponte Nova, e, em seguida nas comunidades de São José do Triunfo e Nova Viçosa, em Viçosa. Nessa linha de pesquisa, coordenei o projeto resultante na série de documentários "Gengibre: raízes da cultura popular nas ondas sonoras", contemplada com o Prêmio Roquette-Pinto no I Concurso de Fomento à Produção de Programas Radiofônicos, promovido pela ARPUB – Associação de Rádios Públicas do Brasil, com o apoio do Ministério da Cultura e patrocínio da PETROBRÁS.***

Por fim, posso afirmar que meus projetos extensionistas e também minha tese de doutorado são rizomas do que iniciamos lá atrás, sob o suave comando de Carla Ávila. Somos todos rizomas, raízes, matrizes, mente e coração híbridos porque, parafraseando o Rei do Meio do Congado no vídeo documentário Gengibre:

"....isso é uma raiz, né!? (...)

isso num deve acabar.

Raiz que acaba, acaba tudo, né?

Se perder a raiz, cabou o fruto."

16 Dissertação de Mestrado em Comunicação. Imagem e Informação. Niterói, PPGCOM/UFF, 2005.

OBRIGADA, CARLA ÁVILA.

Carta depoimento de Kátia Fraga, professora de jornalismo da UFV, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural da UFV. Professora Integrante e colaboradora do Gengibre. 31 de janeiro de 2018.

No Gengibre acredito que todos nos encontramos. A princípio tinha o objetivo de acompanhar o grupo em projetos com comunidades tradicionais para produção de um rádiodocumentário, que seria inscrito em concurso nacional voltado a estudantes de Jornalismo. Por sugestão da professora Kátia Fraga, do curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV, procurei a professora Carla Ávila e ouvi que a observação das atividades era bem-vinda, mas deveria ser precedida de reuniões para compreender a visão do Gengibre, conhecer os integrantes e vivenciar suas razões. Na primeira reunião já assumi compromissos e acabei não saindo mais.

Ali assumi os postos de pesquisador, bolsista de extensão, cinegrafista, editor de vídeo, diagramador de certificados e, em algumas ocasiões, redator de textos para divulgação em veículos de imprensa. Incorporei as tarefas na minha rotina e com tanto envolvimento que não pareciam tarefas ou obrigações; eram atividades prazerosas e que se desdobravam de forma natural.

Inicialmente participei do projeto de extensão com o Grupo Afro Ganga Zumba, em encontros semanais, aos sábados, no município de Ponte Nova (MG). Posteriormente, participei de reuniões de pesquisa semanais. Em 2008, como bolsista, dediquei pelo menos 20h semanais às atividades do projeto de extensão "Tradição e identidade compartilhados por congadeiros de Santa Cruz, Paula Cândido, Ponte Nova e São José do Triunfo": contato com guardiões, organização de encontros, produção de materiais audiovisuais. Já na época de eventos promovidos pelo Gengibre, como o Encontro Moringa, as atividades eram diárias, inclusive em fins de semana.

Permaneci nestas funções por cerca de dois anos com participação ativa no grupo (não sinto que saí). Sinceramente tenho dificuldade em descrever as atividades em cada projeto, pois sentia que todos eram interligados.

O que mais me impactou quando cheguei ao grupo foi o envolvimento com comunidades em forma de parceria, sem distinção entre pesquisador-pesquisado. E nessas vivências aprendi muito obre respeito em toda abordagem com terceiros, aprendi sobre um processo de criação flexível, mas sem improvisos, e na minha opinião, sem passar pela famosa inspiração artística: nascia do que estudávamos, líamos e sentíamos. Era como um desdobramento natural dos vários braços de atuação do grupo.

Acredito que o projeto de extensão ao qual fui bolsista, entre março e dezembro de 2008, represente o modo como o grupo trabalhava. Intitulado "Tradição e identidade compartilhados por congadeiros de Santa Cruz, Paula Cândido, Ponte Nova e São José do Triunfo", tinha como objetivo promover encontros e registrar saberes de cinco idosos que coordenavam o Congado em quatro comunidades circunvizinhas a Viçosa: Seu Dola, Seu Zeca, Dona Quininha, Seu Zizinho e Seu Chiquito. O projeto não nasceu do nada: já era desdobramento de trabalho anterior realizado pelo Gengibre

com o Congado de São José do Triunfo e com o Grupo Afro Ganga Zumba, e também com um fundamento teórico, baseado na perspectiva de que esses idosos são Guardiões da Memória. O termo é adotado pela pesquisadora Olga Von Simson para reconhecer a função de detentores da sabedoria tradicional, responsáveis por organizar conhecimentos e transmiti-los para novas gerações. O projeto então se desdobrou em outras frentes a partir das nossas vivências e dos nossos registros: as histórias dos participantes e as fotos geraram o livro-reportagem, batizado de "Guardiões da Memória: lembranças de congados"; as declarações em vídeo e a gravação das festas de Congado foram editadas para o vídeo documentário "Guardiões da Memória"; as percepções de Dona Quininha sobre a vida e o tempo inspiraram o espetáculo "Terra Preta". Todo esse processo contínuo de atividades gerou uma arte enraizada nas culturas da Zona da Mata Mineira.

Desde o início percebi que as obras artísticas produzidas pelo Grupo Gengibre eram importantes tanto academicamente como também para as comunidades envolvidas. Minha primeira produção, um rádiodocumentário sobre o Grupo Afro Ganga Zumba, despertou choros e agradecimentos. Acredito que, como as comunidades eram integradas no processo de elaboração – mais do que meros objetos de estudo –, viam-se representadas no resultado final e tinham livre possibilidade de se apropriar do material para buscar novas parcerias. O audiovisual criado pelo Gengibre, embora muitas vezes tenham sido produzidos na correria e sem muitos recursos (financeiros, logísticos, materiais e de pessoal), me surpreendem ainda hoje ao rever materiais produzidos pelo grupo, observo que: são sensíveis sem deixar de lado o profissionalismo. E seguem o princípio gengibreiro de que a tradição pode conviver com a contemporaneidade.

Atualmente não atuo profissionalmente no ramo cultural, como imaginava, entretanto, desde que ingressei no Jornalismo vejo os entrevistados com respeito; tento mais ouvir do que fazer perguntas; visito comunidades com zeloso cuidado; procuro produzir notícias com visão abrangente, e não mecânica, como me deparei com colegas de profissão. Toda essa visão é herança do Gengibre, sem dúvida. E, portanto, ainda me considero um rizoma deste grupo, porque participar do Gengibre não é ter simples reuniões de grupo de estudos ou desempenhar funções de projetos. Formamos uma equipe, um ente orgânico, uma família que compartilha atividades, sonhos, aprendizados e ideias. Mesmo sem contato frequente, esse laço permanece e as saudades profundas também.

Felipe Luchete Hiroshi - Jundiaí /SP
31/10/2017

Jornalista, Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Viçosa, MG. Pesquisador de Cultura Popular e membro do Gengibre.

A certeza de que o Gengibre estava fora, para além da Universidade, é a única que o tempo não varreu de minha memória, afinal, foi pedalando para São José do Triunfo, ao lado de Hiroshi, que este "bom encontro" se deu. Digo se tratar de um "bom encontro", pois ali a diferença, entre cada um dos membros, o congado, e entre todos estes e eu, era vivida em seus próprios, inteira e produtiva. Era na diferença que nos arranjávamos feito rizoma. Se na época pouco compreendi do conceito, creio que o que apreendi nas práticas do grupo: não se tratava de uma professora (um tipo de sujeito) e seus alunos (sujeitos menores) a "investigar" um objeto (o povo do Congado). Tratavam-se de sujeitos enredados uns aos outros agindo e pensando juntos no mundo. Raízes, ramos e brotos entrelaçados, sem fora, nem dentro. E esse modo associativo específico é uma das lembranças mais ativas daquele tempo.

O que também não posso esquecer é a completude que sentia ao ver aqueles homens e mulheres negras, esbanjando em cores, em afetos, reverências, movimentos. Eu que nem me sabia uma mulher negra, à época, diante daquela ancestralidade, não era ao passado que eu voltava, sentia mesmo que o presente se fazia pleno. A sabedoria e toda a beleza do povo negro, outrora sequestrado de suas terras, encontrava na tradição do Congado, e no encontro com os Gengibreiros, outra maneira de ser e estar no mundo. Num mundo que é sempre do outro, eles sabem, mas onde se deve viver com alegria, eles nos ensinam.

Eu que me via às voltas em tanto desencanto, encontrei no Gengibre alguma espécie de felicidade – desconhecida, inesperada, e talvez, por isso mesmo, tão intensa. E embora ainda não houvesse formulado assim, penso que o caminho que segui desde então, na antropologia, e na busca incessante pela alteridade, possa ser pensando como uma atualização desse devir gengibreiro, tecido no bom encontro com o outro e a diferença. Mais que aos fatos e às palavras, ligo-me àquele tempo pela força de seus afetos, ideias e movimentos. Gengibre: pura potência.

Com gratidão e carinho, Ellen Araújo
Jan 2018

Jornalista, Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Viçosa, MG. Pesquisadora do Grupo Gengibre. Mestre em Antropologia (2016) pela Universidade Federal Fluminense. Bacharel em Ciências Sociais (2013) pela mesma instituição. Integrante do grupo de pesquisa Cosmopolíticas-Núcleo de Antropologia/UFF.

Ituiutaba, terra do Sertão da Farinha Podre, solo do Cerrado das Minas Gerais

Décimo dia do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito.

Prezado Gengibre,

Hoje sinto saudades, falta, ausência... Pra ser sincero, não mais hoje, mas desde o dia em que saí de suas terras das matas da Minas para morar nas terras do cerrado do Triângulo das Minas e continuar a minha trajetória de vida neste espaço mundo-arte. E hoje lhe escrevo para agradecer e te enaltecer. Recordo como aos poucos fui me envolvendo com esta arte realística (real e mística) do movimento do fazer no espaço...a dança, que antes de você para mim era apenas música e harmonia.

Ao te conhecer, percebi que além da música e da harmonia, outros elementos como o corpo, a vida, o simbólico, o sagrado, o profano e a ancestralidade, a terra, as raízes, eram muito mais do que apenas um conjunto de movimentos no espaço. São movimentos que são do corpo e estão no corpo, não apenas no corpo simbólico, mas também no corpo material, liso, enrugado, magro, gordo, esquelético, musculoso. Porque o corpo não é apenas a raiz de todas as nossas vidas eternas e etéreas, mas sua manifestação arqueológica; nossas rugas são marcas não apenas do tempo, mas dos momentos. São as linhas vivas de nossa história.

Ao te conhecer, vivenciei momentos no qual o tempo parecia não ter sentido ou mesmo existência, pelo simples fato de que estes momentos pareciam não terminar mesmo que curtos fossem. Mas o tempo curto é apenas uma metáfora de uma máquina que é o relógio. O significado destes momentos está marcado em minhas linhas, e hoje, fazem parte de minha história...

Lembro que um dia você me convidou para um encontro...o Moringa. Não entendi muito no inicio o que ia fazer lá, afinal você tinha me convidado para falar no último dia. Lembro hoje, com muito carinho, da intensidade das energias existentes e presentes naquele lugar no meio da mata. Parecia que todas as ancestralidades estavam ali para nos brindar e nos enaltecer. Fogueiras, danças, comidas, com-partilhar, encontros, vivências, música, conversas... foi um momento mágico! Recordo que tinha preparado um texto para falar e algumas horas antes, percebi que nada do que tinha escrito tinha a ver com tudo aquilo que eu tinha vivido naqueles três dias. O meu sentimento de tudo tinha me trazido uma outra visão sobre o corpo. E sob a inspiração daqueles que ali estavam ausentes, mas muito presentes, reescrevi percepções e impressões. Não lembro detalhes do que escrevi, mas lembro da catarse coletiva no qual todos se envolveram. Catarse essa que só fui ver quando distanciei meus olhos das palavras

que tinha escrito. Abraços, risos, choros, emoções e sentimentos que se movimentavam freneticamente sobre o “corpoespaçotempo”. Mas não eram minhas palavras que emocionaram e sim meu sentimento sobre o corpo, a dança, a ancestralidade, a arte, a vida... e era a percepção de quem, de certo modo, estava fora do debate, da vivência cotidiana, que muitas vezes nos dá uma visão bem diferente do que é comum para todos.

Depois desse momento, percebi que você, Gengibre, iria fazer parte da minha vida como uma eterna presença da memória. A partir de você laços de irmandade se tornaram mais forte, pois a sua mãe criadora, a Carla, mesmo longe e sem saber, sempre esteve muito perto em todos os momentos de minha vida. Já se passam, eu acho, mais de dez anos... a quantidade do tempo não importa, mas sim a sua intensidade, o do tempo vivido. E esta energia ainda me move, como um sol central que irradia uma infinita luz de sabedoria e conhecimento.

Prezado Gengibre, você conseguiu implantar uma semente em minha alma. Uma semente que ao mesmo tempo em que me alimenta, se alimenta de mim, e que germina pensamentos inquietantes. Sou uma mente inconformada com as formas que o mundo nos impõe. Nas minhas idas e vindas sobre o conhecimento, uso o que aprendi com você para caminhar sob e sobre a terra. Eu Sou Raiz! Eu Sou Rizoma! Meu crescimento como o seu, é diferenciado, sem direção certa e de muitas formas. A cada fase, que pode ser temporalmente contada em meses ou anos, re-começo uma nova forma de pensar as coisas do mundo. Das cidades ao campo, da riqueza a pobreza, dos lugares aos territórios e regiões, minha vida inquieta, minha mente quântica, me permite perceber que tudo no éter da vida se resume a movimentos caóticos que determinam uma certa ordem, um equilíbrio perfeito que tudo controla.

Enfim, termino essas linhas com a saudade e a gratidão por tudo o que aprendi e que ainda permanece na forma eterna da não existência do tempo e sim das temporalidades vividas em mo(vi)mentos.

Abraços rizomáticos!

Antonio de Oliveira Jr[17]

17 Professor de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, campus Pontal, Ituiutaba, Minas Gerais. Colaborador do Grupo Gengibre.

Carta ao Gengibre escrita em janeiro de 2018 – entre lugares e tempos

O corpo se lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja em imagens e sensações nas próprias células. Como uma esponja cheia de água, em qualquer lugar que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocada com leveza, pode jorrar dali uma recordação.

Clarissa Pinkola Estés

Querido grupo Gengibre, desde que te conheci, em 2004, você tem se manifestado em minha vida nas atitudes de respeito, coragem, perseverança, inspiração e ação. Aquela que te trouxe a vida canalizando seu propósito, Carla Ávila, segue difundindo suas raízes em novos desdobramentos que nos mantêm conectados através da grande rede rizomática da criatividade. Ser Gengibreira me trouxe a oportunidade de ir além das grades propostas pelo formal currículo exigido na graduação em Dança. Na Dança te encontrei e você me ampliou os olhares para um campo interdisciplinar que entrelaçou geografia, história, comunicação, pesquisa, arte e extensão. Despertou a sensibilidade para entender o propósito de se buscar um diploma para além do papel e do título, estar junto do povo, da comunidade o respeito ao ser humano e a seus saberes diversos. Com você aprendi que a dança se preenche de memórias ancestrais, num fluxo de diálogo dentro fora e fora dentro. Aprendi com você o olhar, que vai além do ver, o despertar da atenção para a sensação cotidiana da vida que permeia os diferentes espaços-tempos e culturas. Muito mais que me ensinar o oficio da técnica, da escrita, da fala, da escuta, da dança, do registro; você me mostrou a confiança plena no caminho que se revela como prática do coração. Seus ensinamentos reverberam em minha jornada como um espelho que dá sentido às vivências que permaneciam adormecidas, levando a compreensão do que meu pai havia me dito e agora desperta para a consciência a “insolvência dos grandes laços”. Gengibre, você me revelou sua presença como arquétipo do meu ser, do meu corpo raiz que contém um “caleidoscópio imemorial”. Me trouxe a conexão com o mundo profundamente enraizado no local, vivenciado no real. Real, Ritual e Virtual, somaram-se ao conjunto de tríades que permeiam a construção coletiva dos saberes. Me ensinou a coragem de mergulhar em águas profundas aonde se encontram ideias conectadas ao propósito do ser.

Ideias são como peixes.

Se você quer pegar um peixinho, pode ficar em águas rasas. Mas se quer um peixe grande, terá que entrar em águas profundas.

Quanto mais fundo, mais poderosos e mais puros são os peixes. Peixes enormes e

abstratos. E realmente maravilhosos.

David Lynch

Tarefa profunda e longa - mas muito prazerosa - seria descrever todos os momentos de sua manifestação em meu percurso, visto que como arquétipo de mim você se perpetua no cotidiano das ações, interligando e comunicando em expansão das Micorrizas. Escrever sobre você, Gengibre, é escrever sobre mim e sobre todos que se conectam com o propósito do respeito a vida, a memória, a cultura, ao ser. Poderia nesta carta te fazer lembrar dos momentos juntos dentro da academia, na construção dos vídeos do Gengibre e Guardiões da Memória; dos ensaios e experimentações no Dançar de Indivíduo Rural, Rosarina e Terra Preta; dos diálogos nas comunidades Congadeiras, Quilombolas, Benzedeiras, de Caboclo, Marujadas... Mas somente descrever todas estas experiências que permearam o período de 2004 a 2011 seria raso e você mesmo me ensinou o mergulho profundo. Me ensinou a construir coletivamente e na Moringa "beber da tradição nas águas da contemporaneidade". Por isso, hoje sigo na percepção de sua vibração que se desdobra na ação de novos parceiros arquetípicos, no meu local, em amálgama com a Agroecologia te digo que tens um grupo amigo, o Micorrizas. Sei também que o sabes, visto que vivem juntos sobre a poética do rizoma.

Não me despeço, pois estas sempre comigo. Seguimos juntos nesta jornada de vida, academia, arte educação em "desformatura".

" formar é colocar na forma, fechar. Um ser humano formado é um ser humano fechado, emburrecido. Educar é abrir. Educar é desformar." Rubem Alves

Ananda Deva Assis Trivelato

Co-fundadora do Gengibre e da Cia Hera Terrestre, Coordenadora nos anos de 2010 a 2012. Mestre em Patrimônio Cultural, Paisagem e Cidadania no Departamento de História, Universidade Federal de Viçosa. Artista - docente - agroecológica, Bacharel e Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa - MG. Fundadora da Cia. de dança brasileira contemporânea Micorrizas e colaboradora na Organização Cooperativa da Agroecologia - OCA.

Imagem 20 - Cena dos Guardiões da memória. Intérprete - Atriz-bailarina: Ananda A. Trivelato. Foto: Acervo Gengibre, 2008.

"O Grupo Gengibre sempre buscou trabalhar na perspectiva de potencializar o que já era produzido culturalmente nas comunidades fortalecendo, dialogando e divulgando as sabedorias do local, [...] esta pesquisa foi fonte de inspiração e ação para o trabalho final apresentado no curso de Dança: Entre sombras e Gestos: a re-apropriação da memória através da dança na comunidade Ganga Zumba – Ponte Nova – MG. Atualmente o Grupo Gengibre se ressignifica através do Grupo Micorrizas, também sediado na Universidade Federal de Viçosa, e o Grupo Mandi´o – Universidade Federal da Grande Dourados - MS. As Micorrizas – Grupo de Estudos Corporais Integrais e Integrados a Agroecologia, buscam através de Performance – Instalações – Artístico-Pedagógicas, dialogar os saberes ancestrais na perspectiva da Agroecologia, valorizando as comunidades e seus potenciais na Zona da Mata. As Micorrizas são fungos benéficos que geram uma rede de comunicação subterrânea, poetiza as ações dos grupos que se inserem no ambiente do Programa Teia, envolvendo grande diversidade de grupos, projetos e parceiros, entre estes, o CTA – Centro de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata, e a OCA – Organização Cooperativa da Agroecologia. Inserida nesta rede de redes e através da itinerância das performances, as Micorrizas dialogam o cotidiano em cena, levando tais reflexões por meio da arte." (Relato de TRIVELATO para a Cátedra da Universidade de Évora – Portugal, 2016).

Eu era e ainda sou uma aprendiz... um mundo se abriu com o Gengibre e sinto reverberando até hoje nossas ações coletivas. Lembro-me de Janaina, Lara, Raquel e eu nos trabalhos de campo e gravações do documentário Gengibre. Penso que minha função era abrir as "picadas" dos caminhos que levavam até os grupos e pessoas que guardavam e ainda guardam as memórias e tradições vivas nas terras mineiras, especialmente pela zona da mata. Naquele momento, não tínhamos laboratórios corporais, eram muitos trabalhos de campo, escuta profunda, partilhas, orientações e gastronomia variada no apartamento de Carla, muitas viagens com o carro (ou seria uma instalação artística) de Carla...e mais tarde os laboratórios e trabalhos em Ponte Nova junto ao Ganga.

Eu venho de uma tradição de dança afro-brasileira ensinada nas garagens e galpões periféricos e negros de Belo Horizonte. Aquela nova possibilidade de diálogos corporais e estéticos me fascinavam... ver o povo negro viçosense e pontenovense, ver minhas histórias na academia que apartou minha família de estar ali e ali ser e ter seus conhecimentos representados daquela forma tão rica, foi um grande aprendizado. Defino minha atuação no Gengibre assim: articulação com os grupos locais.

Não consigo, naquele momento inicial, perceber uma dinâmica de separação de projetos entre ensino, pesquisa e extensão. Isto porque, para mim, era uma coisa só: Programa interdisciplinar Gengibre de pesquisa, ensino e extensão em cultura popular.

Mais tarde, no ano de 2009, já professora da UFV, fui convidada pelo professor Willer a apoiar institucionalmente o grupo que, naquele momento, seguia com participação e ancoragem de Aline Vilaça, Ananda Deva, e Mayara Alvin. Registramos o projeto na UFV e vinculamos as bolsas que as estudantes recebiam ao Gengibre. Realizamos um encontro Moringa que foi um fiasco! Vi o vínculo inicial do grupo: parceria, partilha, amizade, escuta se extinguirem. E senti que pelo fato de não ter uma trajetória acadêmica nas artes, e por não compreender a dinâmica que o grupo havia estabelecido (um pouco diferente ao que era quando eu ingressei) instalou-se uma tensão não verbalizada, mas fortemente sentida por todas nós. Assim, me ausentei do grupo.

Lembro-me de aulas de Danças Brasileiras, com Carla Ávila, certo dia nos direcionamos para o recanto das cigarras... trabalhamos com o barro. Aquele lugar é muito importante para mim. Trouxe memórias fortíssimas. Foi o primeiro lugar que fui quando ainda recém-nascida. Estas memórias me vieram fortemente. Naquele laboratório corporal uma amiga criou uma barragem de barro, eu ajudei a construir... muitos anos mais tarde pude compreender aquela criação coletiva.

O que mais me impactou no Gengibre

foram a acolhida, confiança e iniciativa de uma jovem professora universitária com um grupo de estudantes muito animadas e igualmente fascinadas pela cultura popular mineira. E ali pude constatar o poder do rizoma. Das conexões invisíveis. Da força que emana da terra e faz circular numa espiral infinita nossa existência.

Nestas vivências pude constatar um processo que nasce do encontro consigo, com o outro, com o mundo, nasce da partilha e da entrega. Um processo de memórias incorporadas.

Sou educadora e artista popular. Minha trajetória pessoal e profissional ganha energia no encontro com o Gengibre. Muito do que faço é anterior ao trabalho construído com o grupo, e uma parte ainda maior é Gengibre. Às vezes tenho algum posicionamento metodológico e as pessoas me perguntam: de onde tirou isso? Eu digo, isso é rizoma, isso é Gengibre, isso é jeito Gengibre de ser! Minhas ações reverberam as ações do grupo e das amizades que nele construí. Minha percepção da cultura popular e minha atuação política e artística atualmente é Gengibre.

Ao tematizar práticas que entrelaçam cultura, tradição e processos criativos, as memórias incorporadas e recriadas falam de lutas silenciadas pelo poder colonial e patriarcal. As experiências atravessadas pelo racismo, machismo e diferentes formas de dominação/exploração vivenciadas por nós, foram evidenciadas por corpos que, ao dizer de si evocavam uma existência rizomática. Ao trazer para o meu corpo memórias de resistências que atravessam os limites do tempo/espaço e remetem a uma ancestralidade simbólica requerida, ao recriá-las no presente, incorporando elementos culturais, estéticos e poéticos de uma experiência social racializada, deparei-me com a dimensão política e conturbadora das práticas artístico-culturais recriadas pelas mulheres do Ganga Zumba. Ainda miro este espelho que coloca questões a mim, à academia e ao fazer artístico. Este fazer nos leva a questionar sobre a persistência monocultural de práticas e saberes.

Jaqueline Cardoso Zeferino
Viçosa, MG, março de 2018.

Membro Fundadora do Gengibre e atualmente Professora Adjunta do Departamento de Educação da Universidade Federal de Viçosa, curso de Licenciatura em Educação do Campo – UFV.

Imagem 21 - Final do espetáculo "Terra Preta" - abraço entre Jaqueline Zeferino e Cris Ludens. Foto: Reyner Araújo. Viçosa, MG, 2009.

[...] Ao pensar no GENGIBRE penso sobre a questão afro na UFV. Como se sabe não se falava sobre a questão de cor, de raça; apesar do termo raça, tinha todas as discussões antropológicas, sociológicas, mas sabemos que em Viçosa não se falava nisto.

Num determinado momento descobri que tinha um grupo com uma professora da Dança que falava destas questões que muito me interessava, pois estava desamparado por minha orientadora.

Se o Gengibre me encontrou ou eu o encontrei, não sei, mas para mim foi um apoio o grupo de estudos. O Gengibre para mim foi uma família, me lembro o tanto que o grupo me ajudou em todos os momentos que precisei, porque foi o melhor para mim, pois além do teórico, metodológico, ainda foi um apoio para aguentar firme e fechar o que precisava do mestrado, com todos os problemas que estava passando, precisava disso.

No grupo Gengibre nós tínhamos funções e ações misturadas. Havia uma divisão legal de trabalho, uma agenda com cada ponto forte de cada componente. O grupo pensava o ponto forte de cada pessoa e uma atividade de rotina e esta atividade de rotina ficava cada vez mais bem feita, mediante aquilo que a pessoa sabia e gostava, mas mesmo que não gostasse, fazia, pois sabia que iria ajudar, que tinha alguém que precisava e a gente tinha que estar ali.

A rotina do grupo Gengibre era de se encontrar, estudar e fazer acontecer, mas particularmente não sentia como rotina. Em dia de eventos, o que era aquilo? Era cada coisa que a gente desconhecia, até o nosso potencial de trabalhar em grupo.

O trabalho em grupo era fundamental para a sobrevivência do Gengibre. Foi devido ao fato de trabalharmos em grupo, em equipe, em cooperação, que esta rotina não era considerada um problema, muito pelo contrário, a gente sobrevivia as dificuldades por ajudarmos mutuamente.

Nos eventos do MORINGA eu ficava basicamente trabalhando e ajudando na divulgação, comida, limpeza e logística. A organização do Moringa a gente que fazia.

Como já falei anteriormente, era muito mais que um grupo de trabalho, de pesquisa, era uma família, e como família, talvez mais que família, porque a família tinha problemas, nós tínhamos os nossos individuais que resolvíamos no coletivo.

Permaneci no Gengibre dois anos. A minha participação era pensar um pouco a questão teórica, não sou da Dança, sou da História, e naquele momento estava na Extensão Rural. Entendia o mundo rural como um processo. Depois que me formei fiquei mais um ano, pois não tive tempo de ficar mais.

O que mais me impactou no grupo é que não tinha cara de grupo de pesquisa. Era um grupo tão natural, tão coletivo. Eu mesmo,

das Humanas da UFV, era tão diferente, já que não nos sentíamos fazendo uma pesquisa, eu tive que entender o conceito de pesquisa. Acho que consegui fazer este entendimento tão natural, ajuda mútua, perspectiva afro que me impactou muito. Tive um olhar para as pessoas, este novo olhar de perceber o outro com tanta sutileza, com tanto carinho, um olhar diferente, que a gente só não conseguia colocar no lugar do outro, porque a gente não podia ser o outro. A gente sabia e sentia.

Transcrição do depoimento em áudio de Ícaro Trindade Carvalho, membro pesquisador do Gengibre.

Graduado em História pela Universidade Federal de Viçosa (2005) e mestrado em Extensão Rural pela Universidade Federal de Viçosa (2009). Coordenador e professor da área de História e Geografia da Rede Municipal de Ensino de São Gonçalo do Rio Abaixo, MG, e também professor do Curso de Direito na Rede Doctum de Ensino, além de professor do Centec, no fundamental da mesma rede.

De minhas memórias do Gengibre ficam as de um espaço acolhedor, dinâmico, coletivo e significativo. Foi um dos projetos que me acolheu e me abriu as portas de entrada a um novo mundo em que eu entrava – o espaço da vida acadêmica. Em um momento de dança institucionalizada que me dava certa angústia, a equipe do gengibre, sob a coordenação de Carla Ávila, me mostrava força para continuar com as minhas aspirações rompendo com os modos cristalizados do fazer dança e abrindo brechas para os dançares mais singulares.

Foi a partir do Gengibre – projeto de extensão da Graduação em Dança, que pude me inserir nas vivências com as comunidades rurais, locais e regionais, o que proporcionou a ampliação de pesquisas teórico-práticas e experiências com a pesquisa de campo, as memórias e as ancestralidades - fontes corporais necessárias e inspiradoras para meu fazer/criar artístico – quer seja como intérprete, quer seja como orientadora, coordenadora, diretora.

O Gengibre continua crescendo, ainda que com outras nomenclaturas e novas alianças conceituais, dentro e fora da UFV (onde foi concebido). Seu processo rizomático não tem fim. Deixou rastros. Construíram-se novos-velhos saberes, novas-velhas articulações, novos-velhos processos de criação que não deixaram que os rastros do gengibre se perdesse no caminho. Seus rizomas permanecem fortes e crescentes na articulação entre os saberes populares e tradicionais, e a criação em dança que viaja entre o tradicional e a contemporaneidade.

Laura Pronsato
Viçosa, MG, Janeiro de 2018.

Foi colaboradora do Gengibre e é professora Doutora do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

12.1.1 Rosarina

Com os trabalhos do Grupo GENGIBRE sistematizados dos projetos de pesquisa e extensão apresentados anteriormente e em publicações acadêmicas, fotos, vídeos, diários de bordo, processos de improvisação corporal, laboratórios corporais e coreográficos, criamos a performance espetáculo de dança e teatro brasileira contemporânea; "Rosarina: Contas que contam Memórias" (2006), este espetáculo se dava em um cortejo com cantos e tambores, acompanhados de um coral composto por pela própria comunidade Ganga Zumba, e depois se instalava em uma arena, em estruturas de andaimes, sem frentes preestabelecidas, uma dramaturgia inspirada em fruições vividas nos Congados da Zona da Mata. Recriavam-se, portanto, na cena, a subjetivação dos signos, símbolos, mitos, arquétipos e poéticas encontrados e fruídos no campo dos Congados da Zona da Mata Mineira.

Esta produção, como já citado, foi material essencial para o desenvolvimento da pesquisa de mestrado e consolidação do Grupo Gengibre como referencial de pesquisas relacionadas às artes e à pesquisa de criação em dança no âmbito afro-brasileiro e na cultura popular daquela região.

Com a confiança e a parceria estabelecida nos anos de pesquisa, fomos adentrando cada vez mais nas relações com essas comunidades negras e, a penumbra característica do começo desses processos com povos originários e tradicionais começou a se iluminar gradativamente, com o entendimento do trabalho realizado no coletivo, as comunidades começavam a manifestar o desejo de criar mais acervos memoriais de suas tradições afro-brasileiras, e a cada visita se intensificava o "iluminar" das falas e tradições orais características dos contextos negros, cada história começava a ser minuciosamente contada, objetos e documentos históricos e simbólicos começavam a aparecer,o sentidos da própria comunidade começava a se iluminar, tornando-se curiosos e interessados em seu passado ancestral. Em certo momento, nós não mais precisávamos estimular as perguntas geradoras, as próprias comunidades dentro de suas lógicas e tradições começaram a nos trazer os resultados de suas reflexões, pesquisas e iniciativas de (re)existências, construída na simplicidade do viver cotidiano. Por meio dessa experiência e pelas falas da griots[18], mestra do Congado de Ponte Nova, Dona Quininha, nos dá relatos profundos e poéticos do tempo da escravidão e das memórias de sua existência, tudo que viveu na luta racial e de classes e as lutas que ainda

---

18 Relativo a ou pessoa que pertence a uma casta profissional de depositários da tradição oral africana, exercendo funções de poeta, cantor, contador de histórias e músico, a quem são fre-quentemente atribuídos poderes sobrenaturais. = GRIÔ
Feminino: griotte. Plural: griots.
"griot", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, https://www.priberam.pt/dlpo/griot [consultado em 30-05-2018].

travava no agora, tendo como sustentação sua fé no Rosário de Maria. Nossos encontros eram tão potentes que a dramaturgia do espetáculo “Terra Preta” (relatado a seguir) nasceu praticamente pronta, nas palavras e expressões desta sábia anciã.

Imagem 22 - Foto do programa do espetáculo “Rosarina; contos que contam memórias”. Acervo Gengibre UFV-MG 2006.

[...] No processo de Doutorado eu descobri ou redescobri o que era latente em mim, o que me impulsionou e o que fez sentido quando a gente se encontrou no Congado. Revisitando os meus poemas, os meus textos, encontrei um poema que escrevi antes de te conhecer, tinha 18 anos e escrevi um poema falando sobre o saber que a contemporaneidade não entendia, das memórias daquilo que a sociedade foi relegando como menos importante, e uma preocupação muito profunda com isso, que foi muito interessante porque me lembrei de um desejo que tinha de entender, de ter contato profundo com esses saberes, eu tinha uma rede de profundidade; e o encontro com o Gengibre foi uma coisa que alimentou este desejo, então todo o tempo que estava lá eu me lembro de um desejo de uma sensação de querer mergulhar naqueles mistérios do Congado.

Eu acho que nosso encontro com você é, principalmente, porque você foi o elemento que deu a liga. Você era a pessoa que tinha naquele momento de fazer aquele encontro transformar em alguma coisa. Você, com toda a sua sensibilidade, seu olhar generoso, responsável, sincero. Você abriu as portas para que este sentimento, aqui falo de mim mesma, pudesse crescer, enraizar. Na verdade, acho que o Gengibre impactou a minha vida nas coisas mais profundas, mais sutis, no olhar que fui consolidando, além dos projetos em que estive e ao longo dos trabalhos que realizei com jovens de periferia, com comunidades e com a própria comunidade de São José do Triunfo – MG, um olhar de reconhecimento, de reconhecer as pessoas, reconhecer o que há de mais belo naquilo que nos foi legado, naquilo que nos sustenta, que é a nossa ancestralidade.

O doutorado para mim foi esta coroação de entender conscientemente esses desejos profundos que estavam me guiando nas minhas escolhas.

Eu fiz o mestrado na Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora – MG com a Comunidade do Fundão de Congado, (a mesma que fizemos a pesquisa para a criação do ROSARINA). Fiz um trabalho com os jovens, porque queria entender como eles faziam esta negociação de ter este conhecimento, estes saberes que são tão ancestrais, que são para muito além do tempo deles numa sociedade contemporânea, atravessada por tantas ferramentas tecnológicas por outro tempo, pelo tempo digital, por outros valores.

Queria entender como eles faziam isto, como conseguiam negociar estes valores tão díspares. Por que afinal, muitos deles seguiam e queriam estar no Congado. Queria entender também, uma preocupação minha com estes dois mundos, aprender um com o outro, e aí, no doutorado, a ideia era aprofundar este trabalho, mas tinha me envolvido num projeto pela Lei Murilo Mendes lá de Juiz de Fora – MG, que estava voltado para um elemento que é a água. Eu queria muito compor para a água. Então, propus um projeto

que escutaria os moradores de Juiz de Fora com suas relações com a água naquela cidade, naquele território. A gente faria um processo de criação musical poético e audiovisual.

A equipe de projeto que convidei foi me envolvendo com as histórias que ouvi, com o que eu via, que acabei mudando o projeto e despedindo do projeto de doutorado com o Congado, mas foi muito difícil, pois tinha a sensação de ser responsável de alguma forma. Não cheguei nem a falar com a comunidade, eu não havia falado deste projeto de doutorado, pois o projeto de mestrado acabou, acabou...

Dentro de mim, um compromisso que tinha firmado com o Gengibre. Este momento do doutorado foi muito importante, pois já não sentia mais que era aquilo que queria fazer. Foi muito forte, meio arrebatador que eu tive sempre, porque no nosso grupo, todos são um pouco assim, eu acho... Foi um processo que chorei muito, não conseguia falar sobre o projeto do Congado e aí eu tive que encarar e entender que já tinha fechado aquele ciclo, mas foi muito interessante, pois fechando este ciclo do Congado e abraçando a água eu entrei na verdade num outro ciclo que reestabeleceu um lado muito profundo com a questão ancestral, que de primeira não estava posto para mim.

Foi ao longo destes três anos, depois da mudança do projeto, que consegui entender o meu processo e as mutilações mais profundas nas minhas escolhas, porque meu olhar para a água foi justamente para os saberes, para as narrativas, para a memória ancestral que trazem outras relações com a água que não estas relações, que hoje aparecem primeiro a relação da água como um recurso, como elemento de higienização, como um insumo de produção, estas narrativas que trazem os poderes ancestrais diversos, elas trazem a água enquanto elemento sagrado e como diz Ailton Krenac, como entidade, e que o povo dele os Krenac, assim como outros povos indígenas "a água é uma entidade" e essa invocação dos elementos nos rituais sagrados na rememoração de nossa origem, na cosmologia, isto é muito forte. E isto foi esquecido, não se encontra na nossa pauta educativa, não com a força que poderia ter. Eu acabei fazendo a minha tese em Educação pensando esta narrativa com a água e potencialidade educativa que ela possui para propor e para apontar outras possibilidades de relações humanas com este elemento. Relações humanas que não permitem, por exemplo, que um desastre como aconteceu com o Rio Doce pudesse acontecer. Afinal de contas, se você considera um rio como um rio sagrado, como seu avô, seu ancestral, você não vai sujar, trazer dor para aquele rio. Você vai cuidar dele com todo amor que ele merece.

Então esta consciência maior do entorno das coisas que nos constituem enquanto seres vivos, enquanto seus sagrados, foi o fio condutor de meu percurso, meu doutorado, e aí eu me reencontrei com este poema lá

atrás, antes do Congado, e me veio muito forte a percepção, a importância do caminho do Gengibre do encontro com o Fundão, da experiência no espetáculo Rosarina, no corpo, nas sensações para este encontro interno com aquilo que realmente é caro para mim.

Eu queria te contar um pouco este caminho e como o Gengibre seguiu forte comigo e, para além disso, enquanto pesquisadora estive muitas vezes nessa posição de conviver com as outras pessoas e para a tese também, eu viajei por parte da América Latina em busca destas relações com a água e em muitos momentos estive nesta abordagem com as pessoas, com comunidades e um senso ético que este olhar para o outro, desta escuta aberta. Isto é um legado que o Gengibre deixou para mim e estimulou esta doçura, este respeito profundo pelas pessoas que a gente escuta e que para mim aparecia tão óbvias, e aí, quando fui fazer o mestrado, as disciplinas, as discussões, e aí você vai percebendo que não é óbvio e o Gengibre fez com que isto ficasse natural em nós, eu acho. Então, é um super legado, na verdade, porque diz da nossa constituição como seres humanos, que tantas vezes é difícil para tantas pessoas de saber escutar. Parece que já estou pronta, já sei escutar, mas não é isto, longe disso; afinal a gente depara com situações que nos desafiam, mas quando temos esta premissa constituída dentro da gente, é mais fácil eu acho...

Mas enfim, acho muito importante enquanto artista e você também, porque Rosarina foi seu laboratório de mestrado, uma coisa tão importante e fazer parte deste processo de criação, do espetáculo foi uma coisa tão importante para mim, eu acho que naquele momento não tinha a dimensão, mas já sabia que era importante, eu acho também que às vezes tem um “delei” que às vezes demora um pouco para entender algumas coisas e talvez eu nunca tenha me expressado, nunca tenha dito isto para você; mas a importância de ter participado daquilo e a confiança que você colocou em mim e todos nós que estávamos ali no acolhimento das nossas potencialidades para aquilo que queria fazer e que era tão importante, tão profundo, falava tanto do processo, das coisas que reverberavam mais na sua alma naquele momento, e você acolher nossas potencialidades, as nossas singularidades, para somar naquilo foi lindo. Me permitir pela primeira vez. Pude cantar compondo, pude colocar meus textos poéticos, enfim, foi um reconhecimento para mim.

Foi um processo que hoje, nas Danças Brasileiras, de soltar, de conectar com a terra, que para mim era tão difícil, ainda é. Estou nesta busca com o canto na minha vida. Eu tenho uma tendência a ficar no outro lugar, me distanciar da terra, da materialidade. Aquele processo que rememoro em meu corpo até hoje, mas hoje com mais entrega; coisas que você me dizia lá. Enraíza, vai para a terra que são coisas que seguem comigo no meu corpo, na minha experiência com a dança, com o

canto, enfim, com as coisas que são mais importantes para mim.

Para finalizar, em termos de pensamento, eu acho que todas as discussões que tínhamos em torno do que é cultura ficou muito forte em mim, nossas relações com os saberes, ancestralidade com tudo aquilo que, enquanto humanidade realizamos e fizemos na terra e aos poucos com os estudos, mas muito mais pela escuta de lideranças indígenas e dos estudos das cosmologias banto e yorubás ficou muito forte para mim esta relação ancestral a partir do território da terra.

Como se passam vários níveis de ancestralidade, dando aquela noção do Bosi, que a cultura é tudo aquilo que está debaixo da terra e sobre a terra, que é bem territorial, isto me lembra Krenac ao falar: que para eles a ancestralidade é passado pela planta dos pés, que você pisa no chão, e a sua relação com a terra já está estabelecida e pela noção que nossas mães estão nos gerindo em suas barrigas, elas também se alimentam daquela terra. Tomam água daquele lugar e tudo isto nos compõe de uma forma muito singular.

Para além disto, existe outra ancestralidade que é mais lacto que diz de uma forma mais ampla. Diz que tudo aquilo que nos possibilitou estarmos hoje aqui. Todos estes caminhos da humanidade e para além da humanidade de todos estes elementos que nos compõe, que somos o microcosmo. Então, tudo isto foi crescendo a partir desta noção de cultura que ficou muito bem instituída na nossa reflexão. Esta noção de cultura que foi um ponto muito importante de que o Gengibre deixou como legado para nós, pois falávamos e repetíamos e você colocava a gente para apresentar; isto era incrível, e fazer juntos nos sentíamos uma coisa só, a gente não sentia o peso da hierarquia que tantas vezes não nos permite nos mostrar, colocar a cara, mas no Gengibre era muito forte, a gente se sentia muito horizontal ali, numa relação horizontal, e isto não significava que a gente não entendia você como uma orientadora de todos nós. A gente entendia sim este lugar, mas ao mesmo tempo, a gente conseguia cultivar estas relações mais horizontais que nos permitiam nos arriscar mais nas apresentações, nas oficinas com o Ganga Zumba, isto foi incrível. Acho que isto foi muito importante na nossa formação.

Enfim, com toda esta discussão, especialmente para mim do contemporâneo, foi muito importante.

A ideia conceitual do Gengibre, tendo como base as reflexões de Deleuze, e depois eu abracei muito o Benjamim, pois acho que ele tem tudo a ver com o Gengibre, enfim, são coisas que ficaram para mim desse tempo.

E para finalizar, queria dizer que o Gengibre foi um lugar muito importante de minha formação na UFV - Universidade Federal de Viçosa.

A UFV foi uma escola no sentido mais

amplo destas relações com colegas, amigos. A constituição de segunda e terceira família e o Gengibre foi esta base afetiva, artística, reflexiva, enfim, que contribuiu, que foi muito importante para minha formação. A gente não tinha nem ideia, pensar que a gente se encontrou de um encantamento de grupo de Congado maravilhoso, que nos emocionou, que nos tocou profundamente a nossa alma.

Tenho certeza que tocou em cada um, pois foi uma experiência que evocou buscas e sentidos muito profundos de nossas almas e a gente disse sim para aquele momento, se entregou e construímos muitas coisas, construímos com esta energia de realmente querer realizar, de realmente se lançar para a realização de tudo aquilo que a gente se propôs.

Foi muito lindo. Eu só tenho que agradecer muitíssimo. É claro, sinto muita saudade e espero que a gente possa se reencontrar. Hoje também estou experimentando vivências com dança e nossas experiências estão muito presentes também nas danças brasileiras.

Enfim, muita luz neste final.

Raquel Lara Rezende
Transcrição do Depoimento em áudio - jan. 2018.

Atualmente trabalha no projeto ArteSOL. Fundação que salvaguarda o artesanato Brasileiro. Doutora em Educação pelo Programa de Pós Graduação da UFJF. É mestre em Comunicação Social pela mesma instituição, tendo sido bolsista do Programa de mestrado sanduíche – PROCAD. Possui graduação em comunicação/ jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (2007). Desenvolveu entre os anos de 2013 e 2014 o projeto Espelho D'Água: Uma Investigação sobre as relações culturais com a água em Juiz de Fora, patrocinado pela Lei Municipal de Juiz de Fora, Murilo Mendes. Pesquisadora, colaboradora e artista junto ao Grupo de Pesquisa sobre Cultura Popular- Gengibre.

Imagem 23 - Compilação de fotos, cena do cafezal, grupo de Dança Ganga Zumba, espetáculo “ROSARINA”. Foto: Reyner Araújo. Viçosa, MG, 2006.

12.1.2 Guardiões da Memória; Exercício Cênico

Guardiões da memória se consistiu em um estudo, exercício cênico de dança-teatro/ teatro-dança sobre as oralidades coletadas no projeto de extensão e de pesquisa homônimo. Foi o embrião para a constituição do espetáculo Terra Preta e se estruturou por meio de pequenas performances em espaços comunitários e abertos da UFV, além de experimentos artísticos dentro das próprias comunidades inspiradoras dos projetos entre os anos de 2007-2008. Traziam as oralidades registradas nos projetos de extensão e pesquisa dos "Guardiões da Memória" e as corpografias encontradas durante aquele ano, principalmente aquelas ligadas ao corpo, arquétipos e histórias femininas.

Imagem 24 - Cenas do estudo cênico "Guardiões da Memória" em espaços Multiuso UFV- 2008. Foto: Acervo Gengibre – 2007.

Imagem 25 - Cenas do estudo cênico "Guardiões da Memória" em espaços Multiuso UFV- 2008. Foto: Acervo Gengibre – 2007.

Imagem 26 - Cenas do estudo cênico "Guardiões da Memória" em espaços Multiuso UFV 2008. Foto: Acervo Gengibre – 2007.

GENGIBRE EM MINHA VIDA...

Se eu pudesse escolher uma palavra para representar o que sinto pelo Gengibre, sem dúvida alguma, esta palavra seria gratidão.

Viçosa, algum mês do ano de 2006 ou 2007.

Cheguei à disciplina de Danças Brasileiras com a Professora Carla Ávila. Para os padrões da disciplina eu era um belo desastre! Minha formação em Ballet Clássico me fazia querer "enraizar" com as pontas dos pés e alinhar meus braços em belos Port de Bras. Me sentia ridícula ao praticar aquela aula, mas para a minha sorte, nem só de prática vive a dança. Foram nas aulas teóricas que a Carla me tornava uma apaixonada por nossa cultura popular e toda sua riqueza. E, aos poucos, me aprofundando em minhas raízes, comecei a aprender a trazer para o corpo a minha história, minha cultura, meus rituais, e, tornei-me uma amante da cultura popular!

Então, fui convidada a entrar no Gengibre. Em resumo, este convite significou a minha realização acadêmica, já que me encontrei no caminho da pesquisa sobre a cultura popular. É muito claro o que o Gengibre e a Carla influenciaram em minha vida... Me ensinaram a gostar de gente! Simples assim! E não estou falando daquelas pessoas que habitualmente gostamos, nossos pais, irmãos, amigos e afins... Aprendi a gostar dos "Seus Zés", das "Donas Marias" e dos "Chicos" e a reconhecer neles uma imensidão de conhecimento.

Por trás da simplicidade que carregavam em suas falas e atitudes, cada um dos "Seus Zés", que encontramos em nossos trabalhos de campo, nos propiciavam uma grande imersão em nossa cultura popular e saíamos enriquecidos por grandes aprendizados.

Dessa forma, o Gengibre me transformou em uma pessoa curiosa, interessada em conhecer a história de cada pessoa que passa pelo meu caminho, e que valoriza cada encontro. Apaixonada por histórias, pessoas e cultura. Gratidão!

Maria Gabriela Almeida – Bacharel e Licenciada em Dança pela UFV. Integrante do Gengibre e da Cia Hera Terrestre.

Bailarina e coreógrafa em Barbacena, MG.

Fevereiro de 2018.

Imagem 27 - Dona Maria e Sr. Zé, cena do espetáculo "Terra Preta" - fruto do estudo cênico "Guardiões da Memória". Intérpretes: Ananda Deva e Gabriela Silva. Foto: Reyner Araújo. Viçosa, MG, 2009.

12.1.3 Terra Preta

Terra Preta (2009) nasce no campo, entremeios do curso de graduação em Dança UFV, comunidades quilombolas da Zona da Mata Mineira e da fazenda experimental do curso de agronomia da UFV, nasce de um convite para abrirmos o Encontro Nacional de estudos de Agroecologia de 2009, também na UFV. No evento, estreamos o espetáculo com mais de quarenta pessoas, entre intérpretes, músicos, bailarinos, capoeiristas, membros das comunidades quilombolas e de Congo que atuavam, cantavam e dançavam com o elenco, além da técnica; contra-regragem, sonoplastas, cenógrafos e iluminadores. Foi uma grande produção que começava em uma velha estação de trem, onde eram recebidos o público e os mesmos partiam em um cortejo com velas; I ATO, caminhando entre "covas-sementério" ancestral; II ATO, caminhando e encontrando casas imaginárias no meio da roça de mandioca recém- colhida; III ATO, caminhando e sendo surpreendidos por lavadeiras saídas do milharal, mulher negra que dá à luz a um menino no meio do trabalho braçal; IV ATO, caminhadas, quaradouro de roupas brancas na beira do rio para benzer menino e batizá-lo; V ATO, caminhadas, encontro com o passado-presente nas gerações de escravizados; VI ATO, caminhadas e, por fim, o baile na roça na sede da fazenda, com direito a broa de fubá, bolo, café, cachaça e muita dança e reconhecimento dos vestígios de nossa ancestralidade negra no agora VII ATO.

Todas essas histórias foram fruto da oralidade de Dona Quininha e das lideranças congas que trabalharam conosco no projeto de pesquisa e extensão "Guardiões da Memória", tais imagens, crenças, festas e emoções foram relidas por meio do corpo dos atores bailarinos que transformaram tais experiências em danças e cenas que retratavam as lutas, alegrias e dificuldade dos grupos negros da Zona da Mata mineira desde o tempo da escravidão nas Minas Gerais.

O processo de criação, como sempre, baseou-se nas oralidades, imagens, mitos, arquétipos e poéticas encontrados no campo da pesquisa para depois relacionarmos as vivências do corpo e ancestralidades dos atores-bailarinos. Como um corpo que filtra tais corpografias e extrai deste encontro intercultural poéticas do movimento em

cenas, falas e gestos que propõem captar a força desses povos que seguem se reinventando e resistindo, em lutas culturais diaspóricas e transcendentes, nos ensinando na partilha com as próprias comunidades quilombolas inspiradoras da obra, suas potências humanizadoras de nossos moveres e pensares.

A seguir, apresento um pouco do que foi o processo de criação do "Terra Preta" e como a estrutura do "CAJU - Corpografias, Artisvismos e Artografia, jogos corporais e a construção desta urdidura para a cena" nesse momento já começava a tomar forma, ainda que de maneira inconsciente.

Foi no caminhar desses anos de pesquisa, extensão e arte que essa proposta se estruturou, como um fluxo de dentro para fora, no constante, criar tal percurso foi se estruturando e amadurecendo e agora neste tempo de escrita da tese foi possível refletir e contextualizar minhas práticas criativas artísticas-docentes e de pesquisa, foi então que tal caminho pôde ser cartografado e, de certa forma, amadurecido.

Como apresentado, o processo inicia-se no campo com os guardiões e a concepção, atrelada a transposição artística das oralidades encontradas nas comunidades, que é a força motriz para a criação dos jogos corporais e cênicos que nos dão energia para desenvolver e recriar as corpografias encontradas em campo e em diálogo com nossas corpografias ancestrais. Ao vivenciarmos os laboratórios corporais de criação em cada vivência, trazíamos uma situação narrada pelos entrevistados do tempo de extensão e pesquisa de campo, nesses relatos vêm a tona oralidades do tempo de escravidão e de resistência das famílias negras, o parto de filhos no meio do milharal durante o trabalho braçal, os batismos feitos por benzedeiras e parteiras na beira dos riachos, a violência física e opressão vivida nos cativeiros e a força nas palavras e nas gerações que sobreviveram a tantos anos de agressão e subalternidade, a força da fé daqueles corpos e as imagens poéticas e filosóficas de resistência em frases como:

"[...] esse mundo é cheio de viravorta, cheio de viravorta,[...] o mundo mudou, só nóis num viu. ce sabe deus é deus, né? ele tem poder pra tudo. o mundo mudou e nóis num viu, nessa ocasião a terra era preta, hoje só vemo terra preta em terra de sementério...". (Dona Quininha, 49`19 apud LUCHETE, 2008). Frase de Dona Quininha em entrevista para o projeto "Guardiões da memória".

Esta frase, por exemplo, foi um dos dispositivos para uma série de imagens e reflexões que nasceram durante o processo do espetáculo "Terra Preta", que carrega no próprio nome tais vestígios.

Muitos foram os dias que assistimos incansavelmente os vídeos das pesquisas de campo e analisávamos as pausas, expressividades, olhares e gestos de Dona Quininha e de tantos outros guardiões e guardiãs encontradas em campo, relembrávamos as vivências de nossos corpos no campo e em contato com os quilombos e grupos negros, após tais apreciações o elenco pontuava algumas fruições no caderno de

campo e, durante os exercícios de criação, jogavam entre si e com seus próprios corpos situações que recriavam tais oralidades e, nesse processo que por vezes duravam tardes e dias em laboratórios corporais de criação em sítios, fazendas, lagos e plantações que nos aproximavam fisicamente dos cenários narrados e nos alimentavam com elementos sensoriais para que novas poéticas viessem à tona.

Fotos dos laboratórios de criação no sítio, na região do Romão, em Viçosa, MG, 2007-2008, tais vivências do processo de criação corporal foram as sementes da dramaturgia que nasce todinha das corpografias expressas durante os exercícios e laboratórios propostos.

Nas fotos a seguir será possível observar a relação do jogo cênico e corpográfico entre os personagens e a relação com a terra matriz, essencial para o trabalho, cortejos e deslocamentos pelo campo, ações de trabalho como lavar, quarar, carpir, amassar barro, entre outros. Dessas vivências corporais e criativas nasciam pequenos fragmentos coreográficos e dramatúrgicos para a cena que, ao longo do processo eram amadurecidas por meio do processo de direção e dos elementos da urdidura cênica (sons, visualidades e poéticas cênicas).

Imagem 28 - Espetáculo "Terra Preta" cena do sementério, espaço cênico, figurino e objetos de cena. UFV- MG, 2009.

Imagem 27 - Espetáculo "Terra Preta" ensaio da cena das lavadeiras, espaço cênico e objetos de cena. UFV-MG, 2009.

Terra Preta

Estela Vale Villegas[19]

Como descrever minha experiência com Carla Ávila e o Terra Preta? Inesquecível. Mais de dez anos se passaram e hoje, sendo também professora, maior é minha curiosidade e perplexidade frente à misteriosa e poderosa ligação que une educadores e estudantes. Estou certa de que é uma relação de amor. Um amor transcendente. E é o amor que me leva a escrever essa carta. Alguns professores deixam marcas indeléveis, algumas são traumáticas e outras são verdadeiras revoluções interiores. Cheguei à universidade com uma bagagem de dança flamenca, dança-do-ventre, capoeira, e por aí em diante, que durante muito tempo na minha formação não tive a oportunidade de explorar. Havia o sonho do balé e da dança contemporânea, que logo se transformaram num pesadelo. Eu não servia para a dança? Cheguei acreditar que havia algo de errado comigo. Foi então que um milagre aconteceu e ele tinha o nome de Danças Brasileiras. Fui apresentada a este novo universo por Carla Ávila, que apareceu na minha vida para transformar a abóbora da cinderela numa carruagem com rota direta para o baile. O que trazia comigo passou a ter valor, aquilo que o povo traz consigo passou a ter valor, um valor infinito. A memória e a experiência emergiram como fonte inesgotável de criação artística. Redescobri a dança (ou a dança me redescobriu?) sua verdadeira profundidade, inalcançável, da espiral galáctica ao centro terrestre, tudo está em contínuo movimento e perpétua mudança. A dança estava em mim, a dança estava nos meus colegas, cujas histórias de vida são únicas e já não importava quem era melhor que quem, mas sim o que cada um tinha para compartilhar. A dança estava ao redor e muito além brilhava no povo, nos mestres congadeiros, os guardiões da memória, raizeiros, curandeiros e não somente estas figuras notadamente espetaculares, mas também a dança poderia ser encontrada em caminhoneiros, agricultores, donas de casa e, de uma maneira geral, em todo ser vivente e sua história de vida. Foi em meio a este processo de redescoberta e reencontro que tomei a importante decisão de ingressar no então Grupo Hera Terrestre para a produção do espetáculo Terra Preta. Embora quisesse muito dançar, Carla pediu para me dedicar à produção do espetáculo, o que foi uma experiência diferente, enriquecedora e que possibilitou um olhar mais abrangente sobre o processo de criação. Em apresentações posteriores integrei como intérprete e pude satisfazer o meu desejo de dançar, o que me trouxe uma sensação de experiência total com o processo Terra Preta, razão por guardá-lo com tanto carinho na memória.

A casa velha, o retrato, o milharal, as lavadeiras, o parto, o ovo no ninho, roupas velhas e desbotadas, o varal, a água e o fogo, as tochas como estrelas escondidas na

19 Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto/ MG. Formada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa. Pesquisadora e artista no Grupo Gengibre e Cia. Hera Terrestre.

plantação, covas de espíritos ancestrais, sair do ventre da terra mãe. Muitas flores colhidas no dia, folhas, galhos, raspas, cascas, sementes, texturas da natureza exuberante que potencialmente se oferece. Contemplar a beleza dos fungos. Banho de terra, de argila, de areia, de serragem, peles em texturas, como casas de pau-a-pique. A passagem pelo portal marca o início do ritual, fora erguido com bambus e ornamentado com a cabeça do boi que foi tão difícil de encontrar. Eis que os bois e as vacas são abatidos na cabeça, o que deixa uma marca terrível no osso, assim, quis encontrar uma cabeça sem ferida e ela foi encontrada. Embora esse fosse um detalhe inobservável, penso que sendo o simbolismo do boi de morte-renascimento, bem como do útero, tão vital ao processo, foi importante pensar não apenas no elemento cenográfico, mas na morte do boi tal como ela se dá a todo momento. O escuro, as velas, as tochas, lanternas, muitas luzes para iluminar os porões da escravidão e seus horrores, a negra marcada a ferro e fogo, "F" de fujona. Onde está Dunga? E parece que foi há muito tempo, mas está tão próximo que podemos ver e ouvir através das mãos de Dona Quininha, cada traço encurvado pelo tempo é memória viva de um tempo que também é agora. E essas memórias não carregam apenas os pesadelos da escravidão, estupros, assassinatos e violências de todo tipo, elas também trazem a beleza da terra preta, fértil, abundante de bichos, plantas e pessoas outrora em comunhão. Não fora apenas o escravo que foi marcado, a Terra é a Grande Mãe violentada, "A terra que era preta avermelhou, cadê os bicho? Sumiu!". As covas abertas exalavam o perfume donde emergem os espíritos ancestrais, orixás, deuses, energias, vozes dos antepassados que são parte da Terra. Uma retirante tem sede, mas o que os mortos podem fazer? Todos tem sede na terra árida, esterilizada pela loucura da ganância. Onde está o menino? Esse menino! Um menino numa casa sem paredes e sem quintal. "Espanta as galinha menino!". Morte e renascimento, o ovo, terrestre e cósmico, pequenos, grandes ovos em grandes ninhos de galhos. Uma passagem de fazer-se ovo para renascer. Uma velha senhora conta histórias das estrelas, ciclos em movimento dançam na voz que é corpo. Uma lavadeira corre agitando o milharal, um momento de arrepio que vem anunciar o nascimento, as dores e as belezas do parto. A angústia do nascimento dá lugar à alegria. O menino nasceu! Bacias e jarros de água para lavar a criança e para lavar a vida. Lavar a alma de suas feridas bate a roupa na pedra do rio, mais uma vez e ainda outra até lavar tudo. O corpo que é a lavadeira, a trouxa, a roupa, o rio, o menino. O corpo que é o canto das lavadeiras para celebrar a renovação da vida, espantar as dores, cicatrizar as feridas. O velho contador de histórias vem dar a sua benção, a voz de cordas desgastadas abre o ouvido para escutar, o violão embala passado, presente e futuro na eternidade do agora. Ressoam os tambores para a grande festa, as bandeirolas se agitam com o vento em cores, "Tava drumindo tambor me chamou!". A casa velha, o retrato, o fim, inalcançável fim.

Outubro, Novembro, Dezembro, Janeiro e finalmente...

Aracaju, 16 de Fevereiro de 2018.

Carta à querida mestra Carla Ávila e ao Gengibre,

Em dedicatória escrita na página de abertura do livro *"Rituais e linguagens da cena: trajetórias e pesquisa sobre Corpo e Ancestralidade"* (CÔRTES, Gustavo; SANTOS, Inaicyra; ANDRAUS, Mariana; org, 2012) a mim endereçada, você querida Carla anunciou:

> *Aline, Amada! Que sua Duga ancestral e as jornadas construídas nesses anos de Gengibre te acompanhem e te fortaleçam sempre. Com Amor Profundo. Carinhos. Carla Ávila. Moringa 2012. 05/2012.*

Pois bem,

Conheci Carla e sua potência que cantava, girava, dançava, gritava, alongava com tônus e beleza deslumbrantes a ponta dos pés, deixando exibir um colo de pé bailante e sensual, por volta de 2007. E, imagino com a memória meio bamba que a havia visto balançar os belos cabelos e a jogar o *echarpe* durante a prova de aptidão que fiz para cursar bacharelado em Dança UFV, em 2006.

Essas imagens ainda cheias de deslumbres permeiam vivamente minhas lembranças porque em 2006 eu decidi sair do interior de São Paulo e buscar as faces Vilaça(s) da minha ancestralidade e, isso só poderia ser feito em Minas Gerais. Seriam mais de 700 km de distância da casa agradabilíssima dos meus pais, e não era a única opção, haja vista o Curso de Dança já existente e prestigiado na Unicamp, em Campinas, cidade super próxima de Rio Claro, onde nasci.

Eu poderia ser a típica rio-clarense, interiorana, classe média, que frequenta Clube de Campo, vai para o sítio aos finais de semana e à Disney ao completar quinze anos. No entanto, mesmo classe média e estudante de colégio privado católico durante o ensino médio, eu era uma menina negra, e por ser negra nada de típico poderia recair em minha suposta identidade de rio-clarense.

Justamente para fugir do Clube de Campo, do Rotary, da esquisitice da classe média paulista que sonha em ser burguesa e por perceber a diferença entre a negritude da minha família Serzedello e dos pilares que compunham a negritude da família Vilaça que arrumei uma mala e duas caixas e fui para Minas Gerais.

E porque esse "caminho de volta", como diriam Seu Nonô e Tião Farinhada, é pertinente na abertura de uma carta à Carla e ao Gengibre?

Porque mesmo comprometida em me reconhecer em terras mineiras, eu havia vivido dezessete anos sem colocar os pés na terra, mesmo morando em uma chácara. Dezessete anos sonhando com grandes repertórios, piruetas e solos. Havia vivido mais de nove anos alisando os cabelos. Embora o Jazz e os(as) Serzedello(s) haviam me proporcionado empoderamento negro, ainda existia uma ilusão do racismo à paulista que me fazia acreditar que a ascensão econômica, intelectual e profissional eram os únicos desafios e meios para superar a sensação de não-lugar que sempre habitara minha pele.

Note, que o "caminho de volta" seria um des-cobrir, seria drástico, doloroso, radical. Seria a des-construção, o dilaceramento para depois, não só ressignificar, corpo, raça, dança, voz, movimento, fala, mas re-construir estrutura por estrutura. Re-nascer.

Lembro de ligar para a minha mãe e contar durante horas o que havia sido experimentado em laboratórios de criação e vivenciado em visitas/trabalho de campo com café, canjiquinha e aromas de paiero no ar e, ela me perguntar: "Mas Aline, vocês estão tendo acompanhamento psicológico para tudo isso?".

Hoje, atuando como mediadora e educadora em processos de criação e formação que se utilizam de metodologias partilhadas, criadas por você, Carla, pelo Gengibre e pelos desdobramentos de Corpo e Ancestralidade, da diva Inaicyra Falcão, acredito que devemos buscar mais essa parceria na interdisciplinaridade dos nossos fazeres e sim, convidar psicólogas, terapeutas e tal, mas no meu "caminho de volta" tive as mãos carinhosas de Carla, a audiência pras minhas infindáveis lágrimas feita com carinho por Ana Maria Pereira e Willer Barbosa.

A força para os gritos, giros e desequilibrar com Thiago, Lili, Maria Gabriela, Estela. E os desafios da gestão, da compreensão dos tempos de cada intérprete-criador-pareiro, a busca por manter ensino-pesquisa-extensão e criação artística de maneira indissociada, e o rigor acadêmico, com Nathália, Felipe, Mayara, Rafaela, Patrícia, Chris, Marina, Adriana, Lara, Tuan, Paula, Nara, Padeiro.

O olhar atento, penetrante de reconhecimento racial e identificação tive com Tia Efigênia, Seu Pedrinho, Farinhada, Mariana, Mônica, Maria José, Romário e Jaqueline Cardoso.

Percebo que a diáspora negra que me marca e interpela antes mesmo que pudesse ter aprendido a andar ou falar, também ganhou outras diásporas pela Zona da Mata mineira, percebo que com o Gengibre aprendi o sabor da trajetória, a força e dor do deslocamento, aprendi a necessidade dessas "jornadas", como disse Carla em sua dedicatória. E digo isso dez anos depois,

sete cidades depois, dois países depois, com o corpo cheio de saudades e cicatrizes.

E memórias, tantas memórias.

Com a certeza que nestes dez anos dancei a Duga, persona-eu, todos os anos, em todas as sete cidades, nos dois continentes. Fui/sou corpo e ancestralidade, Gengibre, discípula de Carla. Fui/sou crente na força desta outra forma de fazer dança, pesquisa, extensão e ensino a cada aula ministrada, pesquisa realizada, espetáculo criado.

Agradeço à todas e todos Gengibreiras citadas e não citadas. Agradeço à professoras como Katia Fraga, Janete Oliveira, Isabel Chrysostomo, que muito me apoiaram quando estive na coordenação do grupo. Agradeço à todas e todos intérpretes-pesquisadores do projeto Aldeia Mangue aqui em Aracaju, em nome das professoras Bianca Bazzo e Jussara Tavares, pois estamos construindo desejos e dançares muito inspiradas em Inaicyra, em Gengibre, e em você, Carlinha.

Gengibre, em seu rizoma democrático e valente, adentrou com intensidade meu passado familiar e coletivo e ampliou minha capacidade de ser presente e desejar futuro.

Abraço carinhoso,

Saudade das risadas,

Com carinho e muito amor,

É uma honra tê-la como mestra,

Um privilégio ter o Gengibre como companheiros,

Atenciosamente,

Aline Serzedello Neves Vilaça

Docente do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe/ UFS (2016 -). Mestra em Relações Étnico-raciais pelo Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do CEFET - RJ (2015-2016). Especialista em Educação para as relações Étnico-raciais - semipresencial - pela UNIAFRO - UFOP (2015). Bacharel e Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (UFV)/ MG (2007- 2014). Intérprete na Cia. Hera Terrestre e pesquisadora do Gengibre - Grupo interdisciplinar de pesquisa, extensão, ensino e arte sobre cultura popular (2008-2013).

Imagem 30 - Espetáculo "Terra Preta" - cena de Duga e os ancestrais. Intérprete: Aline Vilaça. Foto: Reyner Araújo. Viçosa, MG, 2009.

Fui convidada por Thiago Cavalcante para assistir um ensaio da montagem da peça Terra Preta e escrever um texto inspirado nesta experiência que poderia compor a peça. Foi uma experiência marcante, profunda, inspiradora. Então, não lembro exatamente como foi, a professora Carla sugeriu a criação de uma personagem e comecei a frequentar os ensaios e a criar esta personagem baseada no trabalho de preparação d@s atores – O processo para mim era movido pelo "corpo, memória e ancestralidade".

Me tornei Atriz, participando dos ensaios, do processo criativo e apresentações. Reuniões e encontros. Estudos e laboratórios.

Permaneci no grupo durante os trabalhos de preparação corporal, criação cênica e apresentações da peça Terra Preta. Depois, continuei participando dos encontros do grupo de estudos.

O que mais me impactou naquele tempo foram os movimentos, o reencanto com as forças ancestrais, a força. O que foi mais importante em meus aprendizados com o grupo foi compreender o corpo ancestral que habitamos e expressamos.

Foi um processo de criação profundo, poético, transformador e catalizador.

Hoje faço parte no núcleo criativo infinitum, criado em 2012 no qual atuo na criação e facilitação de vivências ecocriativas, com práticas colaborativas, terapêuticas, artísticas e ecopedagógicas. Cultivo jardins agroecológicos e estudo/pratico arte espagirica na produção de óleos essenciais nativos e outros preparados vegetais que utilizamos durante as vivências.

As vezes tropeço nos rizomas
reencontros dançantes
cantamos idéias tecemos ideais

os aromas que o gengibre trouxe ficaram na memória
os movimentos registrados no corpo
nos fazeres criativos
com as mãos na terra
caminhando na mata
escutando os cantos
os antigos
nos olhares negros
nos novos quilombos

Entendo que as artes concebidas pelo Gengibre são vivências estéticas que envolvem o público, interage, integra. Faz refletir através do corpo em movimento, nos cantos, nos caminhos. Foi gratificante experienciar esse trabalho artístico.

"Eu vim lá do arto do morro
O morro do sem fim
de outros tempos
de outras eras
eu vim

depois de saltar dos andaimes
questionar pela liberdade

em tempos líquidos tão modernos
deleito-me num ensaio
movimentos
batidas
cores
danças
cheiros de chão

o parto
o menino
a velha

terra preta

escuta,
escuta
tambor tá chamando

alevantou poesias nos jardins
escutei as vozes do corpo
vozes ancestrais
pulsando no aqui agora
vitais

o poeta esta vivo
autopoético
infinitum
semeando sonhos pelos quintais...”

Amanda Couto, Atriz, Terra Preta,
GENGIBRE, 2018.

Imagem 31 - Espetáculo "Terra Preta", cena da parteira benzedeira. Intérprete: Amanda Couto. Foto: Reyner Araújo. Viçosa, MG, 2009.

O Grupo de pesquisa-extensão Gengibre chegou em minha vida no ano de 2009, ano esse em que vivi mudanças significativas em minha vida. Realmente um ano de virada, quebra de paradigmas e estruturas inconsientes.

Cresci sendo artista, em um lar onde ao mesmo tempo que era natural não era valorizado como ação/profissão.

Sou negra , nasci em periferia e lembro de meu Vô careca dizer que ‘’ Nós, negros, não tínhamos futuro na arte’’. Assim aquele desejo pulsante em mim, foi sendo hibernado.

Sou a primeira da família a fazer graduação em universidade pública, não ‘’podendo ‘’ estudar artes, fui adequando meus anceios na comunicação. Expressar Sempre!

Chegando a Universidade pública, me deparei com a branquitude e indireitei meus estudos sobre a arte da natureza.

Depois de voltar a ver estrelas, senti em mim o chamado ao movimento, movimento esse que me levou ao Gengibre.

Alí fiz amigos, discuti e vivi ancestralidade, pude de fato ser vista como artista que sou, cantar e entoar canções buscar e amparar-me em meus guardiões. Reis e rainhas viventes e atuantes.

E como era lindo tudo isso. Reconheci amizades. Encontrei o meu companheiro-amor de vidas. Me senti bela e valorizada. Na sequência criamos o mais belo espetáculo que já vivi.

Até hoje se torna difícil descrever, mas sei que senti e sinto até hoje com muito amor no coração.

Conectando-me céu e terra, fazendo a roda girar.

Ana Maria Pereira – semente-rizoma

Graduada em Comunicação Social/ Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa. Técnica em Design de Comunicação Gráfica e Teatro Universitário. Aprendiz em Telecomunicações. Terapeuta holística. Atua nas áreas de Comunicação Comunitária, Arte, Cultura, Agroecologia e saúde . Possui experiência em produções de rádio, TV, audiovisual, assessoria, impresso e Web. Está produzindo um documentário sobre a Agroecologia, artista no Grupo GENGIBRE.

Imagem 32 - Espetáculo "Terra Preta", cena da parteira benzedeira. Intérprete: Ana Maria Pereira. Foto: Reyner Araújo. Viçosa, MG, 2009.

Do Brasil[20]
Vander Lee

Composição: Vander Lee
Falar do Brasil sem ouvir o sertão
É como estar cego em pleno clarão
Olhar o Brasil e não ver o sertão
É como negar o queijo com a faca na mão

Esse gigante em movimento
Movido a tijolo e cimento
Precisa de arroz com feijão
Que tenha comida na mesa
Que agradeça sempre a grandeza
De cada pedaço de pão

Agradeça a Clemente
Que leva a semente
Em seu embornal
Zezé e o penoso balé
De pisar no cacau
Maria que amanhece o dia
Lá no milharal
Joana que ama na cama do canavial
João que carrega
A esperança em seu caminhão
Pra capital

Lembrar do Brasil sem pensar no sertão
É como negar o alicerce de uma construção
Amar o Brasil sem louvar o sertão
É dar o tiro no escuro
Errar no futuro
Da nossa nação.

Esse gigante em movimento
Movido a tijolo e cimento
Precisa de arroz com feijão
Que tenha comida na mesa
Que agradeça sempre a grandeza
De cada pedaço de pão

Agradeça a Tião
Que conduz a boiada do pasto ao brotão
Quitéria que colhe miséria
Quando não chove no chão
Pereira que grita na feira
O valor do pregão

Zé coco, viola, rabeca, folia e canção
Zé coco, viola, rabeca, folia e canção
Amar o Brasil é fazer
Do sertão a capital...

---

20 Esta canção esta anexada no pencard deste volume 03, Disponível on line no endereço: https://youtu.be/6aFMUesib_4 . Acesso maio 2018.

12.2 Mandi´o - Arte

Imagem 33 - Organograma do Grupo MANDI´O Arte 2009-atual. UFGD- MS.

A mudança de estado, de Minas Gerais para Mato Grosso do Sul, gerou a possibilidade do encontro entre os contextos ameríndios e as artes da cena, o Grupo MANDI´O debruça-se sobre essa possibilidade de fazer arte no estado e foi tateando a cultura e tentando compreender as lógicas socioculturais vigentes neste local.

Assim, chegar neste território inundou-me de esperanças e de certezas de que a rede criada em MG, no Grupo Gengibre, agora parceiro do TEIA e também rizomatizado em "Micorrizas" em MG, tinha no MS potências para mais uma vez se reinventar conectando-se profundamente com a cultura indígena local, com campesinos, pantaneiros, assentados, agricultores familiares, e suas histórias, corporeidades e memórias ancestrais.

Trabalhando no curso de bacharelado e licenciatura em Artes Cênicas e recebendo o convite para lecionar disciplinas ligadas a arte educação no curso de Licenciatura Intercultural Indígena da UFGD, vi a possibilidade de diálogos interculturais para além do contexto de ensino e passei a olhar para esses encontros como possibilidades de redes sistêmicas de aprendizados entre comunidades, artistas e estudantes; em que discentes artistas e professores indígenas falantes de seus idiomas originários e de português como segunda língua, discentes-professores indígenas atuantes em suas comunidades e escolas indígenas de diversas aldeias e acampamentos do estado, além de suas lideranças tradicionais indígenas pudessem também nos ensinar e, ao fruir nossos processos de criação para cena, contribuíssem com suas perspectivas. Esta experiência abriu meus olhos para um imenso campo de atuação artística e possíveis diálogos com a pesquisa em artes da cena a qual estava debruçada.

Tal oportunidade de trabalhar, criar, pesquisar, visitar as aldeias, partilhar e ser "iniciada" nessa cultura ancestral tão forte em seus fazeres rituais foi uma privilégio, era como se os portais se abrissem para uma nova jornada que tinha grande urgência em acontecer.

Após também ministrar os primeiros semestres de disciplinas nas Artes Cênicas e de compartilhar minhas pesquisas, processos artísticos e experiências culturais e estéticas da experiência com o Grupo Gengibre em MG, alguns alunos se identificaram com a proposta e pediram para que eu os orientasse para que criássemos algum processo artístico.

No entanto, para mim a mudança de campo para um curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro, causava ainda algum desconforto, precisava entender e perceber como minha proposta didático-metodológica do curso de dança se adaptaria aos contextos do ator, e como os mesmos poderiam transcender tais experiências para instaurarem o interesse pelas culturas locais tradicionais e indígenas, latentes ao nosso redor. E não menos complexo, como criaríamos agora tal processo de criação em Dança Teatro para corpos com formação específica no teatro.

Essas relações, questões e práticas pairaram sobre mim durante algum período, ao mesmo tempo em que tais processos pareciam simples de serem transpostos,

mesmo quando entrávamos nos fazeres diários de nossas funções, tornavam-se áridos e insólidos.

Uma coisa era certa, era necessário ampliar o olhar e as linguagens cênicas para as performances na cena, entender que as ideias desenvolvidas em Minas Gerais relacionadas ao corpo que dança e se expressa ainda podiam se expandir para um processo de criação que não nega a expressividade e potência da dança, do movimento, mas que também alimenta-se de expressividade teatral da palavra, do canto, do gesto e das possibilidades interculturais férteis nesse território, onde vozes polifônicas buscam juntas, cada qual em seu "tom", uma sonoridade de anunciação de condições humanas que (re)existem.

Passei então a dialogar com colegas do programa de Artes Cênicas, também recém-chegados, comecei a visitar cada vez mais os grupos indígenas da região da grande Dourados e perceber que os contextos culturais eram realmente diferentes, e a maneira de expressar a cultura nos contextos indígenas eram muito diferentes dos contextos e situações sociais dos grupos afro-orientados de Minas Gerais. Tais constatações me fizeram perceber que o caminho trilhado anteriormente em Minas, teria que ser refeito agora se adequando aos contextos Sul-mato-grossenses e Ameríndios. Era preciso que houvesse uma amadurecimento de minha parte para empregar de forma mais clara e pontual a ideia de se fazer agora teatro dança, dentro daquele processo que havia meditado durante anos no curso de dança de Viçosa, MG, e durante os anos de mestrado na UNICAMP. Era hora de ampliar meus horizontes e desafiar a mim mesma enquanto artista-pesquisadora- docente, e projetar na prática, como me apropriaria de todo o processo de pesquisa, extensão, ensino e compreensões vividas no corpo, e fundiria, a estes repertórios, o campo da performance e do Teatro dentro desta perspectiva.

E mais ainda, o que antes na cena de nossas produções concentrava-se mais na estética e na poética da cultura em questão, em diálogo com as questões políticas etnoracial e culturais. Agora invertiam-se os focos, tornando as questões políticas etno-raciais e culturais indígenas o grande foco de discussão no processo de criação, até mesmo pelo próprio discurso e condição indígena no estado, fazendo com que as questões políticas sociais e etno-raciais tornem-se a força motriz para então construirmos as dimensões estéticas e poéticas para a cena.

Isto porque, quando íamos a campo os conflitos intensos entre fazendeiros e povos indígenas, entre o governo, que não cumpre seu papel e suas funções sociais diante deste povo que desde o descobrimento continua em situação de risco, sendo assassinados sistematicamente, todos esses contextos sociais traziam à tona um posicionamento para o processo de criação mais "artivista" diante da potência de uma arte que efetivamente tem a oportunidade de dar visibilidade a esses discursos "calados" pelas políticas e saberes hegemônicos. Não era possível então só me concentrar nas questões estéticas e poéticas, como no início desta proposta (nos primeiros anos de arte-pesquisa em MG), era preciso trazer à tona as questões políticas etno-raciais e sociais latentes e fomentar possíveis

transformações neste contexto territorial, por meio da arte.

Vale destacar que o universo sociocultural indígena Kaiowá, idealizado por mim ao chegar ao estado do MS, e meu entendimento do mesmo, era completamente diferente da realidade (muito mais dura e injusta) e por sua vez, mais distinto ainda dos contextos afro-brasileiros vividos na Zona da Mata Mineira. Tal constatação explica a maturação de minha chegada e estruturação do Grupo Mandi´o, de 2010, com sua fundação e os primeiros estudos em 2012, além das montagens artísticas que ocorreram somente em 2014.

Neste amadurecimento, tivemos lideranças indígenas e professores parceiros que nos ajudaram a mergulhar no assunto e entender melhor a cultura Sul-mato-grossense, com os quais desenvolvemos profundas parcerias e projetos, como citado anteriormente. Sem estes guias que abriram os caminhos teria sido mais difícil ainda tal caminhada.

Ao Grupo Mandi´o

Viver em uma terra distante dos grandes centros é, muitas vezes, uma tarefa árdua, em especial quando temos a arte como um elemento essencial à vida!

Fazer arte no interior do Mato Grosso do Sul sempre foi resistência. O estado do pantanal, mas que na verdade é da soja e do gado, é um campo muito fértil para a arte, mas como em toda a cultura, a tarefa de semear e cultivar para ver frutificar é sempre dura. Mas seguimos, produzindo arte e resistindo em meio a esta terra vermelha.

Ao entrar na universidade, em 2011, me deparei com a proposta de uma professora que fundara um grupo de pesquisa em matrizes populares, não era aluno, não entendia bem o que se pretendia este grupo, mas achei que poderia ali achar um lugar para minha arte, e desde então me tornei uma mandioca.

Fazer parte do Mandi´o é ser terra, é ter outra visão sobre produto e processo artístico, é encarar a diferença e nela encontrar um combustível para nossa arte. O improviso faz parte, é um elemento constante por essas paragens, mas conseguimos dar novo significado. Pude exercitar este olhar na produção de dois espetáculos do grupo, onde a pesquisa por materiais e suportes alternativos sempre me conduziu a resultados estéticos valiosos.

Sou muito grato por fazer parte desta família, por resistir e por poder me aproximar de universos tão diferentes e maravilhosos, como o dos Guarani e Kaiowá, por exemplo. Fazer parte do Mandi´o é cultivar em meio a esta terra fértil, mas difícil, já vemos nossos frutos e sigamos semeando para que nossa colheita sempre seja abundante!

Vida longa ao Mandi´o!

Aguijê.

Rodrigo Bento.

Especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial SENAC (2013). Graduação em Artes Visuais (Licenciatura) pelo Centro Universitário da Grande Dourados UNIGRAN (2009). Pesquisador em Arte-Educação, tem atuado no campo das artes visuais e do teatro junto a grupos e projetos na cidade de Dourados-MS, sendo artista-pesquisador integrante do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa, Extensão e Artes sobre Cultura Popular Ameríndia, MANDi´O, formado por docentes, discentes e técnicos do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD - onde também atua como técnico laboratorial do curso de Artes Cênicas, desenvolvendo atividades relacionadas às áreas de cenografia, cenotécnica e iluminação cênica. Atualmente também é professor do Curso de Artes Visuais do Centro Universitário da Grande Dourados - UNIGRAN, atuando nas áreas de Linguagem Visual, Formas de Expressão em Artes Plásticas e Fundamentos de Expressão e Comunicação Humanas.

12.2.1 "JAHA" Exercício cênico

"JAHA" ("Vamos"- na tradução livre do guarani para o português), foi um exercício cênico criado em 2012 pelos primeiros integrantes do Grupo Mandi´o, no qual os tipos encontrados no território de fronteira, seus dizeres, expressões, cantos e memórias se tornaram personagens que construíram a dramaturgia e as subjetivações poéticas da cena, realizada em um sítio, em meio a noite enluarada, entre o terreiro de terra vermelha e a mata.

Para criação deste estudo, fizemos uma pesquisa autoetnográfica partindo do corpo e ancestralidade dos intérpretes, que na maioria são nascidos e foram criados na cultura sul-mato-grossense.

O público em cortejo acompanhava os personagens que se manifestavam em meio à escuridão da trilha de terra vermelha e a mata, ao passar uma porteira abria-se um grande terreiro de terra vermelha, palco improvisado de onde brotavam corpos ancestrais, figuras míticas meio gente meio boi, ossadas de gado nasciam do ventre da terra na cena e transformavam-se em máscaras que materializavam nos corpos dos intérpretes as poéticas manifestas de sermos, por vezes, "boiada", massa de manobra, força de trabalho e reféns do matadouro. Entre poesia e cantos tradicionais sul-mato-grossenses havia referências de mitos regionais que atravessavam o texto e os personagens manifestos em um misto de arqueologias dos arcabouços de memórias e poéticas imemoriais que nos atravessam os pés nessas terras vermelhas.

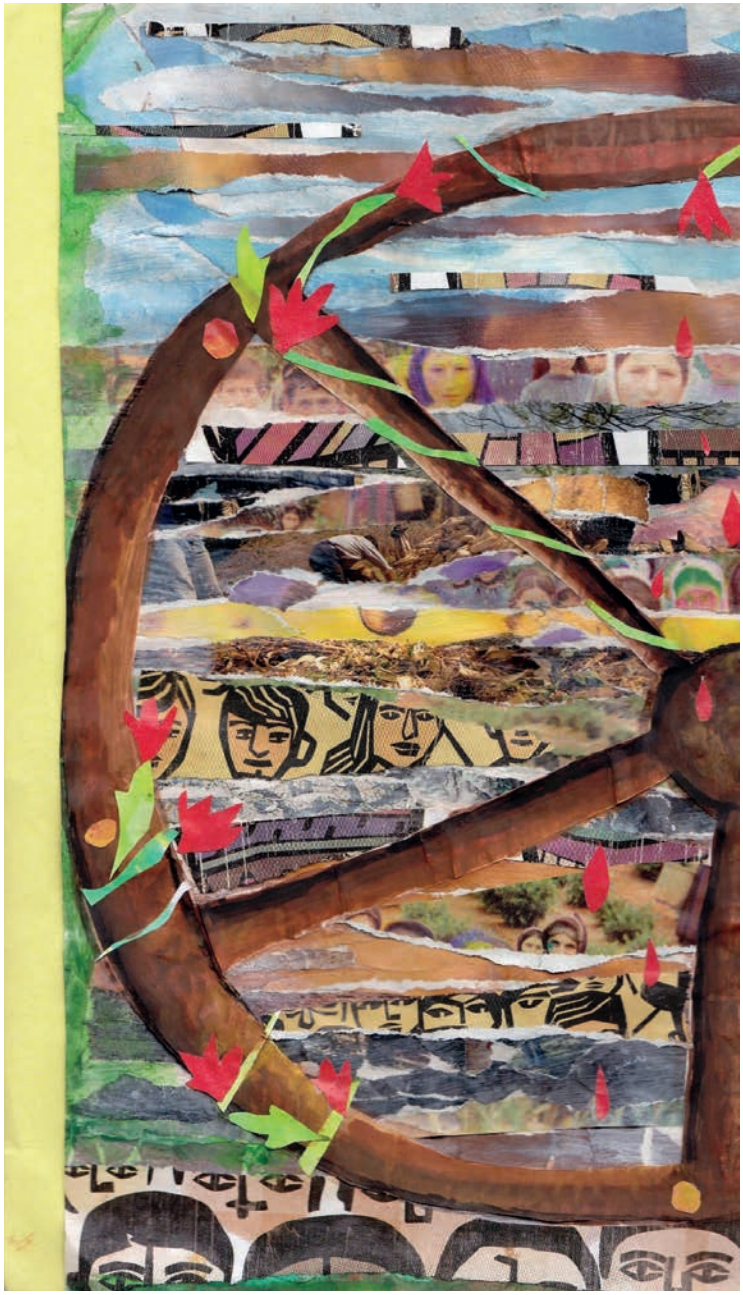


Imagem 34 - Programa JAHA (2012).

Carlitcha, pachamama Carla,

Desculpa mesmo a demora, mas a vida tá a mil e tenho boas novidades pra te contar. Mas depois que acalmar um pouco a gente marca um “chá virtual” pra conversar!

No mais, eu senti um pouco de dificuldades de responder o questionário, porque de certa forma não dividíamos o mandi’o, e só tentando responder ele que eu me dei conta disso! As ações eram tão interligadas e existia pelo menos no início um desejo outro que ultrapassasse o de enquadrar nos tripés da universidade, mas um desejo de constituir um grupo que pensasse os corpos e ancestralidades através de eixos teóricos e que vivenciassem processos de criação para depois estabelecer os seus desejos/molas propulsoras de ação dentro do grupo.

Bom, a história do grupo começa muito forte pra mim dentro dos processos vividos dentro da disciplina, existia no começo uma série de dificuldades estruturais no curso que não nos possibilitavam as vivências mínimas para um curso de graduação. E encontrar (ou me perder) nas disciplinas, foi um marco muito forte mesmo dentro da minha trajetória artística, porque o que se deseja provocar/e é provocado, não é somente os conceitos técnicos do corpo para a cena, é também sobre olhar, vasculhar e sobretudo abraçar com afeto a sua ancestralidade. Isso independente da técnica desenvolvida futuramente pelos estudantes que participaram daquele processo, é muito claro quem entendeu de onde veio e quais os caminhos e possibilidades desejaram ou se propuseram a seguir, e aqueles que simplesmente passaram pela disciplina. É uma escolha, mas acima de tudo um ato de coragem.

O grupo posteriormente foi agregando mais pessoas, lembro que bem no iniciozinho éramos eu, Carlos Anunciato e a Indira Brito (que não conseguia estar muito presente devido a demanda dos seus empregos) e depois vieram Arami Marschener, Nathalia Mendes, Tai Petelin e Rodrigo Bento principalmente no processo de construção dos estudos/processo de criação do exercício Cênico “Já’há”. Os encontros eram na universidade, lembro de alguns encontros serem nas casas dos integrantes (menção honrosa aos cafés do Fabrício kkk) e por fim fizemos um intensivão no sítio, com direito a intervenção de trator no terreno/ataque das formigas, teve o Jonas Feliz, que estava de férias em Campo Grande e acabou por ser o violeiro que ajudava a guiar as pessoas no trajeto inicial. Eu lembro de uma foto muito bonita desse processo, uma que estamos eu e Carlos trabalhando a cena dele, eu cheia de argila branca! Ah! Lembro também do camarim improvisado que a dona Jany riu demais.

Antes do Já’há se concretizar fomos ao Moringa, encontro organizado pelo Gengibre em Viçosa, na UFV, do grupo fomos Carla, Bento, Dira e Eu. Era nítida a sensação de contentamento da Carla, primeiro era

ver que o trabalho que ela tinha iniciado tinha continuado sua pesquisa mesmo com sua ida para a UFGD, e depois, era que nós presenciássemos aquilo tudo acontecendo como ela vinha sonhando e gestando em terras douradas. Entre círculos e sinos que tocavam, conversas benzedeiras, rios e memórias correram naqueles dias e voltamos abastecidos de vontades para seguir com o trabalho do grupo e sobretudo poder ao menos um pouco compartilhar as informações e sensações vividas.

Depois começamos o estudo a partir do ciclo da erva mate, assistimos o documentário que a Lu bigatão dirigiu, o Ka'á, força dos ervais. Nesse momento, apesar de participar do início do processo, já estava saindo da universidade e não participei da montagem que viria a partir dessa pesquisa.

Isis Anunciato

Participou da fundação do Grupo Mandi´o nos anos de 2010 a 2012. É especialista em "Teatro: Poéticas e educação" pela UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados), graduada em Artes Cênicas (Bacharelado) pela Universidade Federal da Grande Dourados. Atriz, Palhaça, Artista/Docente, desenvolve pesquisas e experimentos cênicos na Cia Simbiose em Campo Grande, MS.

Imagem 35 - Processo de criação “JAhA”. Atriz-bailarina Isis Anunciato. Foto: Tai Petelin, Dourados, 2012.

Imagem 36 - Registro do Processo de criação "JAhA" e corpografias Sul-mato-grossenses. Fotos: Tai Petelin e Acervo Mandi´o. Dourados, MS, 2012.

Encontrei o grupo através de amigos em comum que estavam começando a fazer pesquisas na área de corpo e ancestralidade. Fui convidada por eles a conhecer a professora Carla e embarcar no processo de pesquisa que geraria um espetáculo. O que me levou a fazer parte do grupo foi o interesse em comum, principalmente a ideia de expressar a identidade do estado onde vivo e pesquisar nossas raízes.

Participei como atriz e, no grupo Mandi´o, atuar foi também pesquisar e criar em conjunto uma dramaturgia.

Participava de todos os encontros para ensaios e de algumas oficinas que eram ministradas para crianças e adolescentes do assentamento Itamaraty. Na época eu também pesquisava o assentamento, porém na área de ciências sociais, e no grupo Mandi'o sempre houve um envolvimento com outras áreas de humanas, assim os projetos aconteciam paralelos, mas eu não estive envolvida com pesquisa acadêmica diretamente ligada ao grupo Mandi'o. Tínhamos ensaios semanais e encontros quinzenais com o pessoal do assentamento, dos quais participei de alguns. Logo nos últimos meses em que estive no grupo, participei também de alguns encontros nos acampamentos indígenas.

Frequentei o grupo Mandi´o um ano e alguns meses, e participei apenas do primeiro espetáculo do grupo, "Jahá".

Impactou-me ao chegar no Grupo Mandi´o foi o tipo de trabalho de corpo que era proposto. Misturando energias através de processos de enraizamento e outros, ministrados pela professora Carla. Enraizamento não era apenas um tipo de exercício físico, mas também "espiritual", porque valorizava nos processos as nossas percepções de nossa própria história de vida, acordando, em cada novo encontro, um pouco mais de nossa ancestralidade.

Aprendi com o Mandi´o a relação entre arte e ancestralidade. Ainda um tanto abstrato essa questão de ancestralidade, mas acho que aprendi a buscar mais profundamente, mais no subconsciente, nas memórias, nos mitos, no encontro entre as culturas ancestrais, os novos significados e estímulos para a criação. Também o contato com a natureza, com o ser humano natural, com o fato de ser parte de um universo natural e como tal poder participar dessa natureza como ser humano que cria, faz sentir e pensar.

Ao viver o processo de criação com o Mandi´o percebia que todo o processo tocava nas questões de ancestralidade: quem eu sou? Quem são meus ancestrais? De qual cultura eu participo? De onde surge essa cultura? Como compartilho os códigos dessa cultura? Como eu sinto o que me rodeia?

Poderia traduzir o processo através das repostas a essas perguntas. Mas isso não era respondido racionalmente, mas com um misto de reflexão e vivência corporal,

em trabalhos energéticos, trabalhos de enraizamento e espirais. Também com música, tambor e ritmo.

Como participei do processo de criação do espetáculo “JAHA”, posso falar apenas dessa experiência. Eram encontros, reuniões e ensaios. Em um primeiro momento discutíamos as questões referentes a ancestralidade do nosso lugar, ou seja, o lugar onde nascemos e vivemos, as perguntas que nos norteavam era qual cultura vivemos aqui. Que tipos de expressão vivenciamos? Quais os mitos que nos cercam?

Perguntas como essas norteavam a criação. Também eram realizados trabalhos de corpo, com exercícios de enraizamento e espirais, sempre conduzidos pelo tambor que a professora Carla tocava. A partir dessas referências, surgiam textos que depois eram experimentados como cena.

Em um segundo momento, fomos fazer os experimentos no sítio da professora Carla. Lá, tínhamos contato com a terra, com a floresta e emergíamos nela para trazer outros estímulos e referências para a cena.

O que mais importante aprendi com o trabalho do Mandi´o, acho que foram como as obras dialogam muito com a comunidade. Com criações que levam à sensações, muito mais do que racionalidade. Cria uma relação com a lembrança, com os símbolos e códigos da cultura do lugar onde eles são criados. Sem contar a participação real da comunidade como fonte de pesquisa, no caso, por exemplo, da comunidade indígena. Essa “fonte de pesquisas” é utilizada de forma humana, prezando pelo contato e entrega real dos pesquisadores e não em uma apropriação de informações. Longe disso, o que se realiza com o grupo e a comunidade é uma intensa vivência e troca de saberes que aos poucos acordam na comunidade e no grupo a sua ancestralidade, sua expressão, seus valores, sua arte.

Atualmente trabalho com produção de material audiovisual para o ensino a distância de uma universidade particular. Acredito que todas as questões que envolvem ancestralidade e cultura estão presentes quando se trata de educação e cultura, assim, me vejo sim utilizando o que aprendi no meu processo com o grupo.

Não acho que sigo uma linhagem que foi construída com o grupo, mas entendo que essa “linhagem” pode ser acessível caso eu faça essa escolha em algum tipo de processo artístico. Nesse sentido, mesmo que não esteja envolvida diretamente com o grupo nesse processo, acho que uma “semente foi plantada” e que eu percebo hoje mais do que percebia ontem sobre essas questões e é possível sim que essa “semente” se torne árvore, caso eu queira nutri-la. E Sim, ainda me considero uma raiz deste grupo! Nada do que foi vivenciado se perde no tempo, basta ser acordado por um bom som de tambor!

Acho que as obras criadas pelo Mandi´o são muito relevantes! Em um tempo em que as pessoas têm uma grande dificuldade de se conectar com sua origem ancestral, com os mitos que fundamentam sua cultura, com os aspectos que fundamentam suas vivências, nesses tempos globalizados e multiplamente conectados, mas com pouca profundidade, o trabalho do grupo se faz muito relevante. Já que com ele é possível outras percepções sobre a realidade, principalmente sobre a realidade das minorias que são escondidas por essa mesma "globalização" e cultura hegemônica.

Através dos espetáculos novos grupos culturais se tornam visíveis e esses mesmos grupos se reconhecem e se valorizam. Passam a perceber, em coisas que pode parecer cotidiana e pequena, como seu universo cultural é múltiplo, belo e único. Uma percepção que passa a ser importante politicamente também, uma vez que o reconhecimento também é poder.

Para mim, tudo que vivi no Mandi´o foi um "acordar". Agradeço toda a oportunidade, todo o afeto e todo o aprendizado que levo comigo para a vida toda, assim como minha vontade de continuar!

Taianne Petelin França

Dourados, MS 13/12/2017

Atriz e produtora cultural, Bacharel em Ciências Sociais (2012) UFGD, curso no qual realizou monografia com o tema Cultura e Políticas Públicas: as disputas ao redor do Fundo de Investimento a Produção Artístico e Cultural de Dourados (FIP); Bacharel em Artes Cênicas (2017) na mesma instituição; Universidade Federal da Grande Dourados.

Imagem 37 - Registro do Processo de criação "JAhA" e corpografias Sul Matogrossenses. Fotos: Tai Petelin e Acervo Mandi´o. Dourados, MS, 2012.

Imagem 38 - Registro do Making off do estudo cênico "JAha" em Sítio da Fazenda Coqueiro, Dourados. Fotos: Tai Petelin e Acervo Mandi´o. Dourados, MS, 2012.

Imagem 39 - Fotos da apresentação do estudo cênico “JAha”. Fotos: Acervo do Grupo Mandi ´o, Dourados, MS, 2012.

12.2.2 "Ara Pyahu; Des-Caminhos do Contar-Se"

Imagem 40 - Ilustração de Arami Argüello. Arte de divulgação do espetáculo Arapyahu, Dourados, MS, 2014.

Em 2013 o Grupo MANDI'O iniciou o projeto de extensão: Cantos e Danças Guarani Kaiowá, com a coorientação e colaboração da Professora Graciela Chamorro. Através deste projeto, o grupo Mandi'o fomentou um contato mais profundo com o corpo e ancestralidade dos Kaiowá. Além de revisões bibliográficas, e orientações antropológicas sobre a cultura, frequentamos diversas festas tradicionais: rituais de batismo "Mitã Mbo´éry", festa do milho novo "Avatikyry", festas de celebrações (colheitas, aniversários, festivais entre outros) com muita dança "Guachire e Guahu" e "Chicha"(bebida indígena fermentada de milho). Como descrito no volume dois da presente tese, a pesquisa das danças e dos cantos, e a cosmogênese kaiowá nos fornecia um imaginário poético, fruições estéticas e culturais dos povos originários. Tais potências nos atravessaram e por meio de seus fazeres aprendemos muito sobre a língua, os cantos, as danças, os ritos, mitos, arquétipos, as problemáticas presentes nas aldeias, e na sociedade branca ao redor. Estreitamos nossa relação com grupos, comunidades e as aldeias próximas de Dourados: Bororó, Jaguapiru, e outras que se localizam perto do distrito Douradina, como a aldeia Panambizinho, e os acampamentos Guyracambi`y e Itay.

Com estes grupos promovemos a I Mostra cultural Indígena da UFGD, em 2014, quando também iniciamos a gravação do CD de cantos Guarani e kaiowá tradicionais.

Com tais vivências, fruições culturais, imagens poéticas, sonoridades, expressividades, símbolos, signos, mitos e rituais vistos no campo junto aos indígenas, como já apresentados no volume anterior, partimos para o processo de criação artística no estúdio, laboratórios corporais com práticas e técnicas corporais constantes, e em processos de improvisação e criação cênica. O corpo do elenco era preparado com diversos exercícios técnicos de dança, de voz e de jogos teatrais, práticas e jogos oriundos dos mais diferentes campos de conhecimento; visando a preparação de um corpo presente, com tônus muscular, e capaz de realizar com sensibilidade, agilidade e segurança cantos, danças, textos, atuações e encenações repletas da verdade a altura das potências expressivas do que vimos a campo. E com poesia suficiente para não se limitar a uma mimese de estereótipos do imaginário do que é ser e viver como indígena. Durante o processo de criação, algumas vezes voltamos às aldeias com cenas e atos já prontos e os indígenas

parceiros do projeto opinavam e explicavam com seus olhares e cosmologias próprias se estavam se sentindo representados e se estabeleciam novos discursos construídos por meio da cena.

O fio condutor de nossa narrativa é a trajetória mítica de Ñandesy, primeira mulher mãe e viandante da cultura guarani e Kaiowá. São nos passos arquetípicos desta mulher que toda a dramaturgia do espetáculo Arapyahu foi construída e, por seu corpo, encarnado em tantas vidas de outras mulheres Kaiowá no agora. Contamos toda a história Kaiowá no estado desde o tempo mítico ancestral até os conflitos e genocídios vividos no agora.

Imagem 41 - Registro do Processo de criação "Arapyahu" e corpografias Kaiowá. Foto: Carla Ávila. Acervo Mandi´o. Dourados, MS, 2012.

"Ñanderú, Nosso Pai criador, omopu´ã yvy, levantou a terra, porque precisava de um lugar para apoiar seus pés. Pegou uma pequena porção de orvalho em sua mão, opojái yvy arysapy ku´ikwe´i rehe, assoprou, oipeju, e a futura terra se esticou, ha´e ojepyso yvyrã.

A futura terra não era totalmente firme. Era uma camada muito fininha e fofa. Então ele misturou pedra, pisou e percebeu que ela ainda não estava bem dura e firme. Ñanderú colocou um pouco de terra roxa e a encimou em quatro camadas. Depois de esticar esta nova massa, ele pisou novamente sobre a futura terra e percebeu, com os demais seres que foram observar a sua criação, que a terra já estava bem dura e firme.

"A futura terra já era corpo do índio."

Dramaturgia Arapyahu - 2014

Com reverência, parceria e respeito, estreamos em fevereiro de 2014, juntos com os Kaiowá na cena, o espetáculo "Ara pyahu; (des)caminhos do contar-se", este trabalho cênico foi construído com a colaboração dos indígenas que também nos orientaram dramaturgicamente, traçando caminhos e parâmetros à encenação. Ara Pyahu significa

"tempo e espaço novo" no idioma Guarani Kaiowá, e se refere a um estado corporal e espiritual novo, presente depois de ritos e festas, em que a dança e o canto guiam o corpo à origem, aos mitos, a um tempo e espaço plenificado. Inspirado nesta expressão, a peça se estende pelos vários tempos da cultura Kaiowá, criando uma trajetória histórica no primeiro ato, Tempo perfeito – Ymãguare onde a vida estava em harmonia com a floresta, os animais, os ritos e alimentos, no segundo ato apresenta-se o SARAMBI – Tempo do espalhamento, neste contar-se, retratamos os primeiros contatos com o branco - KARAÍ, e os impactos deste contato dentro da identidade indígena. No terceiro ato, Tempo do Direito, o tempo do direito se passa no agora, este é fruto do espalhamento e semente que sonha ser ARA PYAHU; tempo espaço renovado. Em meio a leis, trâmites burocráticos, e conflitos jurídicos, a resistência do canto/dança e reza kaiowá continua nos ensinando sobre o valor do caminho, da palavra sagrada e da esperança da Terra Sem Males, "yvy marañey´", historiografia mítica guarani e kaiowá.

Nas palavras de Arami Arguello, membro fundadora do MANDI´O, em seu trabalho de conclusão de curso de 2012;

> "Este grupo (Mandi´o) alimentava a minha vontade de relacionar a arte e cultura indígena às artes cênicas, pois a proposta deste grupo era justamente conhecer e estudar as matrizes populares regionais e levar as nossas inspirações brotadas, a partir destas experiência, para a cena contemporânea. [...] Por meio do projeto do Mandi´o nos aproximamos vagarosamente da cultura indígena guarani kaiowá, visitando famílias [...] e estabelecendo uma relação sobretudo de cumplicidade e amizade, antes de qualquer propósito acadêmico. Com o tempo fomos convidados para festas tradicionais como a festa do milho, Avatykyry. [...] Nas primeiras aulas senti que a técnica corporal, vista por esta linha condutora, transcendia apenas uma função técnica do ator mas se projetava nas histórias pessoais e ancestrais dos alunos, ou seja, percebemos que a técnica e poética corporal está presente na cultura brasileira em seus diversos corpos e culturas, em nossa própria ancestralidade[...] Estas referências entre outras que surgiram, ao longo das reflexões, equivalem para o nosso caminho dentro do grupo Mandi´o e também para o meu caminho pessoal enquanto atriz-compositora, levando passos e palavras sobre o "Corpo e Ancestralidade", a "Antropologia Teatral", "Pré-expressividade", o uso da "História Oral", a "Arte Indígena" e a Cultura Indígena Guarani – Kaiowá (ARGUELLO, 2014,p.16).

Assim fomos nos aproximando, nos misturando e partilhando cantos e danças juntos, criando e recriando "rituais de belas palavras", ñe´êngatu. (Chamorro, 2015). Escutando os idosos, apreendendo sobre seus universos míticos, acolhendo os jovens e discutindo as necessidades das lideranças, promovendo cultura e arte. E eles nos ensinando sobre a poética indígena, sobre resistir, sobre ser resiliente sem deixar de lutar e sobre a dimensão de suas subjetividades.

"Nas comunidade Kaiowa contemporâneas é evidente a importância dos diversos gêneros de cantos, danças, rezas cantadas-dançadas, discursos e relatos mítico-histórico, proferidos parcialmente em formas fixas intercaladas com cantos. Schaden (1974) já escrevera que há muito pouco para ser visto entre eles, mas muito para ser ouvido. Metade da frase não é muito justa quando pensamos no processo ritual, mas Shaden comparava a exuberância da palavra à escassez das artes plásticas entre os Kaiowa. Os cantos Kaiowa requerem estudos específicos, pela sua beleza poética e pela profundidade teológica, distintas às expressões nesse campo da cultura nos demais grupos guarani falantes.

Levando em conta a centralidade da "categoria-existência" palavra, ñe´ê, entre os Kaiowa, entendemos que precisamos de um conhecimento mais profundo da língua e da forma "literária" que dão suporte ao cantos entoados em rituais como o Avatikyry, "festa do milho", Kunumy Pepy", "festa do menino", Kuña Koty, "resguardo da menina", Ñevanga, "ritual de cura", e Ñehovaitî, diversas formas de "exorcizar o mal".(CHAMORRO, 2015, p.189).

Imagem 42 - Primeira Apresentação do I Ato do espetáculo "Arapyahu" no Assentamento Guyrakambi´y. Foto: Acervo Mandi´o. Dourados, MS, 2012.

Esta obra foi um processo de criação contínuo e complexo em suas dimensões interculturais. Com eles compreendemos as múltiplas possibilidades de mundos por meio da visão mítica e ancestral indígena, os artistas envolvidos mergulharam nas corpografias ameríndias[21], na palavra, na dança-canto-reza e suas dimensões políticas e estéticas, poéticas e semânticas. E como no próprio mito guarani a palavra é sagrada e traça seu caminho – tape, nós, além de percorrermos muitos caminhos em quilometragens, também traçamos diversos caminhos simbólicos. As palavras apreendidas com eles, suas pronúncias, significados e poéticas habitaram e também caminharam em nossos corpos, abrindo caminhos de "tempo e espaço novos ARAPYAHU".

Nos mitos kaiowá tradicionais e em nosso espetáculo, suas metáforas ancestrais traziam a vida manifesta, no mito dos gêmeos, duas palavras sonhadas, conhecidas como Pai´kuara, Sol, e Jacy, Lua, nas caminhadas de Ñandesy, encontradas no agora nas corporeidades das mães indígenas que criam seus filhos com a coragem e força de suas mãos, os educam com quase nada material, os mitos também se materializam nas lutas por território, nos conflitos constantes, imagem da onça - Jaguarete e Jopará e os tristes suicídios kaiowá e tantos outros mitos que atravessaram nossas vivências e cenas criadas para o "Arapyahu". Assim como Ñandesy, peregrinando e recriando o mundo, nós, por meio da dança, do teatro e dos cantos poetizamos na cena e sonhamos tentativas de criação de possibilidades de novas palavras peregrinas e de novos mundos. *Com seu andar peregrino Ñandesy recria o mundo desbravando a mata. Desde então a palavra também é um ser peregrino, e caminha entre nós* (CHAMORRO, 2012, p.217).

No ano de 2015, fomos contemplados com o Prêmio Klauss Vianna de Dança circulação, realizamos uma turnê do espetáculo "Ara pyahu" pelo centro-oeste e norte do Brasil, circulamos por algumas cidades que conviviam também com a interculturalidade de povos indígenas e não indígenas, levando esta experiência e pesquisa à outras regiões e outras etnias indígenas. Neste processo foi interessante observar, nas conversas pós-espetáculo, o quanto a luta dos povos tradicionais são as mesmas; luta por territórios, direito de viver seu modo tradicional e ter uma vida de dignidade longe das ameaças e dos genocídios. E também foi interessante notar o quanto os não indígenas brasileiros e brasileiras ainda conhecem tão pouco a realidade dos povos originários.

A seguir, apresento algumas amostras de um questionário aberto, oferecido aos espectadores indígenas e não indígenas, durante a circulação. Nele, o público apresenta suas falas e percepções registradas após apreciarem o espetáculo e conversarem com o grupo ao final de cada apresentação.

---

21 No pencard em anexo há pequenos registros em vídeo sobre a construção das corpografias junto a lideranças guarani e kaiowá demonstrando a interação entre os atores-bailarinos e os grupos indígenas Kaiowá durante nossas visitas de campo.

Imagem 43 - Registro do Processo de criação “Arapyahu” e corpografias Kaiowá. Foto: Carla Ávila. Acervo Mandi´o. Dourados, MS, 2012.

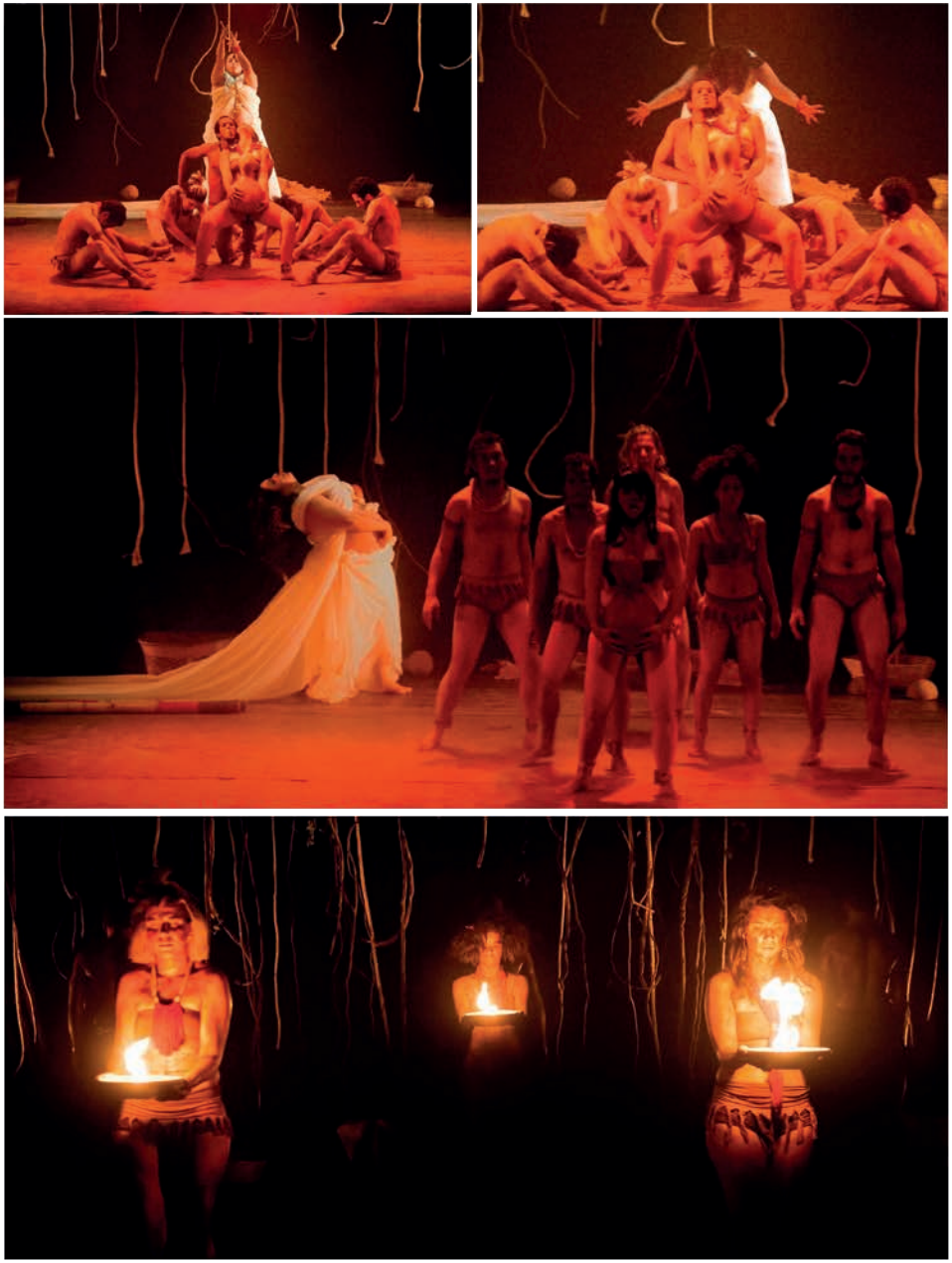
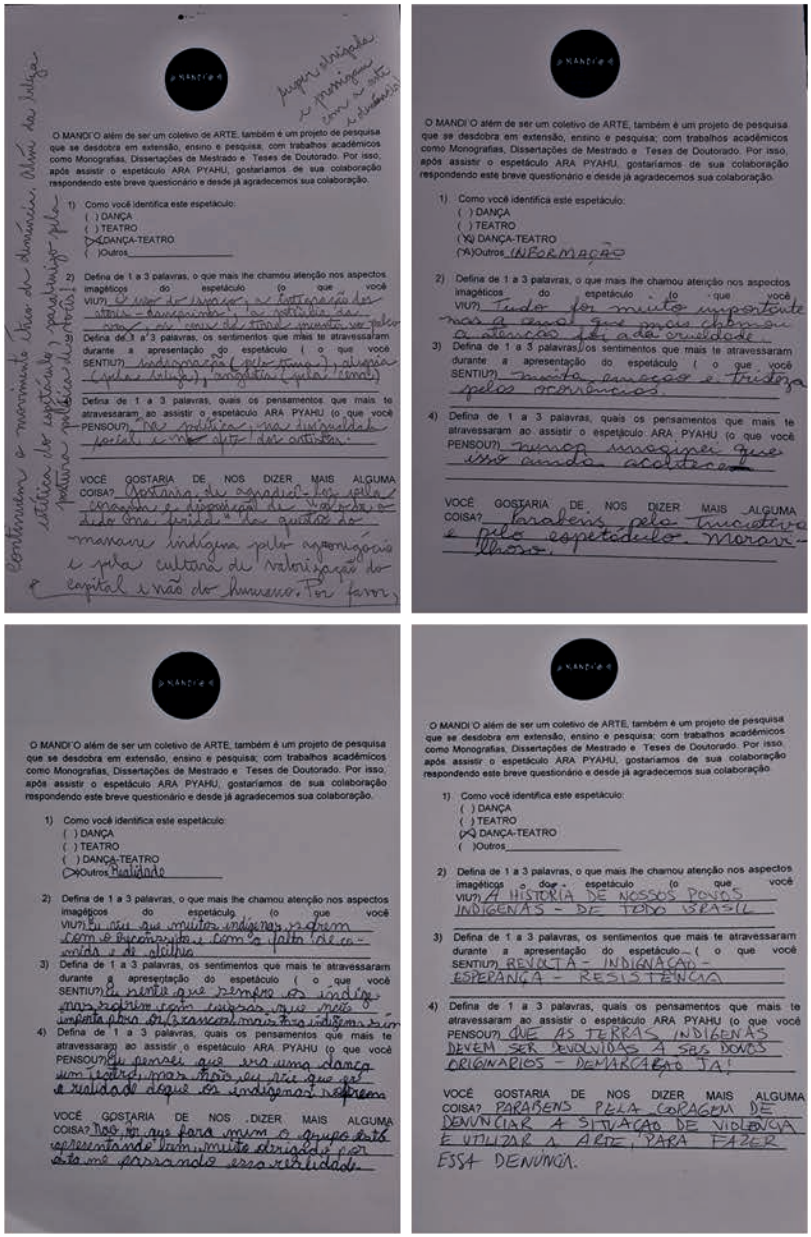


Imagem 44 - Espetáculo “Arapyahu” teatro Municipal de Dourados. Foto: Cláudio Tavares e Acervo do grupo Mandi´o. Dourados-MS, 2014.



O MANDI O além de ser um coletivo de ARTE, também é um projeto de pesquisa que se desdobra em extensão, ensino e pesquisa; com trabalhos acadêmicos como Monografias, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Por isso, após assistir o espetáculo ARA PYAHU, gostaríamos de sua colaboração respondendo este breve questionário e desde já agradecemos sua colaboração.

1) Como você identifica este espetáculo:
( ) DANÇA
( ) TEATRO
(X) DANÇA-TEATRO
( ) Outros _____

2) Defina de 1 a 3 palavras, o que mais lhe chamou atenção nos aspectos imagéticos do espetáculo (o que você VIU?) O uso do isopor, a interação dos atores - bailarinos - [illegible]

Defina de 3 a 3 palavras, os sentimentos que mais te atravessaram durante a apresentação do espetáculo (o que você SENTIU?) indignação (pelo tema), alegria (pela luta), empatia (pela arte)

Defina de 1 a 3 palavras, quais os pensamentos que mais te atravessaram ao assistir o espetáculo ARA PYAHU (o que você PENSOU?) na política, na [illegible] [illegible] e na luta dos artistas.

VOCÊ GOSTARIA DE NOS DIZER MAIS ALGUMA COISA? Gostaria de agradecer pela [illegible] e disposição de trabalhar a arte como prática de gestos da maneira indígena pelo agronegócio e pela cultura de valorização do capital e não do humano. Por favor, continuem o movimento [illegible] do domínio. Além da luta política do espetáculo, parabéns pelo [illegible] e pelo [illegible]

O MANDI O além de ser um coletivo de ARTE, também é um projeto de pesquisa que se desdobra em extensão, ensino e pesquisa; com trabalhos acadêmicos como Monografias, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Por isso, após assistir o espetáculo ARA PYAHU, gostaríamos de sua colaboração respondendo este breve questionário e desde já agradecemos sua colaboração.

1) Como você identifica este espetáculo:
( ) DANÇA
( ) TEATRO
(X) DANÇA-TEATRO
(A) Outros INFORMAÇÃO

2) Defina de 1 a 3 palavras, o que mais lhe chamou atenção nos aspectos imagéticos do espetáculo (o que você VIU?) Tudo foi muito importante não a cena que mais chamou a atenção foi a da crueldade

3) Defina de 1 a 3 palavras, os sentimentos que mais te atravessaram durante a apresentação do espetáculo (o que você SENTIU?) muita emoção e tristeza pelos ocorridos.

4) Defina de 1 a 3 palavras, quais os pensamentos que mais te atravessaram ao assistir o espetáculo ARA PYAHU (o que você PENSOU?) nunca imaginei que isso ainda acontecesse

VOCÊ GOSTARIA DE NOS DIZER MAIS ALGUMA COISA? parabens pela iniciativa e pelo espetáculo. Maravilhoso.

O MANDI O além de ser um coletivo de ARTE, também é um projeto de pesquisa que se desdobra em extensão, ensino e pesquisa; com trabalhos acadêmicos como Monografias, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Por isso, após assistir o espetáculo ARA PYAHU, gostaríamos de sua colaboração respondendo este breve questionário e desde já agradecemos sua colaboração.

1) Como você identifica este espetáculo:
( ) DANÇA
( ) TEATRO
( ) DANÇA-TEATRO
(X) Outros Mediação

2) Defina de 1 a 3 palavras, o que mais lhe chamou atenção nos aspectos imagéticos do espetáculo (o que você VIU?) Eu vi que muitos indígenas sofrem com a escravidão e com a falta de comida e de água.

3) Defina de 1 a 3 palavras, os sentimentos que mais te atravessaram durante a apresentação do espetáculo (o que você SENTIU?) Eu sentia que sempre os índios mas sofrem com coisas que não importa para os brasileiros mas para os indígenas sim

4) Defina de 1 a 3 palavras, quais os pensamentos que mais te atravessaram ao assistir o espetáculo ARA PYAHU (o que você PENSOU?) Eu pensei que era uma dança um teatro, mas não eu vi que é a realidade daqueles indígenas sofrem

VOCÊ GOSTARIA DE NOS DIZER MAIS ALGUMA COISA? Não vi que fara mim o que está apresentando bem, muito obrigado por está me passando essa realidade.

O MANDI O além de ser um coletivo de ARTE, também é um projeto de pesquisa que se desdobra em extensão, ensino e pesquisa; com trabalhos acadêmicos como Monografias, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Por isso, após assistir o espetáculo ARA PYAHU, gostaríamos de sua colaboração respondendo este breve questionário e desde já agradecemos sua colaboração.

1) Como você identifica este espetáculo:
( ) DANÇA
( ) TEATRO
(X) DANÇA-TEATRO
( ) Outros _____

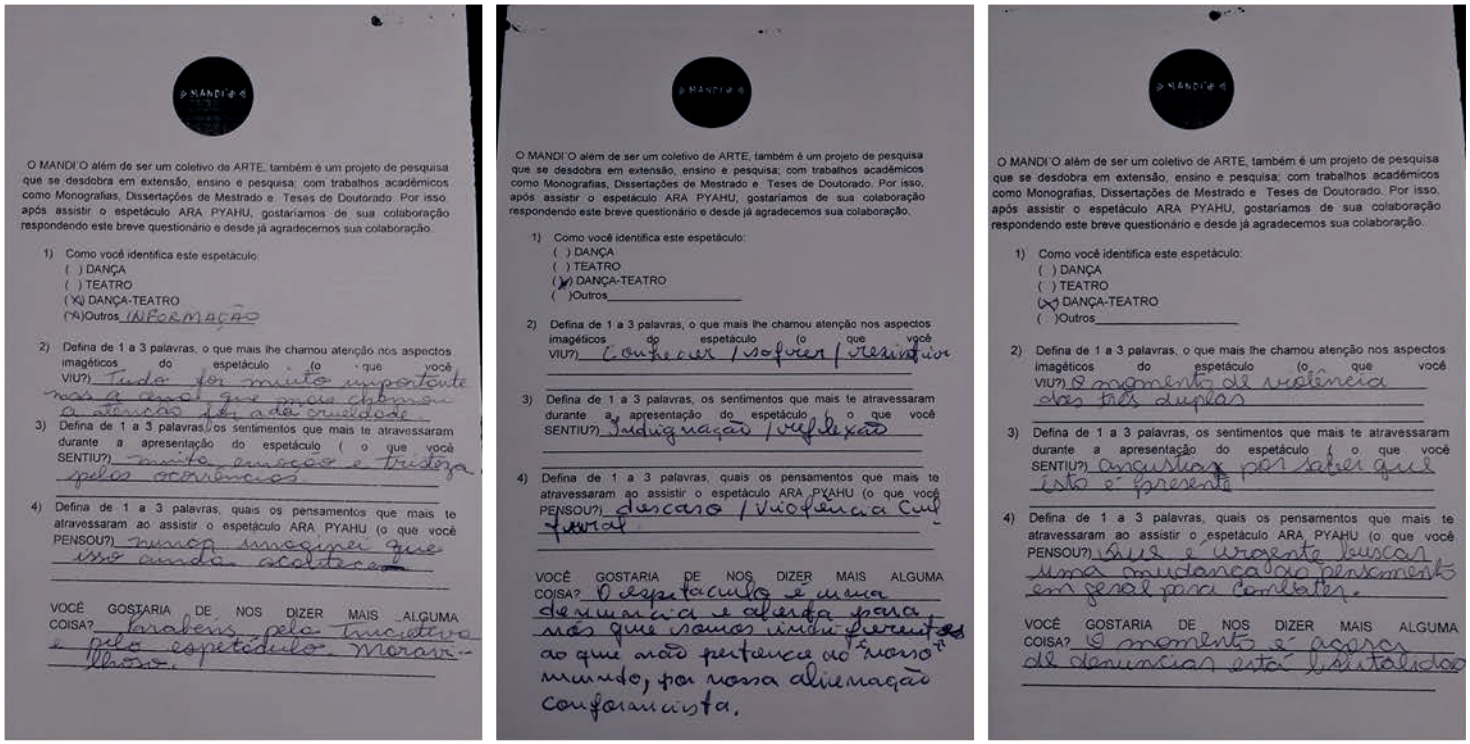
2) Defina de 1 a 3 palavras, o que mais lhe chamou atenção nos aspectos imagéticos do espetáculo (o que você VIU?) A HISTÓRIA DE NOSSOS POVOS INDÍGENAS - DE TODO BRASIL

3) Defina de 1 a 3 palavras, os sentimentos que mais te atravessaram durante a apresentação do espetáculo (o que você SENTIU?) REVOLTA - INDIGNAÇÃO - ESPERANÇA - RESISTÊNCIA

4) Defina de 1 a 3 palavras, quais os pensamentos que mais te atravessaram ao assistir o espetáculo ARA PYAHU (o que você PENSOU?) QUE AS TERRAS INDÍGENAS DEVEM SER DEVOLVIDAS A SEUS DONOS ORIGINÁRIOS - DEMARCAÇÃO JÁ!

VOCÊ GOSTARIA DE NOS DIZER MAIS ALGUMA COISA? PARABÉNS PELA CORAGEM DE DENUNCIAR A SITUAÇÃO DE VIOLÊNCIA E UTILIZAR A ARTE, PARA FAZER ESSA DENÚNCIA.

Imagem 45 - Imagens dos questionários respondidos pelo público após a fruição do espetáculo "Arapyahu" durante a circulação do Prêmio Klauss Vianna pelo Norte e Centro-Oeste, 2016.



O MANDI'O além de ser um coletivo de ARTE, também é um projeto de pesquisa que se desdobra em extensão, ensino e pesquisa; com trabalhos acadêmicos como Monografias, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Por isso, após assistir o espetáculo ARA PYAHU, gostaríamos de sua colaboração respondendo este breve questionário e desde já agradecemos sua colaboração.

1) Como você identifica este espetáculo:
( ) DANÇA
( ) TEATRO
(X) DANÇA-TEATRO
(X) Outros INFORMAÇÃO

2) Defina de 1 a 3 palavras, o que mais lhe chamou atenção nos aspectos imagéticos do espetáculo (o que você VIU?) Tudo foi muito importante mas a dor que mais chamou a atenção foi a da crueldade

3) Defina de 1 a 3 palavras, os sentimentos que mais te atravessaram durante a apresentação do espetáculo (o que você SENTIU?) muita emoção e tristeza pelos acontecimentos

4) Defina de 1 a 3 palavras, quais os pensamentos que mais te atravessaram ao assistir o espetáculo ARA PYAHU (o que você PENSOU?) nunca imaginei que isso ainda acontecesse

VOCÊ GOSTARIA DE NOS DIZER MAIS ALGUMA COISA? Parabens pela iniciativa e pelo espetáculo. Maravilhoso.

O MANDI'O além de ser um coletivo de ARTE, também é um projeto de pesquisa que se desdobra em extensão, ensino e pesquisa; com trabalhos acadêmicos como Monografias, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Por isso, após assistir o espetáculo ARA PYAHU, gostaríamos de sua colaboração respondendo este breve questionário e desde já agradecemos sua colaboração.

1) Como você identifica este espetáculo:
( ) DANÇA
( ) TEATRO
(X) DANÇA-TEATRO
( ) Outros

2) Defina de 1 a 3 palavras, o que mais lhe chamou atenção nos aspectos imagéticos do espetáculo (o que você VIU?) Conhecer / sofrer / resistir

3) Defina de 1 a 3 palavras, os sentimentos que mais te atravessaram durante a apresentação do espetáculo (o que você SENTIU?) Indignação / reflexão

4) Defina de 1 a 3 palavras, quais os pensamentos que mais te atravessaram ao assistir o espetáculo ARA PYAHU (o que você PENSOU?) descaso / violência cultural

VOCÊ GOSTARIA DE NOS DIZER MAIS ALGUMA COISA? O espetáculo é uma denúncia e abertura para nós que somos indiferentes ao que não pertence ao "nosso" mundo, por nossa alienação conformista.

O MANDI'O além de ser um coletivo de ARTE, também é um projeto de pesquisa que se desdobra em extensão, ensino e pesquisa; com trabalhos acadêmicos como Monografias, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Por isso, após assistir o espetáculo ARA PYAHU, gostaríamos de sua colaboração respondendo este breve questionário e desde já agradecemos sua colaboração.

1) Como você identifica este espetáculo:
( ) DANÇA
( ) TEATRO
(X) DANÇA-TEATRO
( ) Outros

2) Defina de 1 a 3 palavras, o que mais lhe chamou atenção nos aspectos imagéticos do espetáculo (o que você VIU?) O momento de violência das tribos duplas

3) Defina de 1 a 3 palavras, os sentimentos que mais te atravessaram durante a apresentação do espetáculo (o que você SENTIU?) ansiosa por saber que isto é presente

4) Defina de 1 a 3 palavras, quais os pensamentos que mais te atravessaram ao assistir o espetáculo ARA PYAHU (o que você PENSOU?) Que é urgente buscar uma mudança no pensamento em geral para combater.

VOCÊ GOSTARIA DE NOS DIZER MAIS ALGUMA COISA? O momento é agora de denunciar estas hostilidades

Imagem 46 - Imagens dos questionários respondidos pelo público após a fruição do espetáculo "Arapyahu" durante a circulação do Prêmio Klauss Vianna pelo Norte e Centro-Oeste, 2016.

Para Carla Avila

De Joice Dias

Oi Carla. Falar sobre o grupo Mandi´o é falar sobre historia de vidas, sobre o processo de montagem, sobre história do corpo que fala, que conta as histórias de um povo que ainda sofre, é levantar a bandeira sim, pois somos brasileiros e é ai que começa uma das maiores descobertas.

Nesse processo que atinge o tempo e o espaço presente, que nos faz questionar como; Da onde viemos? Quem são nossos antepassados? Qual deveria ser nossa primeira língua? Qual é nossa cultura antes da colonização? O porquê as pessoas da região de Dourados olham com tanto desprezo com os indígenas? Porque na escola não é contada a verdadeira história do Brasil? O porque não conhecemos suas músicas e danças? Porque o ser humano não transcende logo... O choque de realidade foi muito forte ao chegar em Dourados, por isso sou eternamente grata ao Mandi´o por ter vivenciado esse processo, abrindo os horizontes, algumas questões foram sanadas, outras novas apareceram, mas se falarmos de corpo e mente, estamos em constante transformação. E como diz sua pesquisa, somos rizomas.

Mandi´o é falar de saudade, pois conheci no segundo ano de faculdade em 2012, bom, nesta época o grupo já tinha passado por outros processos e outros integrantes. A pesquisa através de laboratórios de corpo, trabalho de campo, esses momentos foram muitos especiais, pois eram necessário que ficássemos dias juntos, cafés, almoços e jantas, quando saímos das aldeias e íamos direto para sala de trabalho ou sítio, com isso os laboratórios eram intensos de corpo, trabalhando com o “través” que de fato nos travessavam por dentro e por fora, era como você falava que o processo teria que ser “de dentro para fora” e refletindo sobre, essa informação serve como força e resistência para existirmos, e que de fato os momentos nas aldeias eram nosso combustível. Momentos de encantamento de estar de fato em outra atmosfera, momento soco no estômago, momento de uma troca única com as comunidades envolvidas, construída através de uma amizade que se leva para sempre, aquela memória guardada com carinho.

O espetáculo ARA PYAHU foi uma montagem coletiva que ao logo de suas apresentações foi evoluindo, de fato uma obra de arte com a contribuição coletiva de criação de cena, da preparação corporal do iluminador do cenógrafo e do figurino. Ao se apresentar sem alguns destes elementos foi um desafio que proporcionou outra vivência, uma troca única com a comunidade Apyka´i, momentos que de fato nós atores passamos pela sensação do através, me arrepia até hoje só de lembrar, como eles contavam a história junto, como cantavam, como choravam junto, nos apresentamos em momento de luta a beira da rodovia e de uma cerca. Outro momento de troca foi quando apresentávamos algumas

cenas lá no começo do processo, quando os indígenas nos dirigiam lá dentro da casa de reza.

Vivemos momentos muito difíceis, as mensagens de ódio só andam crescendo, lembrei de uma palestra que assisti no Teko, quando representantes da comunidade Negra, MST, França e Estados Unidos estavam presentem e participando do bate-papo, uma liderança indígena se colocou ao falar que tentava entender nossa política, leis e modo de viver, por isso estava estudando, fazia mestrado enquanto o Branco “karay”, ao menos respeitava sua origem ou entendê-los. Essa fala ficou marcada pra mim, pois o Ara Pyahu tem essa missão de comunicar e contar a história, mostrando os rastros deixados pela colonização, é necessário, o soco no estomago, é conhecer o belo desta cultura tão rica e fazer refletir de quanto é ignorada perante a nossa cultura.

Bom Carla, acredito que somos raízes sim, que seu trabalho continue a cada vez mais brotar, renascer, estar, existir e reexistir.

Saudades das aulas de corpo

Beijos

Joy Dias

Atriz-bailarina e pesquisadora do Mandi´o, bacharel e licenciada em Artes Cênicas UFGD, artista docente e produtora cultural.

Imagem 47 - Registro do espetáculo "Arapyahu descaminhos do contar-se", atriz Joyce Dias Foto: Carla Ávila. Acervo Mandi´o. Circulação, 2016.

Tempo e espaço novos. É sobre isso que se trata o Grupo Mandi'o para mim. Saindo de Assis, interior de São Paulo, em maio de 2013, logo que cheguei a Dourados, no Mato Grosso do Sul, fui convidado pela professora Carla Ávila, na época coordenadora do PIBID, projeto do qual eu era bolsista, a ser uma das sementes que germinariam uma nova fase de um grande projeto interdisciplinar e grupo de pesquisa que já existia, do qual ela também era, e ainda é, coordenadora, o Mandi'o, que logo se desdobrou em uma companhia de artes cênicas.

Em sua essência, o Mandi'o tinha como objetivo pesquisar teórica e praticamente diversas culturas populares, e na época era a vez de pesquisar os Guarani-Kaiowá, etnia indígena com forte presença em Dourados e no estado de Mato Grosso do Sul. Os meus dois anos de pesquisador dentro do grupo foram os responsáveis pelo meu tempo e espaço novos – ara pyahu – em Dourados. Entre idas e vindas em diversas aldeias e reservas indígenas eu pude perceber a maravilha que acontece quando aquilo que é novo e inédito se torna rotina e deixa de ser novidade. Vindo do interior de São Paulo, ao chegar ao interior do Mato Grosso do Sul e passar a pisar e sujar os pés na terra de uma reserva indígena, foi uma novidade que felizmente se tornou rotina dentro da agenda e dos estudos com o grupo.

Entre todas as maravilhas que aconteceram nesse tempo e espaço novos, não há como esquecer a primeira ida na aldeia – não me lembro se foi em Ita'y ou Guiracambi'y, mas não vejo problema nisso, pois tanto uma quanto outra foram e são incríveis. Nessa primeira ida nós fomos abraçados não só pelos indígenas, mas também por um filho de caguaré deles, e tamanduá nosso.

Nesse tempo e espaço novos eu também aprendi a cantar. Aprendi a dançar. Aprendi a pedir por chuva, que nem sempre era de água caindo do céu. Sou grato pelo dia em que nós passamos uma madrugada inteira em uma das aldeias que frequentávamos, e foi na madrugada em que eles estavam comemorando o batismo do milho, que para os indígenas é uma das principais atividades religiosas, e nesta festa eles me ensinaram a dançar o guaxiré. Neste dia houve chuva, não de água, mas sim de terra e alegria. É impossível me esquecer da terra que levantava quando nossos pés e taquás batiam no chão, e por mais que estivéssemos dentro da oga pisy – casa de reza –, a terra também estava levantada do lado de fora da casa. A chuva era de alegria, em cor marrom e estado sólido e poético.

As nossas pesquisas se desdobraram em um espetáculo cênico chamado Ara Pyahu: des/caminhos do contar-se. Através deste espetáculo nós, junto aos Guarani-Kaiowá que nos acompanharam em diversas apresentações, pudemos levar a cosmologia, a história, o desejo, a luta e o tempo – passado, presente e futuro – daqueles que tanto nos ensinaram. O meu ara pyahu começou

com o Mandi’o e foi graças a este grupo é que eu continuei vivendo novos tempos e novos espaços.

Antonio de Oliveira Junior

Bacharel e Licenciado em Artes Cênicas - UFGD, MS. Gestor Cultural do espaço de arte e ensino “Sucata Cultural”. Ator e membro colaborador do Grupo Mandi´o nos anos de 2013-2015

Imagem 48 - Barraca Mandi´o na Festa Junina de 2014. Fotos: Acervo do grupo Mandi´o. Dourados , 2017.

Ára Pyahu

A levada ao palco do passado kaiowá, a partir de sua própria concepção de tempo e história, foi muito oportuna. Ela expôs, precisamente, que desse passado só temos consciência a partir do presente, que, no caso deste povo indígena, está minado de conflitos, enfrentamentos, insegurança física e grandes incertezas para o futuro, sobretudo, pela usurpação de suas terras por não indígenas e pela perda de autonomia para gerir sua vida, conforme sua própria cultura e emprestando, livremente, elementos da cultura dominante.

A dramaturgia associou com grandes acertos os resultados da pesquisa histórica documental, a etnografia e a história oral indígena, com forte acerto mítico. A mistura de texto narrativo, poético e musical levou ao palco uma forma típica da expressão oral kaiowá, entre as pessoas mais velhas. Elas falam, param, cantam, voltam a falar. Seus olhares se deslocam do aqui e agora para um momento vivo, mas distante do presente, onde, às vezes, as pessoas parecem ficar absortas. Em algum momento, como expectadora, a linguagem argumentativa - dos trechos mais informativos da peça - parece incomodar. É um sentimento de desconforto, como se esse gênero de linguagem não fosse necessário.

O trabalho corporal e cênico, em geral, explorou metáforas - na forma de palavras, gestos, símbolos - dos atos fundantes desse mito-história. A terra é criada por "Nosso Pai", mas as ações para tal são as de uma ceramista a fazer uma panela de barro: achar a matéria-prima, pegá-la, amassá-la, esticá-la, dar-lhe forma, achar-lhe o ponto e soprá-la, abençoando-a. As andanças de "Nossa Mãe" representam a importância física e simbólica, história e poética dos caminhos e das encruzilhadas; no seu enfrentamento com o Vento Destruidor, aparentemente enviado por "Nosso Pai" enciumado, ela arrisca sua própria existência para proteger a vida dos outros seres. O nascimento dos "Nossos Irmãos", que se tornariam os heróis culturais do povo, é representado por uma porunga gigante, um dos suportes da "Palavra" para os Kaiowá, suas maracas. As cenas que representam os momentos mais históricos, como a chegada dos outros, dos karaí, a invasão, o trabalho semiescravo, a violência contra as mulheres e a luta para recuperar suas terras e sua dignidade... também são muito comoventes. A cena do estupro me incomoda. Depois falamos sobre isso. Me incomodou também o uso da faixa sobre demarcação em algumas apresentações - Bonito, por exemplo. É como se explicitar fosse demais.

Bem, a posta em cena da situação dos Kaiowá em Mato Grosso Sul representou para mim a realização de um sonho. Apesar de engajada na pesquisa das comunidades kaiowá no campo da História, da Antropologia e da Linguística, acredito que meu trabalho é desprovido do sentimento e da emoção que o palco transmite. Acho que a convivência do Mandi'o e do Veraju com os indígenas do

Panambi despertou neles o desejo de também usarem esse espaço e essa linguagem para se manifestar. A demanda no Itay é de fazer teatro!

Graciela Chamorro

Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Fez diversas incursões no mundo indígena. Atua principalmente nos seguintes temas: imaginário, representação, história social, história local e cultura. Temas de Pesquisa (Áreas de interesse em pesquisa): Ensino de História e interculturalidade, Missões religiosas e populações indígenas, Populações Indígenas e Missões Religiosas na América Latina e Religiões e sociedade. Pós-Doutora em Romanística, na Universidade de Münster. Retorna ao Brasil no final de 2005 e atualmente é Professora de História Indígena na Universidade Federal da Grande Dourados. Atualmente trabalha na edição do segundo volume de um Dicionário Etnográfico Histórico dos povos índios reduzidos pelos jesuítas, em contraponto com a atual etnografia guarani (nhandeva), kaiowá e mbyá. Trabalha também com pesquisadores e pesquisadoras dos povos indígenas falantes de línguas guarani orientais e ocidentais, tendo por referência o Rio Paraguai, em vistas à publicação de uma obra sobre as histórias, culturas e línguas desses povos. É colaboradora e consultora de estudos antropológicos e linguísticos no Grupo Mandi´o desde sua fundação.

Imagem 49 - Ensaios, consultorias, performances afetivas, viagens, vida viva Grupo Mandi´o. Fotos: Acervo do grupo Mandi´o. Dourados,MS. 2016.

Vou descrever a minha trajetória no grupo Mandi'o:

Para mim o que considero mais importante, além da parte artística e intelectual, é a família Mandi'o e fico pensando se na minha vida vou encontrar pessoas que estejam na mesma sintonia, que nos completam desta forma, que se amam , que se ajudam, que não tem eco. Nós somos uma família. Para mim, o grupo sempre será a minha família, que mesmo distante esta família sempre estará de braços abertos para me receber. Ficou para minha vida, eu cresci muito participando deste grupo. Foi um "Sky Up".

Durante os nossos encontros, o que mais me impactava era o que era exteriorizado nos ensaios na sala de corpo. Era incrível ver aqueles corpos que nunca tiveram vivência nas aldeias, agora exteriorizar tudo aquilo, trazer para os nossos corpos à tona, a flor da pele o belo e a feiura, a dor. Era muito forte, muitas vezes quanto estávamos nesse processo nos ensaios, eu precisava sair, pois minhas pernas estavam tremendo de tão forte que era, mexia muito comigo e me mobilizava.

Os kaiowás vivem em harmonia, em alegria e em resistência e o Grupo Mandi'o tenta repetir isso na prática, mas a maior dificuldade foi desmistificar isto. De um tempo para cá me vejo como um profissional, mas tinha muita dificuldade de me comunicar com o grupo, queria expor minhas ideias, mas não conseguia. Não falava e ficava remoendo, me omitia.

Muitas vezes deixei de assumir compromissos com o grupo por estar vivendo um momento muito difícil em minha vida.

Dos ensaios saía exaurido, porque a vivência nas aldeias era muito forte e trazer isto para cena mexia com minhas emoções, e os ensaios com o corpo exigia muito de mim e o meu psicológico ficava muito abalado. Vivia muito em conflito entre a vivência nas aldeias e o fazer artístico. Era uma exaustão emocional.

No processo de criação, tentava trazer para o corpo tudo aquilo que vivenciávamos nas aldeias. Um dia o SR. Jorge (ancião indígena) disse uma frase: "A TERRA É O CORPO DO ÍNDIO" e, foi impactante. Como sentir esta frase em nosso corpo, foi aí que fomos para a sala de corpo para sentir.

Usando todas as técnicas de tônus, força, espirais, fomos tentando trazer esta força para a criação da cena.

Trabalhei dois anos em Maracaju, MS, na Escola Agrícola no Teatro da Terra e apliquei tudo que havia aprendido no grupo, foi um rizoma do Mandi'o.

No processo de criação aplicava tudo que a gente fazia desde o começo: Círculos, momento de conexão, saudação ao sol Tibetano. Fazia da mesma forma em termos de

aquecimento, alongamento e de criação, não era diferente, pois trabalhava bastante tônus, expansão com os alunos.

Como é uma escola agrícola, os alunos têm muita proximidade com os animais, isto está arraigado neles. Fiz um exercício que você nos deu, usei o boi.

A energia e a força do boi, que todo mundo tinha que enraizar, não de fora para dentro, mas de dentro para fora. Foi muito forte, pois muitos alunos se entregaram e sentiram as mazelas do boi sendo marcado que até choravam, como se fosse aquele sofrimento do boi indo para o matadouro. Esta vivência me marcou bastante.

A arte que fazemos considero como dança teatro, teatro dança, teatro antropológico.

E para produzir um espetáculo nessas estéticas exige-se muito do ator, muitas linguagens artísticas, pois no espetáculo tem que se dar conta de muitos elementos de teatro: interpretação, encenação, dança e o trabalho em campo que é o grande desafio. No espetáculo fala-se três idiomas (Português, Guarani e Espanhol).

O espetáculo tem uma costura, uma rede de linguagens. O que é mais latente no espetáculo. O corpo voz, o corpo movimento, tudo muito entregue, tudo muito interligado. O corpo, canto, iluminação está tudo muito costurado e harmônico.

A recepção do espetáculo com a comunidade indígena foi muito importante, pois íamos a campo, mas quando fizemos a apresentação na aldeia deram suas opiniões e deram suas vozes no espetáculo. Foi muito importante, pois tivemos um feedback se estávamos certos ou indo pelo caminho errado. Foi importante e forte a fala dos indígenas.

Nas apresentações sempre encontrávamos um público muito receptivo e emocionado ao no final da apresentação, uma pessoa levantou a mão para falar, mas ela não conseguiu elaborar a pergunta, ela não conseguia falar ela só se expressou através do choro. Deu para se perceber o que o trabalho causou nela , nenhuma palavra . Somente Lágrimas...

Wagner Torres

(Depoimento oral transcrito em texto)

Wagner Farias Torres, ator-bailarino membro do Grupo Mandi´o, pedagogo e ator formado no bacharelado do curso de Artes Cênicas da UFGS. Sua veia artística permeia entre os palcos e a arte educação. Atualmente, atua como educador cênico, na escola Família Agrícola Rosalvo da Rocha, situada em Maracaju, MS.

Imagem 50 - Ensaios, consultorias, performances afetivas, viagens, vida viva, Grupo Mandi´o. Fotos: Acervo do grupo Mandi´o. Dourados, 2017.

Querida Mandioca, querido tubérculo, querido grupo de arte e de vida Mandi´o!

Pensando assim nos primórdios da nossa existência que se constituiu lá pelo ano de 2011, percebo que este grupo existe graças ao frágil elo entre pessoas levemente insanas, como eu, cheias de gana e coragem em materializar algo sobre o lugar onde vivemos...materializar em corpo e presença. Talvez o que nos juntou e nos junta nesta jornada sejam os estranhos mistérios deste recinto, que sem pedir licença, habitam brutamente também dentro de nós. Talvez seja a infelicidade, a dor, a curiosidade, o estranhamento ou o encantamento de estar vivendo nestas Terras de Vazios. São Vazios ocos e mesmo assim cheios de Vozes inquietantes... talvez seja o desvelar destas vozes que nos trouxe aqui...ou o intrigante Silêncio.

Desta experiência em conjunto carrego o rastro da impermanência, da vulnerabilidade da transitoriedade que é ser um grupo de arte, em especial o nosso grupo arte; Mandi´o. Este rastro de Fragilidade que para mim é feito de ausências, de muitas palavras, cansaço e trabalho sem fim, desejos estancados e comida em abundância, milhões de lágrimas e talvez um milagre (que ainda deve estar por vir), estranhamentos, indignações, raiva, gargalhadas, muita insegurança mesmo em pés ora tão enraizados... e muitos abraços, abraços, Abraços Desesperados de quem consola o câncer, a morte, o nascimento e a gélida indiferença presente nos tempos de hoje.

Terra, Chuva e Carvão.

O rastro que me persegue é a de um grupo que mais se assemelha a uma família... família grande, com agregados, animais e companhia... Família especializada em saber a arte do dia-dia, a escolha dos aromas segundo os ânimos, a compreensão quase infinita de cada passo em falso, e o cultivo de um certo leve ciúmes diante de outros grupos. Família composta, como todas, de suas contradições, melancolias e exageros...composta sobretudo pela arte do cotidiano, das relações e da sustentação Em Conjunto, como quem se ajuda e se apoia no outro pra seguir com ambos os pés no chão.

Para mim, individualmente, e em especial, o Mandi´o foi o lugar onde pude experimentar-me como artista de mim mesma, apresentar, mergulhar e re-entender os mundos que já habitavam, antes solitários, em mim. Ir às aldeias, vivenciar em conjunto o que antes perecia nutrir e impressionar como arte apenas à minha alma. Estar em contemplação partilhada é o que me encantou nestas jornadas...aprender e descobrir linguagens para levar ao palco o que me transpassava desde há muito tempo, e ainda experimentar um certo protagonismo na condução deste trabalho, me fez mais madura. Estes Rastros também são estruturas e me fazem sentir melhor o chão sob qual me sustento hoje...

Com muita Gratidão e Carinho, Aguyje Arami Argüello

Arami é formada em Artes Cênicas pela UFGD, mestranda em artes da cena na Unicamp. Participa e promove projetos culturais em assentamentos e aldeias do Mato Grosso do Sul. Produtora Cultural do espaço de cultura e arte CASULO. Atriz e cantora no grupo de Música Indígena Veraju. É membro fundadora do grupo Mandi´o, assistente de direção e atriz-bailarina no grupo.

Imagem 51 - Espetáculo "Arapyahu; descaminhos do contar-se". Intérpretes em primeiro plano: Arami Argüelo e Wagner Torres. Foto: Golden Fonseca, Dourados, 2014.

Ouvi falar do Mandi'o nos corredores da faculdade, quando vim para cá, em 2011, bem novinho com 17 anos. Foi quando tive o primeiro contato com a Carla e com minha mãe. A Carla era coordenadora do curso de Artes Cênicas na época, e foi quando minha mãe me entregou a esta possível mãe que foi minha mãe de verdade em Dourados. Logo que cheguei ouvi falar do Mandi'o, até participei do evento Semana Acadêmica de Artes Cênicas numa oficina que bebiam destas matrizes sobre máscara popular, danças e cantos tradicionais.

Procurei o Mandi'o pela linguagem e mais por curiosidade, pois já participava de um outro grupo acadêmico. No primeiro momento foi estranho, porque vim do interior do estado de São Paulo e meus avós tiveram minha mãe aqui no Mato Grosso do Sul, eles sempre comentavam que tinha índios na cidade, aqui em Dourados, mas o comentário era bem estereotipado a respeito dos indígenas e até meu avô sentia um certo preconceito quando dizia que eram bêbados, que enchiam o saco perambulando pela cidade. Mas meu avô não tinha terras e foi a impressão que ficou quando ele veio para cá e nesses arredores, e para mim foi uma questão muito estranha, por não conhecer mesmo, estranhamento diria.

As escolas em que estudei não tocavam e sequer falavam sobre a questão indígena. Eu como ser humano não conhecer nada sobre isto, afinal querendo ou não esta questão faz parte de nossa formação.

Quando cheguei a Universidade, era bem leigo, bem duro, não tinha ideia e nem consciência do meu corpo, quanto mais técnicas corporais. Não conhecia nada das técnicas, a expansão, a preparação de disco, as espirais. Fui tomado por esta consciência corporal que é um trabalho bem minucioso. Foi realmente uma tomada de consciência.

Falar do Grupo Mandi'o é falar de grupo muito família. Quando vim para a faculdade, tentei sugar o máximo de outros grupos, não menosprezando também os demais, pois acho que aprendemos muito com todos, mas o diferencial é o acolhimento, este lado família. Na minha participação no grupo me entendo com um ator-intérprete. Embora exista o ponto de dança teatro, não sou bailarino também, mas acredito que temos toda esta preparação, ganchos para acessar os nossos limites. A meta é trabalhar duro. O Grupo Mandi'o trabalha unido, todos participam e fazem um pouco de tudo, sem cabrestos.

Fiquei no Grupo Mandi'o de 2012 a 2016. Participei do projeto "Ara Pyahu; descaminhos do contar-se" em todas as apresentações e circulamos também pelo Brasil.

Todas as apresentações deste projeto foram importantes, mas a mais forte e significativa foi quando fomos apresentar na beira da estrada, na aldeia Apikaí, pois os fazendeiros tinham recém tirado os

indígenas do seu território tradicional e permaneceram à beira da estrada.

De um lado da estrada estávamos nós, dando uma força para eles, e do outro lado, os capangas armados até os dentes, vigiando. Foi muito forte. Tudo que trazíamos estava indiretamente vivenciado grosseiramente pelos opositores.

Nós nos preparamos porque havia necessidade de fortalecer este grito dos Guaranis Kaiowá, dando uma devolutiva de tudo colaborado conosco. Naquele momento nos sentíamos como Guarani e Kaiowá.

No dia anterior fomos até lá onde estavam ao relento, ver o espaço, ver o que estavam necessitando, não só o nosso grupo, mas também outros grupos acadêmicos da Geografia, História.

Vimos o espaço para apresentação, carpimos e preparamos o terreno para no dia seguinte apresentarmos. Foi muito forte preparar o nosso espaço dentro do espaço deles. Dar este grito. Durante o espetáculo os kaiowá entravam em cena também. Foi lindo e forte, porque era numa estrada com muita interferência, pressão e violência; representar ali foi com a alma mesmo.

Quando cursei a disciplina Técnicas e Poéticas do Corpo I, foi um marco histórico para mim, foi um nascimento para minha vida e para meu corpo tomar consciência. No nascimento vieram coisas guardadas, pois quando minha mãe estava grávida, ela quase abortou aos quatro meses de gestação. Ela teve que fazer tratamento para que eu pudesse vir ao mundo, e isto estava no meu inconsciente e na hora do nascimento vieram memórias que não queria nascer, eu acho que realmente ali naquela disciplina que nasci realmente.

Não só nasci nesta disciplina como renasci quando entrei para o Mandi’o, nasci para o olhar no mundo, nasci para minha história. Também tenho sangue indígena e quando você acessa esta chave, permite estar dentro, mergulha de cabeça. Ajudou muito a tomada de consciência deste corpo enquanto homem e enquanto ator. Meu crescimento foi pessoal e profissional.

Hoje, como profissional da educação, uso muito das práticas em que aprendi em sua disciplina e no Grupo Mandi’o. Procuro trazer os círculos, entregar tudo para a mãe terra, canalizar energias boas. O que aconteceu lá fora, ficar para fora, mesmo que o dia esteja sendo difícil temos que nos alegrar.

Vamos entregar à terra e trazer esta energia boa que tudo vai acontecer, tudo vai dar certo. Ter esta persistência e levar adiante o trabalho, o grito de guerra. A questão da arte mesmo, de querer aprender.

Guardo na minha memória das aldeias a recepção, o recebimento e a alegria das crianças.

Poucas foram as dificuldades no

convívio com o grupo, mas a maior era a questão dos horários, porém como família que éramos, as dificuldades eram resolvidas harmoniosamente. Também com a vivência com os indígenas o nosso aprendizado com as relações humanas só tinha que melhorar. Aprendemos muito a viver pacificamente.

O processo de criação defino como existência. Traçar um caminho e perseverar sempre, tanto pela poética como pela técnica. O espetáculo atravessa muito o pessoal e o profissional. As coisas não são fáceis, mas quando se tem garra e sensibilidade atinge o objetivo. Existe uma consciência no Ara Pyahu. Não é um espetáculo fácil de fazer além das frases coreográficas e uma série de coisas que são trabalhadas como se fossem argila, vão sendo moldadas, sem estagnação. Mas quando se tem vontade de querer, de lutar, de conhecer a própria história e se autorizar a reconhecer e transcender para cena através das técnicas, tudo se junta e cria a nossa arte-resistência.

Das apresentações, lembro-me de um amigo que foi assistir à peça e em seguida encontrou-me, disse-me que ficou muito sensibilizado sobre a questão apresentada, que mesmo tão perto da questão tratada, nunca havia refletido sobre o tempo e chorou muito. A problemática que o espetáculo aborda a questão da terra, um povo que vive à margem da sociedade, que não é visto, é delicado. A bandeira que levantamos, o solo tão duro e tão nosso que não pisamos com vontade e até maltratamos. Para os kaiowá a terra é o próprio corpo deles.

Hoje faço parte de outros grupos que são atravessados pela linhagem do Grupo Mandi'o. Estou participando de uma peça cujo diretor já bebeu de suas aulas e isto reverbera em cena, embora o espetáculo seja pós-dramático, muitas das suas propostas técnicas são utilizadas.

O mais relevante da participação no Grupo Mandi'o para mim é me descobrir como profissional, é a tomada de consciência pessoal, é de dentro para fora. Descobrir o que vi, vivi ou até mesmo o que não vivi. Alguma parte do meu corpo, a minha morada, quando se tem impulso e direcionamento para a tomada de consciência e acessar estas partes adormecidas, que você quer enaltecer ou não na hora da fruição é totalmente relevante e acaba trazendo outras coisas. Você não fica mais estático, vai querendo descobrir cada vez mais. É transcender.

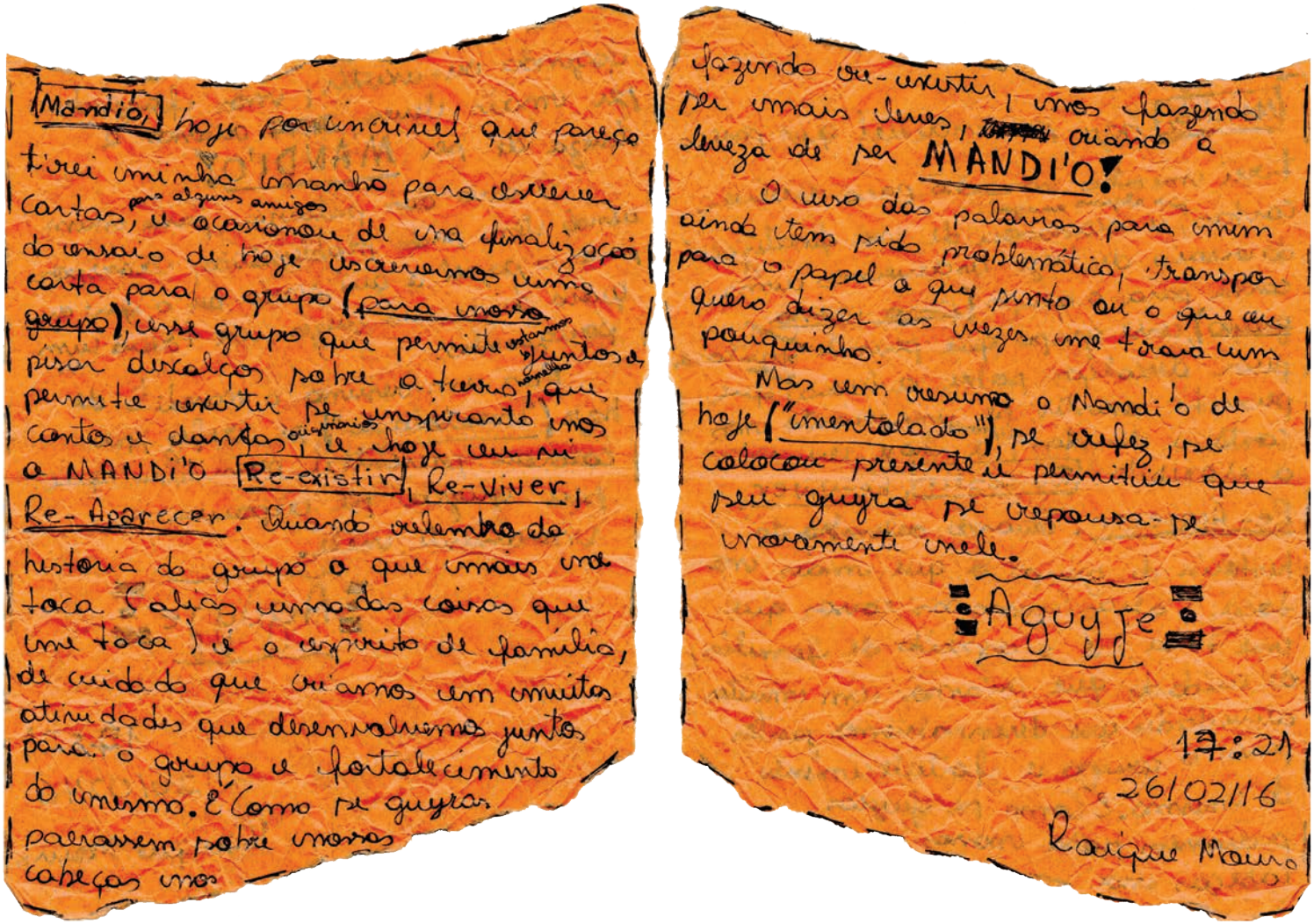
Eu posso definir o Grupo Mandi'o como resistência e transcendência.

Zezinho Martins

(Depoimento oral transcrito em texto)

José Martins Neto, ator-bailarino membro do Grupo Mandi´o, ator formado no bacharelado do curso de Artes Cênicas da UFGD. Sua veia artística permeia entre os palcos e a arte educação. Atualmente, atua como educador cênico, na escola Família Agrícola Rosalvo da Rocha, situada em Maracaju, MS.

Imagem 52 - Circulação prêmio Klauss Vianna - espetáculo “Arapyahu: descaminhos do Contar-se”, 2014-2017. Foto: Agenda Porto Velho – RO.



Mandi'o, hoje por incrível que pareça tirei minha manhã para escrever cartas, para alguns amigos e ocasionou de uma finalização do ensaio de hoje escrevermos uma carta para o grupo (para nosso grupo), esse grupo que permite estarmos juntos e pisar descalços sobre a terra, nomeada, que permite existir se inspirando nos cantos e danças originários, e hoje eu vi o MANDI'O Re-existir, Re-viver, Re-Aparecer. Quando relembro da história do grupo o que mais me toca (aliás uma das coisas que me toca) é o espírito de família, de cuidado que criamos em muitas atividades que desenvolvemos juntos para o grupo e fortalecimento do mesmo. É como se guyras pairassem sobre nossas cabeças nos fazendo re-existir, nos fazendo ser mais leves, criando a leveza de ser MANDI'O!

O uso das palavras para mim ainda tem sido problemático, transpor para o papel o que sinto ou o que eu quero dizer as vezes me trava um pouquinho.

Mas em resumo o Mandi'o de hoje ("imentolado"), se refez, se colocou presente e permitiu que seu guyra se repousa-se novamente nele.

Aguyje

17:21
26/02/16
Raique Moura

Imagem 53 - Carta Raique Moura

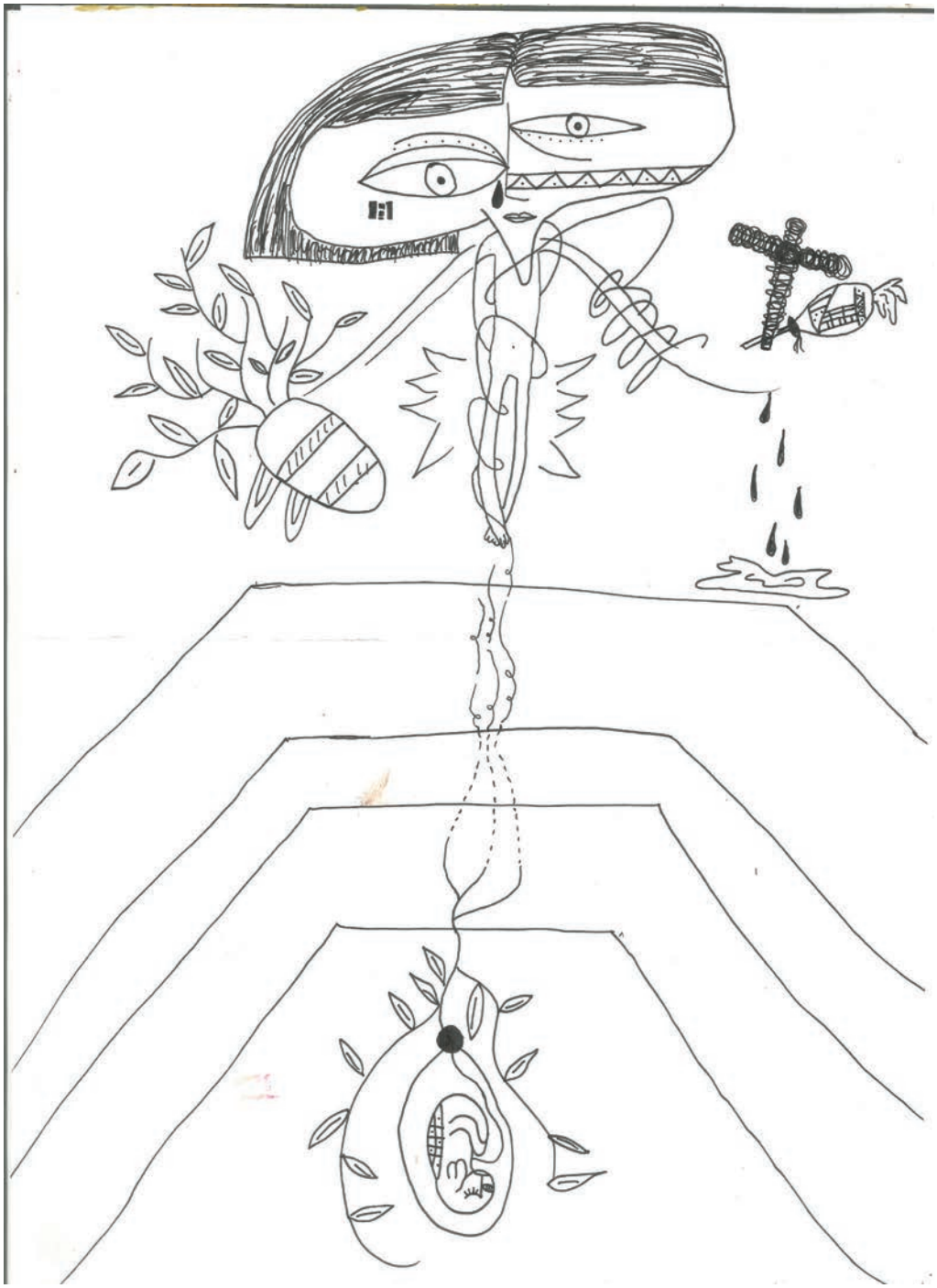


Imagem 54 - Ilustração do caderno de artista do ator-bailarino Raique Dias, integrante do Grupo Mandi´o, após visita de campo em Lagoa Rica, MS. Acampamentos Ita´y e Guyrakamby´i, 2014.

12.2.3-“APYKAI”: Devolutivas para os grupos indígenas Guarani e Kaiowá parceiros

22 Texto disponível no site da Campanha para a demarcação da Terra Indígena Apyka´i. http://campanhaguarani.org/apykai/?p=187 acesso; março de 2018.

23 Texto disponível no site: https://anistia.org.br/entre-em-acao/carta/acao-urgente-guarani-kaiowas-ameacados-brasil/. Há um Pequeno vídeo documentário sobre o “Apykai” popularmente conhecido como “curral do arame”, feito pelo ministério público federal onde é possível ver as condições em que este grupo sobrevive. Acesse: https://youtu.be/AZB-b8aCp4Y

Imagem 55 - Fotos jornalísticas do acampamento "Apykai" disponíveis no site da Campanha pela demarcação do Apykai. Fotos Acervo do site http://campanhaguarani.org/apykai/?cat=6

Após a circulação do espetáculo "Arapyahu" em 2016, assumimos circular entre as aldeias e assentamentos indígenas parceiros como partilha e celebração de nossas trocas e aprendizados, e encerramento de nossas ações diretas com esses grupos.

No entanto no início de 2016, mesmo antes de começarmos a circulação uma terrível situação de conflito em território tradicional indígena (mas comprado por usinas de cana da região) se estabeleceu. Professores parceiros, estudante, grupos de pesquisa e extensão envolvidos com a causa indígena no estado se organizaram, e sob o risco de despejo desse pequeno grupo Kaiowá, várias pessoas, Ong´s e fundações se mobilizaram para "resistir" com esses grupos por meio de vigílias no acampamento, ações nas mídias digitais e promovendo ações culturais para dar visibilidade a causa indígena e ao risco de genocídio que aquele grupo em pleno 2016 estavam correndo.

Dona Damiana liderança indígena daquele grupo, teve uma história bastante trágica entre perdas de filhos, netos parentes nos conflitos, na luta pelo território e atropelamentos a beira da rodovia, além de já ter enfrentado dois despejos muito violentos. Arami Argüello, atriz-bailarina e assistente de direção do Mandi´o, em visita o acampamento Apykai naqueles dias, relata:

> "[...]Nesse momento que visitei o acampamento eles ainda estavam dentro da terra tradicional, ocupando uns cem metros para dentro da terra (na beira da rodovia). Eu lembro que foi muito forte aquela primeira vez que fui, porque Dona Damiana me mostrou a cova dela, que se ela morresse ela queria ser enterrada ali, ela sabia que poderia morrer a qualquer momento, mas ela gostaria de ser enterrada naquela terra, uma figura muito emblemática a Damiana , mulher muito forte. [...]

As vigílias e resistências entre os indígenas Kaiowá e não indígenas apoiadores da causa, seguiram por dias e no meio dessas longas noites frias, surgiu a ideia de se fazer um evento cultural para chamar a atenção do poder público e da sociedade como um todo. Assim fomos convidados pelos professores da Faculdade Intercultural de Licenciatura Indígena e Educação no Campo UFGD, para apresentarmos o espetáculo "Arapyahu" ali mesmo dentro das terras tradicionais em conflito.

Arami Argüello assumiu a mediação desta ação e mobilizou outros grupos e artistas parceiros e o evento foi tomando corpo. O Mandi´o também se mobilizou e adaptou as cenas e a estrutura do espetáculo a para ser apresentado no acampamento. Eu infelizmente não estava no dia da apresentação estava em São Paulo por conta das atividade do doutorado. No entanto foi um momento muito forte e emblemático na trajetória do Mandi´o, todos os membros comentaram muito sobre essa vivência e ressaltaram a força dessa experiência onde vida se mistura a arte e a arte é a própria vida. Naquele processo de finalização, com a

circulação do espetáculo pelo Brasil e rumo a apreciação de outro povos indígenas vivíamos na pele as cenas de violência e epistemicídio ao nosso lado em nosso estado. Nada era feito pelo poder público e os órgão que deveriam de fato auxiliar a causa indígena.

Dias antes do evento a família foi despejada da terra indígena em uma ação violenta de extrema injustiça, e se alocaram do outro lado da pista na beira da rodovia, sem acesso as madeiras que os aqueciam em fogueiras e sem acesso a água e nenhum tipo de segurança.

Imagem 56 - Cenas do despejo realizado pela polícia federal e força nacional em uma ação de guerra para uma família de oito pessoas. Fotos dos jornais locais. Dourados, 2016. Matéria e fotos disponíveis em: https://www.campograndenews.com.br/artigos/o-despejo-insano-da-terra-indigena-apykai-em-dourados acesso março de 2018.

Mesmo diante de tamanho assombro o evento foi mantido e tomou uma dimensão bastante grande nas mídias locais e digitais, trazendo muitas pessoas e impressa local para o evento proporcionando visibilidade e fomentando a discussão das questões caladas pelos órgãos de poder.

Nos dias posteriores era preciso preparar o espaço para os indígenas do Apykai viverem e para organizarem o evento.

Imagem 57 - Programa Ara Pyahu

O Grupo Mandi´o levou enxadas, água, comida e junto aos indígenas do Apykai e outras comunidades tradicionais começaram a limpar a nova área retirando pedras, matos, cacos de vidro, capinando e organizando a

área onde o grupo indígena viveria e também a área cênica em meio a cruzes brancas de madeira. A rodovia rasgando a paisagens em meio aos sons do carros e caminhões enormes de cana-de-açúcar que circulavam indiferentes a crua realidade, de um lado cana de outro um corredor de braquiária onde a família foi despejada. Depois do multirão da limpeza também realizaram-se os ensaios.

> [...] Na apresentação do "Arapyahu", a gente não imaginava que seria uma apresentação tão forte assim, a gente sabia que seria uma apresentação mais difícil, mas não tão forte assim. Acabou sendo muito forte, a gente conseguiu interagir bem com as dificuldades, dos caminhões que faziam muito barulho, das interferências dos próprios indígenas do Apykai, (que em meio as cenas entravam e começavam a discursar em guarani sobre a história relatada- grifo nosso) [..] das paisagens, da terra, do meio ambiente onde a gente apresentou tinham outras dificuldades, as irregularidades do chão onde a gente apresentou... a palha que me lembro pinicava pra caramba, os cachorros que entravam no meio... e essas interferências é que tornaram a apresentação tão forte, isso tudo foi fazendo muito sentido. Então os caminhões que passavam carregando cana para a usina, a monocultura ali do lado na paisagem, os capangas da usina do outro lado da BR, nas terras tradicionais onde eles estavam antes dentro da fazenda, olhando para a gente. Tudo isso parecia que estavámos a flor da pele realmente, vivendo todo o nosso discurso. Esta foi a experiência talvez mais performática talvez, nesse sentido da performance e não representação, nesse limiar entre realidade e arte, eu acho que a gente teve essa experiência nesse momento, eu realmente senti medo de que a qualquer momento fazendeiros, capangas aparecessem... existia essa pressão, de vez em quando passavam caminhonetes buzinando,eu lembro e tinham os capangas que estavam lá abrigados em conteiners e tal e de vez em quando saiam para observar. Os próprios caminhões passando que é um movimento violento quando passa o caminhão, e pelos familiares de Dona Damiana terem sido atropelados esse barulho, esse vento, aquele momento que o caminhões passavam parece que nos dizia algo sabe.... e aí também a entrada dos indígenas, muitos bêbados, aliás foram dois indígenas entre eles um que se destacava, mesmo assim a interação que eles fizeram com a gente na

cena do ervateiro, por exemplo, a gente carregando (os corpos/ erva mate) e ele entrou na roda, na cena da moenda carregando também um peso imaginário, carregou conosco, e em vários momentos que narrávamos a história kaiowá ele entrava com o discurso dele e falava junto agregando as reclamações dele às nossas palavras. Por um lado (essa interferência) foi muito difícil como lidar com isso na cena, mas por outro lado em outros momentos se deu organicamente. Quando a Valdelice (forte liderança indígena Kaiowá no estado) falava nos áudios eles reconheciam a voz dela e falavam o nome dela. E quando na cena do final, na voz do Brasil, vamos andando para frente lentamente ele se junta a nós e ficou falando em guarani e chorando... e a gente dando nosso texto, tudo isso foi muito emocionante, o elenco chorou muito no texto final, porque a gente realmente estava falando e pisando, agindo sobre a realidade, a gente estava no lugar do conflito falando disso na cena. Nesse sentido foi muito forte, e foi isso... (Arami Argüello, Relado em áudio, 2018).

No áudio de Arami que segue, em outros relatos dos intérpretes do mandi´o e em meu próprio corpo, levantamos a questão sobre o que acontece depois de toda essa efervescência esse momento quase catártico, transcendente e intenso onde a arte encontra a vida e a vida a arte em um único instante em contextos tão difíceis e (des)humanos como estes? Não conseguimos, na rotina e nas demandas de nossa sociedade não indígena fazer muito mais que nossa arte. E diante dos imensos vazios de sentido e de enormes injustiças seguimos questionando o sistema hegemônico de poder, e nos indagando a nós mesmos de qual seria de fato nosso papel? E o quê mais pode ser feito?

Na tentativa de responder a nós mesmos tais indagações, não achamos caminho certeiros, e na dúvida seguimos caminhando nas cartografias corpográficas femininas e feministas e que tanto nos ensinam e oferecem espaços de encontros interculturais como estes, acreditando no que aprendemos com os próprios Guarani e Kaiowa, que a palavra é sagrada e que a mesma abre caminhos. Não seguimos calados, mas quando liberamos palavras aprendemos com eles a dizê-las com mais responsabilidade.

Imagem 58 - Registro da apresentação do espetáculo “Arapyahu” no desterro do Apykay. Fotos: Acervo Mandi´o, 2016.

Imagem 59 - Apresentação do “Arapyahu” no desterro Apykay com a interação dos indígenas Kaiowa. Fotos: Acervo Mandi´o, 2016.

Imagem 60 - Apresentação do “Arapyahu” no desterro Apykay com a interação dos indígenas Kaiowa. Fotos: Acervo Mandi´o, 2016.

Carta da comunidade Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay-Iguatemi-MS para o Governo e Justiça do Brasil [24]

Nós (50 homens, 50 mulheres e 70 crianças) comunidades Guarani-Kaiowá originárias de tekoha Pyelito kue/Mbrakay, viemos através desta carta apresentar a nossa situação histórica e decisão definitiva diante de da ordem de despacho expressado pela Justiça Federal de Navirai-MS, conforme o processo no 0000032-87.2012.4.03.6006, do dia 29 de setembro de 2012. Recebemos a informação de que nossa comunidade logo será atacada, violentada e expulsa da margem do rio pela própria Justiça Federal, de Navirai,MS.

Assim, fica evidente para nós, que a própria ação da Justiça Federal gera e aumenta as violências contra as nossas vidas, ignorando os nossos direitos de sobreviver à margem do rio Hovy e próximo de nosso território tradicional Pyelito Kue/Mbarakay. Entendemos claramente que esta decisão da Justiça Federal de Navirai-MS é parte da ação de genocídio e extermínio histórico ao povo indígena, nativo e

---

24 Para a professora Marília Rocha da Universidade de Stanford, USA , no artigo "A Carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes" publicado em 2014 na revista estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 44, afirma que: "A Carta Guarani Kaiowá não pertence de modo algum ao campo do ficcional, mas pode pertencer ao campo do literário, assim como a carta de Pero Vaz de Caminha, as Cartas Jesuítas, os Sermões do Padre Vieira, os muitos tratados descritivos, relatos de viagem e outros documentos histórico-sociais que integram o acervo da literatura produzida no Brasil, pois alcançaram uma dimensão que ultrapassou seu território de inscrição inicial." (ROCHA, 2014, p.167) A autora continua a reflexão afirmando que; "O que a carta põe em jogo é todo um histórico de repressão, etnocídio, genocídio, expondo-o ao inverter o discurso que sempre louvou os índios mortos, enquanto, na prática, continuava-se a ignorar e a exterminar os vivos. Agora, os índios vivos "solicitam" sua morte, pois esta vem sendo perpetrada há séculos, e assim denunciam o crime e, pelo revés, pedem socorro. Ao fazerem isso, eles saem da posição de vítimas sem voz, expondo quem são os assassinos. Sua fraqueza vira força e, por isso, força poética. Diferentemente de outras cartas que vêm circulando nas redes, a dramaticidade desse texto se manifesta em sua dicção retorcida; a Carta diz, desdizendo; acusando, aponta sua inocência; pedindo para morrer, vive. E assim, ao solicitarem que decretem sua morte, os índios se mostram mais vivos do que nunca."
Essa carta é uma das muitas cartas de denúncia dos indígenas Kaiowá que alcançou maior comoção nas mídias digitais, dando visibilidade e sensibilizando a sociedade brasileira para a situação de epistemicídio a que estão sujeitos os Kaiowá no MS publicada em 2012. Disponível em; https://www.socioambiental.org/banco_ imagens/pdfs/carta_pyelitokue.pdf acesso em maio de 2018.

autóctone do Mato Grosso do Sul, isto é, a própria ação da Justiça Federal está violentando e exterminado e as nossas vidas. Queremos deixar evidente ao Governo e Justiça Federal que por fim, já perdemos a esperança de sobreviver dignamente e sem violência em nosso território antigo, não acreditamos mais na Justiça brasileira. A quem vamos denunciar as violências praticadas contra nossas vidas? Para qual Justiça do Brasil? Se a própria Justiça Federal está gerando e alimentando violências contra nós. Nós já avaliamos a nossa situação atual e concluímos que vamos morrer todos mesmo em pouco tempo, não temos e nem teremos perspectiva de vida digna e justa tanto aqui na margem do rio quanto longe daqui.

Estamos aqui acampados a 50 metros do rio Hovy onde já ocorreram quatro mortes, sendo duas por meio de suicídio e duas em decorrência de espancamento e tortura de pistoleiros das fazendas.

Moramos na margem do rio Hovy há mais de um ano e estamos sem nenhuma assistência, isolados, cercado de pistoleiros e resistimos até hoje. Comemos comida uma vez por dia. Passamos tudo isso para recuperar o nosso território antigo Pyleito Kue/Mbarakay. De fato, sabemos muito bem que no centro desse nosso território antigo estão enterrados vários os nossos avôs, avós, bisavôs e bisavós, ali estão os cemitérios de todos nossos antepassados.

Cientes desse fato histórico, nós já vamos e queremos ser mortos e enterrados junto aos nossos antepassados aqui mesmo onde estamos hoje, por isso, pedimos ao Governo e Justiça Federal para não decretar a ordem de despejo/expulsão, mas solicitamos para decretar a nossa morte coletiva e para enterrar nós todos aqui.

Pedimos, de uma vez por todas, para decretar a nossa dizimação e extinção total, além de enviar vários tratores para cavar um grande buraco para jogar e enterrar os nossos corpos. Esse é nosso pedido aos juízes federais. Já aguardamos esta decisão da Justiça Federal. Decretem a nossa morte coletiva Guarani e Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay e enterrem-nos aqui. Visto que decidimos integralmente a não sairmos daqui com vida e nem mortos.

Sabemos que não temos mais chance em sobreviver dignamente aqui em nosso território antigo, já sofremos muito e estamos todos massacrados e morrendo em ritmo acelerado.

Sabemos que seremos expulsos daqui da margem do rio pela Justiça, porém não vamos sair da margem do rio. Como um povo nativo e indígena histórico, decidimos meramente em sermos mortos coletivamente aqui. Não temos outra opção esta é a nossa última decisão unânime diante do despacho da Justiça Federal de Navirai-MS.

Atenciosamente, Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay

Tekoha Pyelito kue

Mbarakay, 08 de outubro de 2012.

12.2.4 Pachamama Guarani e Kaiowá

Durante a pós-graduação na Escola de Comunicações e Artes - USP, ao cursar a disciplina "Máscara e Mascaramento": arquiteturas do corpo[25], nós, os alunos, fomos estimulados a produzir uma performance que trouxesse para o corpo as ideias dos questionamentos e discussões presentes no projeto de pesquisa apresentado para a tese,por meio de um mascaramento, uma máscara performática corporal, por assim dizer.

No começo não concebia como tal proposta seria possível, muito menos em meu corpo, que aproximadamente seis meses antes havia recém-parido um menino, e ainda não sabia ao certo como questões tão avassaladoras vividas em campo com os Kaiowás e distantes do que eu entendia ser uma estética da performance poderiam transformar-se em arte. Mas, ao decorrer da disciplina e dos aprofundamentos estético-teóricos e artísticos, fui compreendendo como o corpo e sua expressividade poderia ser suporte para mascaramentos que poderiam trazer à tona fortes impactos discursivos reflexivos.

A apresentação do trabalho artístico final gerou uma performance registrada em um ensaio fotográfico, nela concebi uma divindade feminina tradicional da América do Sul, "Pachamama", recriada em contextos contemporâneos Guarani e kaiowá, nas palavras apresentadas em meu trabalho acadêmico, entregue no final da disciplina;

> Proponho no discorrer deste metatexto corpo arte, um delírio sobre a máscara e o mascaramento nos contextos da performance atravessados pelos contextos sociais, ou seria, os contextos sócio-culturais atravessados pela ideia de máscara e mascaramento?!
>
> O fato é que proponho uma reflexão trazendo a transposição dos conteúdos simbólicos da representação/ mensagem máscara, mascaramento, para a condição existencial dos povos indígenas Guarani-Kaiowá nos contextos da contemporaneidade.
>
> Do nascimento a velhice somos marcados com histórias, memórias e algumas delas vão grudando na pele. Ao co-habitar com os povos indígenas Kaiowá, recorrentemente as pessoas esperam encontrar naquele lugar "idílico, imaginário" os povos indígenas que um dia visitamos em estórias e livros escolares. Esses indígenas não existem mais, porém continuam lá, no imaginário da gente e na realidade do território na luta

25 Disciplina ministrada nos anos de 2015 pelos professores Dr. Felisberto Costa e Dr. Marcelo Denny, ECA-USP.

> para serem vistos (re)existindo; como um rosto desvelado pela máscara, que ao mesmo tempo projeta sua existência, mas sufoca sua identidade[26].

A performance tornou-se um manifesto do feminino, oferecido às mulheres indígenas, trata da condição da terra, dos conflitos nos territórios tradicionais e das violências e epistemicídios sofridos continuamente por esses povos.

Neste ínterim, a performance de Pachamama Kaiowá trazia a proposição de pensar o eu, o grupo, a identidade, o pertencimento, a coletividade, e também pensar em memória e oralidade, e neste processo remetemo-nos a ideia dos guarani e kaiowá de TEKOHA ou TEKOÁ, palavra que refere-se ao território, "Teko" é o modo de ser, o sistema, a cultura, a lei e os costumes, e o "Tekoha" é o lugar em que se dá as condições do modo de ser guarani e kaiowá. Segundo Chamorro (2008), no livro "Terra Madura: fundamentos da palavra guarani" a autora afirma que o significado completo da palavra é muito mais complexo e amplo, não se reduz ao lugar habitado pelo grupo indígena, mas significa *o lugar do modo de ser guarani* ou ainda o Teko porã *modo de estar belo*. Tekoha é onde a cultura efetivamente se dá, tanto o colher, cultivar aquilo que esta sobre a terra, como o modo de fazer, as práticas dos saberes ancestrais.

Ao pensar em território como arcabouço de memórias e metáfora de fazedor de conteúdos, saberes e moveres (máscara), proponho na performance a ideia de TEKOHÁ, como o rosto que recebe a máscara, e a cultura como modo de existir e mover-se (máscara+rosto). Assim, na performance construí uma metáfora corporal mascarada, fricção entre TERRITÓRIO (matéria-prima e modo de fazer) o conceito do desejo de se ter um TEKOHA preservado (rosto/corpo, corpo/máscara) e os conflitos sociais contemporâneos pela legitimidade de suas tradições e modo de vida que a CULTURA hegemônica tem esculpido na carne deste indígenas, uma máscara de devastação que gruda na pele, e infelizmente não lhes é permitido libertar-se da condição posta forçando-os a viver neste mascaramento sufocante (Grifo nosso).

Imagem 61 - Performance "Pachamama Guarani Kaiowá. Foto: Hélio Beltrânio, SP, 2015.

26 Ávila, Carla. Informações presentes em trabalho acadêmico – ECA-USP - pós-graduação, 2015.

Imagem 62 - Performance "Pachamama Guarani Kaiowá. Foto: Hélio Beltrânio, SP, 2015.

“ Este é um livro sobre, impossíveis e falseadas lembranças...” Essas são as sombras nas águas... por que são recordações que não tem contorno, não tem um desenho definido. E isso talvez seja o meu próprio destino, durante um tempo eu pensei que eu tinha uma má memória, infelizmente, eu vivo não por essa razão, mas por uma razão de amor por Patricia, minha mulher, que além de todos os outros apoios ela é a minha memória. Não tenho memória...

Eu agora penso que tenho uma memória, que é uma memória mentirosa, mas é muito afável, muito simpática, por que ela aceita que essas lembranças que me chegam que são sempre inventadas sempre reinventadas, ela está liberta desse papel de ser uma auditora do relato do tempo para saber se é verdade ou não. Não é isso que é importante...

No fundo eu acho que ela é uma mentirosa que não mente. Por que talvez a reconstrução do passado seja sempre uma invenção, nós nunca recordamos tal como nós nunca regressamos ao sonho, por que os sonhos tem outra linguagem. Há toda essa coisa que o tempo em África ganha uma outra dimensão, por que ali é um tempo circular é um tempo circular é um tempo que se quer não existe uma palavra própria ou equivalente ao que a gente possa chamar de futuro...nenhuma das línguas de Moçambique tem essa expressão, já feita, claro que há uma ideia de futuro, essa noção de um tempo circular em que os mortos nunca morrem e aqueles que nascem estão sempre por nascer, estão sempre nascendo. Ajuda muito quem escreve, quem cria, aquele que não quer ficar prisioneiro de um tempo linear cronológico em que parece que o que passou por um lado é verdade e por outro lado tem que ser interrogado desse ponto de vista de que nós já nos separamos dele. Já é alguma coisa que é reversível...

As sombras nas águas não são remorsos...

Mia Couto em Encontro com Maria Bethânia e Mia Couto, Companhia das Letras, 21 out de 2016- Transcrição da autora[27].

27 Disponível em: https://youtu.be/4ryBAE7aJok.Acesso em: 23 nov. 2017.

12.3 - Terra e céu (Horizontes de Solo e Ovo-semente-cosmo); vozes detentoras das sementes

"Nas culturas formadoras de nossos horizontes de solo brasileiros, guardiões da memória de nossas culturas tradicionais são um céu de estrelas, vozes detentoras de nosso futuro sementes."

(Caderno de Campo, Carla Ávila, 2015)

Em uma tentativa de deixar registrado as opiniões e reflexões desse processo, e como uma comprovação simbólica de nossos trajetos cartográficos, nas corpografias dessa gente afro-brasileira e ameríndia transcrevemos depoimentos e entrevistas registradas em vídeos[28] pelas lideranças parceiras e apoiadoras de nossa pesquisa arte.

Por isso, aqui deixo minha gratidão pelos infinitos aprendizados e as oralidades, registros e depoimentos desses grandes mestres sobre suas tradições ancestrais e nossas parcerias nos anos de trabalhos e arte com os grupos Gengibre e Mandi´o.

Imagem 63 - Bricolagem de Fotos dos guardiões do Congado do Fundão, Capivara, Paula Cândido e Airões; . Sr. João, Sr Chiquito- Francisco de Souza, Sr Antonio, Sr Zizinho- Sebastião Ambrósio Jerônimo e Sr Zé de Paula Cândido. Zona da Mata Mineira, MG, 2009.

28 Os vídeos depoimentos estão disponíveis no pencard - Volume 3.

12.3.1 – Congado de São José do Triunfo (Sr. Dola - Geraldo A. Virgílio, Rogério de Souza, e Júlio Cézar de Souza)

Imagem 64 - Congado de São José do Triunfo. Sr. Zeca- José da Paixão Virgílio (in memoriam), Rogério Souza, Julio Souza e Sr.Dola. Foto: Acervo Gengibre, 2010 - 2018, Viçosa, MG.

" A importância do Grupo Gengibre para o Gongo, para a comunidade foi muito importante, porque hoje nosso nome foi por aí e nem sabemos onde está. Começou com a Carla e agora com vocês que continuam. É um prazer conversar.

É cultura que foi se espalhando mais e não deixa acabar e vai se espalhando para os outros lugares e algum lugar que nunca viu e a gente fica muito grato por isso.

A Carla vinha sempre e papai nunca esqueceu de Carla, e até os últimos minutos da vida dele Carla ficou na memória dele, por causa do trabalho que ela fazia com o grupo de Congado de São José do Triunfo, com ele e com Seu Dola e nós também e foi divulgando, divulgando o trabalho junto a reunião, foi pegando e divulgando o trabalho dela e nós recebemos entrevistas em São José do Triunfo umas noventa pessoas para entrevistas com nós, através da força que a Carla deu para nós.

Inclusive quando estava chegando o dia treze de maio, a gente chegava e ficava preparando o terço, a festa; os nossos congadeiros, bandeireiros e até alguns visitantes perguntava: Cadê as meninas das Universidades, e quando vocês chegavam aquilo era uma maravilha para eles.

Inclusive veio até gente de fora e falaram que a Carla fazia este trabalho e vieram conhecer, pois falaram que era muito bonito, mas todos que participaram nunca deixou de elogiar e homenagear nós onde estamos. Sempre."

Muito obrigado, Carla

Sr. Dola- Geraldo A. Virgílio, Rogério de Souza, e Júlio Cézar de Souza[29]

Viçosa, MG, fevereiro de 2018.

29 Esta entrevista esta disponível na íntegra no pencard - Volume 3

12.3.2 Grupo Afro Ganga Zumba - Pedro Gama Catarino, Ifigênica Catarino, Mariana Nzinga e Dona Quininha (in memoriam)

Imagem 65 - Tia Ifigênia Catarino e Dona Quininha - Maria Theodora da Silva (in memoriam), Quilombo Urbano do Bairro de Fátima, Ponte Nova , MG. Foto: Acervo Gengibre, 2009.

“E o Gengibre na nossa vida e a Carla na nossa vida?

A Carla na nossa vida foi um renascer das cinzas. Foi um momento muito difícil no Ganga Zumba e ela veio para ser o nosso espelho, igual ela mesmo falou; que ela não veio para fazer nada para nós, ela veio para ser o nosso espelho, para mostrar para nós a nossa capacidade especial, o potencial que a gente tinha.

Tanto que no grupo formamos uma dança com os gestos e trabalhos dos nossos ancestrais no cafezal. Foi através dos movimentos de nossos ancestrais, do rachar lenha, do apanhar do café, da sopra do café, da sopra do arroz, de cantar cantoria de trabalhos de nossos ancestrais. Foi assim, foi o nosso renascer que a Carla foi muito boa para nós juntamente com o Gengibre.

O Gengibre veio para fazer a diferença no Grupo Ganga Zumba. Foi muito bom e gostoso poder participar, poder colaborar e receber o conhecimento e saber que eles levaram o conhecimento. Foi uma troca de saberes, uma grande troca de saberes.

O Gengibre veio para fazer a diferença no Grupo Ganga Zumba. Foi muito bom e gostoso poder participar, poder colaborar e receber o conhecimento e saber que eles levaram o conhecimento. Foi uma troca de saberes, uma grande troca de saberes.

Para falar de Carla...ela foi encontrada numa situação um tanto complicada, num momento complexo do grupo Ganga Zumba.

Fui procurar escolas dentro da Universidade num momento de desespero, procurando uma saída para o problema e consegui encontrar a Carla Ávila, ainda quando o departamento dela, no início da faculdade de dança, numa casinha pequenininha e ali nós ficamos nos conhecendo, ali conversamos um pouco e ali eu pedi a ela uma ajuda, pois naquele momento que a gente tava vivendo era um pedido de socorro; para ver o que poderia ser feito par a gente dar continuidade em nosso trabalho , devido a tantos problemas que acontecia naquele tempo.

E daí conhecemos Carla Ávila. Sempre sorridente, muito simpática, muito prestativa, muito receptiva. Nós conversamos, nos entrosamos e aí ela veio a Ponte Nova — MG conhecer o grupo aqui. E daí nós começamos a participar de um projeto chamado Gengibre.

O Gengibre foi na nossa vida um momento de muita expectativa e de muito crescimento, quando surge para nós um momento maravilhoso, que além do trabalho que era feito na nossa sede foi o projeto Rosarina, foi espetacular, daí veio outros projetos como Terra Preta; sempre com orientação de Carla, que para nós não é uma professora, é uma amiga, e assim viemos, crescemos e ela passou a ser uma pessoa muito especial, muito da família. E a gente via nela uma mãezona no meio de tantas pessoas mais velhas, do que ela pelo carinho e pela atenção e pelo momento que a gente vivia ela precisava dar pra gente um apoio e ela deu o ombro dela e o colo dela pra gente poder mudar aquele momento.

Foi um momento muito espetacular com o Ganga Zumba, Gengibre e Carla Ávila, se misturam, é uma coisa só.

E ainda dentro do Rosarina fizemos apresentação em Viçosa-MG e ela achou melhor trazer para Ponte Nova para o nosso grupo ser reconhecido para continuar nosso trabalho, e aí ela achou melhor mostrar o trabalho em Ponte Nova e trouxe para Praça Palmeira, onde nós fizemos uma apresentação, foi maravilhoso."

Pedro Gama Catarino, Ifigênica Catarino e Mariana Nzinga[30]

Ponte Nova, MG - Abril de 2018.

30 Esta entrevista esta disponível na íntegra no pencard - Volume 3

Imagem 66 - Mariana Nzinga, Rei Pedro Catarino e Corte Ganga Zumba do rei e Rainha Conga, Congado de Airões. Foto: Acervo Ganga Zumba, 2017.

12.3.3 – Sebastião Estevão "Tião Farinhada" - Liderança dos movimentos sociais e luta pela terra na Zona da Mata Mineira

Imagem 67 - Tião Farinhada e Sr. Guiga, Espera Feliz e comunidade Vai-e-volta, MG. Foto: Acervo Gengibre, 2009.

Minha amiga Carla,

Quero aqui fazer memória com o Ganga com os espaços que nós participamos juntos, para mim como agente cultural, defensor da cultura popular; fazer memória com os eventos que eu tive oportunidade junto com você, Grupo Gengibre, foi muito marcante na perspectiva da gente olhar para a Zona da Mata Mineira, compreender este território que você, por dançar e encantar as pessoas com a dança, fez despertar na gente hoje, tanto na Zona da Mata e região, a importância do tambor. Nós hoje construímos uma rede da Zona da Mata e já identificamos mais de 127 comunidades Quilombolas e a maioria dessas comunidades já visitadas por nós lideranças e algumas no processo de certificação, demarcação do território, e sempre a gente faz esta pergunta à cultura negra, à cultura popular, o que isso tem a ver com relação aos povos dessa região: Por que o tambor foi silenciado na Zona da Mata Mineira?

Muita gente só conhecia o tambor na época do Congado, na festa do Rosário e a experiência com o Gengibre, a experiência com você, dançando por esta região, por vários municípios, mostra que o tambor é muito mais que só folias na festa do Rosário, nos batuques. Então, esta experiência que pude buscar na minha memória e dizer para você neste momento de seu doutorado que é mais que uma conquista nossa. A conquista de seu doutorado não é somente de seus alunos, daquelas pessoas que você de Minas Gerais e de todo Brasil que você sempre incentivou para fincar o pé no chão, a amassar o barro.

Esta é uma coisa que ficou muito forte para mim na última vivência lá no CDA, o tocar na terra, de onde viemos, quem somos, as nossas raízes. Isto tudo para entender o que é de fato a "Moringa". Eu, quando criança, ia para a roça com meus irmãos mais velhos. A minha função era carregar a água e a gente carregava água na moringa e a moringa deixa a água fresquinha, assim como a memória. A nossa cabeça redonda como a moringa também guarda a memória e se a água esquenta dentro da moringa a gente não bebe e quando nossas ideias dentro da cabeça nos aponta uma tomada de decisão a de descartar aquilo que não é tão importante, aquilo que não vai dar resultado, refrescar, e a dança e a arte ela provoca isto na gente.

Eu desejo aqui um abraço. Muito sucesso e a Zona da Mata está de braços abertos para você vir caminhar com a gente novamente.

Tião Farinhada[31]

Espera Feliz, MG. Fevereiro de 2018

31 Esta entrevista esta disponível na íntegra no pencard - Volume 3

12.3.4 Acampamento Ita´y

Imagem 68 - Festa do “Avatikyry” no Acampamento Ita´y, a festa da colheita do milho tradicional dos Kaiowa “batismo do milho”. Foto: Raique Dias, Douradina, MS, 2016.

Vídeo 1 – 1:21'

Carla : Efigeninha- Queria que você me contasse assim, da sua memória com o Mandi'o, quando o Mandi'o vinha para cá trabalhar com a comunidade com o grupo indígena de vocês, como as crianças, os jovens reagiam? O que você achou deste tempo que a gente teve esta partilha?

Efigeninha: Primeiro as crianças tinham vergonha, depois conforme os Mandi'os vinham, as crianças foram perdendo a vergonha e acabam se envolvendo com eles, com o espetáculo, aquele palhaço que eles falam, que ela lia e apresentação do Mandi'o, como chama?

Carla: A gente fez o festival de cantos e danças, que gente viu!

Efigeninha : Mas depois do festival e gravação do CD as crianças foram perdendo as vergonhas.

Carla: E o CD, como é que foi para o grupo e a comunidade gravar o CD?

Efigeninha: Foi uma grande coisa, uma novidade para eles.

Carla: E você acha que para a cultura é importante?

Efigeninha: É importante, porque nunca teve isso. Gravando o CD a gente vai guardando as coisas, como eu falo: O tempo passa, a história fica, é dessa forma.

Efigeninha: Eu fico muito feliz desde que o Mandi'o começou no meio do nosso grupo. Antes pra nóis foi difícil, mas depois nos encaixamos e aí ficamos muito contente, nós apresentamos nossa arte indígena e nossas apresentações junto com o Mandi'o. O Mandi'o muita alegria, muitas coisas incrível para o nosso meio. Por causa disso nós fortalecemos muito a nossa cultura, sem o Mandi'o a gente não conhecia nada, parece que o Mandi'o incentivou a gente.

Como se diz: Nós unimos, organizamos para mostrar o que realmente somos. Eu fico muito contente, porque desse mês que fomos apresentar no Teatro Municipal né, até hoje eu nunca esqueci aquela Nhanderu ....Aquele ali para mim é sempre incrível.

Conforme diz a apresentação do Mandi'o, conforme aquele ñemongo'í se organizou , se uniu com força, organizamos e fortalecemos a nossa cultura.

Eu fico muito contente por causa disso.

Efigeninha Hirto[32] – Professora e liderança indígena e parceira do Mandió. Ita´y, Lagoa Rica, MS. Entrevista realizada em março de 2018.

32 Esta entrevista esta disponível na íntegra no pencard - Volume 3

Imagem 69 - Ensaio de canto no Acampamento Ita´y, Nona Mereciana, Efigeninha Hirto e irmãs. Lagoa Rica, MS. Foto: Acervo Mandi´o. 2013.

12.3.4 – Aldeia Jaguapiru (Dona Floriza Jari)

Imagem 70 - Dona Floriza e seu filho Nhanderu´y, reserva Jaguapiru de Dourados, MS. Foto. Acervo Mandi´o, 2017.

Bonito demais! E assim nóis têm que levar nosso trabalho e com vocês e ali e aquele “sarambi” que faz uma casa de reza ...e vem chegando igual passarinho que vem aqui. Não tem um passarinho, que tem cada flor bonito e ali vem pegô água e agora saca e pega água na boca e leva lá pô filho e aí filho crescimento e ele queria vê né, e aí vem outro, vem se arriscando. É assim esse trabalho e a gente tá vendo

E aqui precisa mai,mai, mai fazê aqui reserva, como na escola, como lá no teatro, como fora tamém. Esse precisa bastante. Eu vejo agora vari pessoa que pediu, viu taquá, viu uraí, viu baracá e num via e nem vê mai.

Eu lembro quando fui lá na escola, eu acompanhei as menina, eu fui lá, ficou tudo alegre criançada, aluno professor e aquele nunca vai saí na minha cabeça.

Essa coisa que tá vindo eu tô achando que tem que uni mais e fazê o trabalho.

Aonde você fazê aquele com apresentação, você me passa o de ache.

Você tá no meio de passarinho muito lindo, aquele que você cantou é a fala da gente, tudo unido. Ñhandereko que fala isso daí. Em Ñhandereko . Eu achei isso daí muito importante e eu fiquei feliz, eu vou todo dia, chega de manhã, à tarde eu fica pensando naquele lá para não segui em frente isso daí é bom demais.

Obrigada D. Floriza. Eu queria perguntar para a senhora:

Como foi para a senhora ir lá no Teatro Municipal, apresentar naquele espaço de “caraí”e ver o palco, cheio da história indígena e com vocês na cena cantando com a gente. Como foi para vocês, para a comunidade, para a família da senhora?

Esse que a gente vê no palco, esse cena, esse minha família como Ñhanderu é, e varia pessoal que foi lá acharam muito, muito...

É importante isso daí e a gente vê tem vario tipo ah... quando a pessoa subiu no altar eu lembro, anderiu falou prá mim: Esse trabalho tá ficando mai e mai bonito e vai sê mais vai melhorar mai, vai ter mai a luz. Depois nói cheguemo aqui, as criançada a gurizada e anderiu. Esse daí como eu disse ontem pra mim.

Não tá fazendo esse cântico

Vídeo 2- 1:07’ D. Floriza

É muito bonito. Esse cântico minha mãe falou, meu pai . Eu queria gravá.

Ah é! Tem o CD também D. Floriza.

E o CD? Como é que foi para vocês fazer o CD?

Foi muito ótimo.

A senhora acha importante guardar nessas mídias digitais no CD, no vídeo para que seus netos e bisnetos consigam ver a senhora cantando?

É muito importante guarda.

Então vocês têm vontade de gravar outro.

Tem três cântico, é bonito, é reza não, é cântico...é facinho tamém.

Tá ótimo, Dona Floriza pelo seu tempo...Muita gratidão pela partilha, por tanto que a senhora ensinou a gente.

Muito obrigada.

Dona Floriza de Silva[33], Jari- Jaguapiru, Reserva indígena Dourados.

(parte de registro de Entrevista)

Dourados, abril de 2018.

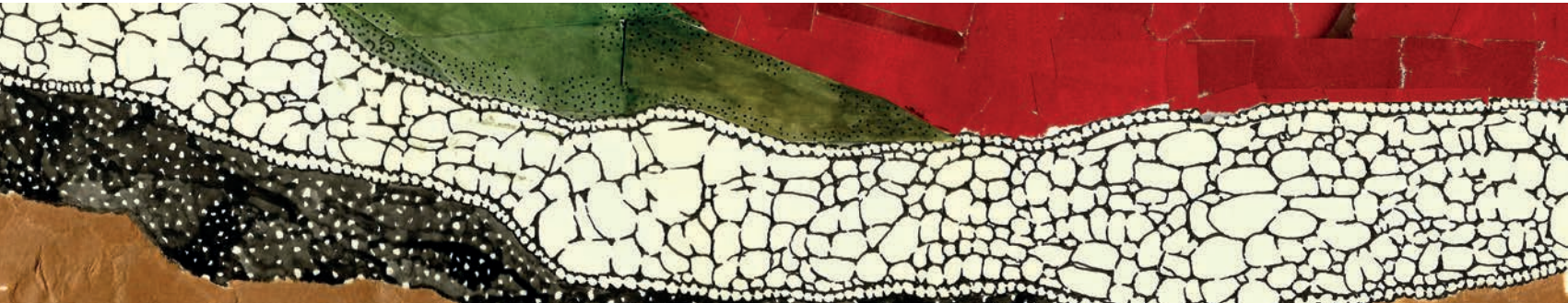
33 Esta entrevista esta disponível na íntegra no pencard - Volume 3

Imagem 71 - Espetáculo “Arapyahu” e Família de seu Jorge de Silva e Floriza de Silva no teatro Municipal de Dourados. Foto; Acervo Mandi´o. 2016.

12.3.6. Guyrakamby´ e Panambizinho

Guyrakambi´y e Panambizinho foram dois grupos celeiros de nossa jornada. Neles encontramos raízes profundas de sabedoria ancestral. Que nos contaram e recontaram sua história de lutas e sonhos, e que nos iniciara em seus cantos/danças, palavras sagradas e rezas. Nestes grupos encontramos os líderes detentores do Ñhandereko (modo de ser/ de se fazer cultura) guarani e kaiowá. Com eles comemos, cantamos, dançamos, choramos, ritualizamos fazeres e aprendemos sobre dimensões da existência talvez nunca antes pensadas. Nesses grupos também vimos as potências das falas dos jovens herdeiros dos rituais ancestrais, os quais se encontravam plenos de força e coragem para o enfrentamento necessário à afirmação de seu modo de ser guarani e kaiowá. Nós, do grupo Mandi´o, aprendemos muito mais com eles do que eles conosco, aprendemos epistemes impossíveis de se encontrar em livros e muito menos em "arquivos mortos". Ali a vida ancestral pulsa com a juventude, sementes potenciais de uma esperança de futuro mais digno e justo. Em meio a esses encontros afirmamos vínculos, desvelamos outros mundos para nós e para os jovens, que hoje têm em seu cotidiano um grupo de canto e reza que eles mesmos geram e fomentam. A fala de Germano Lima, anexa no pencard do volume 3, demonstra a alegria de nossas parcerias e uma nova liderança jovem que desponta, semente germinada "entremundos". Por agora torcemos que ela floresça.

Imagem 72 - Adelina Merina Ramon, Neusa Concianza, Arda Concianza Jorge e Roseli Concianza Jorge, Nailton Aquino e Noemia de Souza.



Sementes da Vida[34]

Vandana Shiva

Navdanya, Dehradun, Índia

A semente — palavra que é bija em sânscrito, shido em japonês, zhangi em chinês, seme em italiano, semilla em espanhol, semence em francês, same em alemão — é o anseio próprio da vida de expressar a si mesma, em suas diversificadas expressões, em sua abundância e em sua permanente renovação e rejuvenescimento. Toda a vida começa na semente. A semente não é apenas a fonte da vida; ela é o próprio fundamento do nosso ser. **Durante milhões de anos, a semente evoluiu livremente, para nos dar a diversidade e a riqueza da vida no planeta. Durante milhares de anos, os agricultores, especialmente mulheres, desenvolveram e criaram sementes em parceria umas com as outras e com a natureza, livremente, para aumentar ainda mais a diversidade daquilo que a natureza nos deu e para adaptá-la às necessidades de diferentes culturas.** A biodiversidade e a diversidade cultural têm-se modelado natureza pelos agricultores ao longo de 10 mil anos.

A semente é a incorporação de milhões de anos de evolução da natureza e de milhares de anos da evolução e de cultivo de plantas pelos agricultores. **É isso que retém o potencial de milhões de anos de evolução futura. As sementes são, portanto, o repositório de milênios de evolução biológica e cultural. Elas retêm a memória do passado e o potencial do futuro.**

As sementes não apenas retêm a memória do tempo, da evolução e da história. Elas também retêm a memória do espaço, das interações dentro da teia da vida, e dos polinizadores — como as abelhas e borboletas — para os quais as flores das sementes deram o seu pólen, e, então, fertilizaram a planta para que ela pudesse se reproduzir e se renovar. As sementes são também a dádiva de milhões de organismos do solo que a nutrem, bem como as plantas, e são alimentados pela matéria orgânica que essas plantas produzem.

As sementes são o primeiro elo da cadeia alimentar e o repositório da evolução futura da vida. Como tais, é nosso dever e nossa responsabilidade inerentes protegê-las e transmiti-las para as gerações futuras. O cultivo de sementes e a livre troca de sementes entre os agricultores é a base para se manter a biodiversidade e a nossa segurança alimentar.

Nem todas as sementes são iguais. Há variedades criadas pelos agricultores, que também são chamadas de variedades indígenas, e sementes nativas ou sementes que conservam sua identidade ao longo de gerações e gerações. Essas sementes

---

34 Texto de Shiva, V., R.Shroff, e C. Lockhart, orgs.(2012). Seed Freedom: A Global Citizens Report. Dehradun, Índia:Navdanya, no livro de Capra, Fritjof. A visão sistêmica da vida: São Paulo: Cultrix, 2014. (Os grifos no corpo do texto são nossos).

são fertilizadas por meio de polinização aberta — isto é, por pássaro, insetos e outros polinizadores naturais — e são renováveis. Elas podem, portanto, ser preservadas. Mas a preservação de sementes é considerada como um problema para a indústria de produtos agroquímicos, que começou como uma indústria de guerra e agora está se transformando na biotecnologia e nas chamadas indústrias das ciências da vida. Essas indústrias têm transformado as sementes, que era um recurso renovável auto-organizado, em uma mercadoria não renovável para ser comprada a cada ano.

A agricultura industrial anda de mãos dadas com a produção industrial de plantas, que tem lançado mão de diferentes ferramentas tecnológicas para consolidar o controle sobre a semente — desde a chamada variedade de sementes de alto rendimento (HYV, high-yielding variety) até sementes híbridas, sementes geneticamente modificadas, e "sementes terminator [SGMs restritivas, ou 'sementes suicidas']", que são tornadas deliberadamente estéreis, matando o embrião. As ferramentas podem mudar, mas a busca por controlar a vida e a sociedade não muda.

A indústria química está nos trazendo agora organismos geneticamente modificados. Nas sementes geneticamente modificadas, genes tóxicos vindos de bactérias são introduzidos nas plantas que produzem nossos alimentos. Além dos riscos de se aliar genes de organismos sem nenhuma relação de parentesco, e, desse modo, introduzir desordem na árvore da vida, os OGMs andam de mãos dadas com as patentes. A não sustentabilidade em agricultura, assim como em todos os aspectos da vida, tem suas raízes na transformação do que é renovável.

A raiz latina da palavra "recurso" é resurgere ("subir de novo"). No antigo significado da palavra, um recurso natural, como tudo na vida, é inerentemente a autorrenovação. Essa profunda compreensão da vida é negada pelas novas "corporações de ciências da vida", quando elas impedem a autorrenovação da vida a fim de transformar os recursos naturais em matérias-primas lucrativas para a indústria.

A semente da polinização aberta se renova. Os agricultores têm sempre preservado as sementes de sua colheita para plantá-las e a partir delas cultivar o que colherão na próxima safra. E enquanto preservam sementes, eles selecionam e cultivam — por gosto, qualidade, diversidade e resistência a pragas, doenças, secas e enchentes. Uma semente se renova ao longo do tempo à medida que cresce em uma cultura, de onde advêm novas sementes múltiplas vezes multiplicadas. Diferentemente das sementes open-source* e das sementes de polinização aberta, os organismos geneticamente modificados e híbridos não são renováveis. Eles precisam ser comprados a cada ano.

Uma ciência reducionista, mecanicista, e um arcabouço legal para privatizar sementes e o conhecimento dessas sementes reforçam mutuamente para destruir a diversidade, negar aos agricultores a inovação e o cultivo, impedir que esses novos recursos biológicos e intelectuais sejam incorporados ao compartimento global dos recursos por uma comunidade, criar monopólios sobre sementes, e transformar a semente, que sempre foi um recurso autorrenovador, em um commodity patenteada. Tudo isso está levando à erosão da biodiversidade na agricultura. Aquilo que eu chamei de "monocultura da mente" atravessa toda as gerações

de tecnologias para o controle da semente.

Enquanto os agricultores cultivam para a diversidade, as corporações cultivam para uniformidade.

Enquanto os agricultores cultivam para o poder de recuperação, as corporações cultivam para a vulnerabilidade.

Enquanto os agricultores cultivam para produzir sabor, qualidade e nutrição, as indústrias cultivam para o processamento industrial e o transporte de longa distância em um sistema alimentar globalizado.

As monoculturas de colheitas industriais e as monoculturas de junk food (alimentos ricos em calorias e pobres em nutrientes) industriais reforçam-se mutuamente, desperdiçando a terra, desperdiçando os alimentos e desperdiçando a nossa saúde. Privilegiar a uniformidade sobre a diversidade e a quantidade da nutrição sobre a qualidade estão degradando a nossa dieta e substituindo a rica biodiversidade de nossos alimentos e culturas. Essa atitude se baseia na criação de uma falsa fronteira, que exclui a inteligência e a criatividade tanto da natureza como dos agricultores. Além disso, ela criou a fronteira legal para privar os agricultores da liberdade e da soberania sobre suas sementes, e para impor leis injustas relativas às sementes a fim de estabelecer monopólios corporativos sobre elas.

As gigantes multinacionais da manipulação genética querem controlar o sistema de alimentos controlando as sementes. A única razão pela qual as corporações realizam engenharia genética sobre as sementes e as plantações é reivindicar patentes sobre as sementes e, portanto, a de cobrar royalties da renovação da vida e do trabalho criativo dos agricultores. Pior ainda, pois, ao privilegiar a uniformidade e criminalizar a diversidade por meio de uma ciência reducionista de produção de sementes, a rica diversidade de nossas culturas e as ligações íntimas entre biodiversidade e a diversidade cultural, entre semente e solo, entre semente e alimento, e, finalmente, entre semente e liberdade para todas as espécies na teia da vida, estão sendo quebradas.

Sem essa liberdade para salvar, proteger e compartilhar sementes renováveis, não teremos pão nem liberdade.

Para Carla

Com afeto.

CConheci Carla em um dia de muito afeto. Fui convidada para sua festa de casamento e, sem conhecê-la, me apaixonei. Naquele momento, não senti a potência de todos os elementos que trazia para a cerimônia, toda atravessada pelos símbolos da sua trajetória enquanto pessoa, enquanto artista, enquanto professora. Via as bandeiras que trazia de suas muitas inserções na vida vivida, esse espaço tão rarefeito da presença da universidade, tão raramente feito da presença de pesquisadoras e pesquisadores.

Carla veio para perto, de Mato Grosso do Sul e de minha família. Carla e os detalhes que a cercavam e que (nos) enfeitava. Atimá porã por sua presença nos momentos em que a dor não tinha mais cabimento... e seu abraço.

Carla veio para perto também dos Kaiowá e Guarani, e eles a afetaram. Quando deu por si, a potência da vida/drama deles e delas estava na sua vida/arte.

Dai surgiu o Mandi'o. Surgiu Ara Piahu. A vida se fazendo arte no drama da vida dos Kaiowá e Guarani atravessados dos tempos modernos. Dai surgiu oguatá. E Carla acolhe na arte as distintas historicidades de viver uma história atravessada pelo colonialismo e re-existir. Nessa acolhida, ensina. Ensina e conta. Conta e dança e ensina. E cria formas para além da palavra que mostram a história de re-existir.

No corpo, acolhe. Na arte, ensina. No processo de acolher e ensinar pela arte, forma novos olhares, re-dimensionando perspectivas e re-existências.

Atimá porã, Carla.

Aguyjevete, Mandi'o.

Célia Foster Silvestre . Coordena o subprojeto interdisciplinar do PIBID/UEMS/Amambai, atuando em duas escolas indígenas da aldeia Amambai, promovendo a formação docente de estudantes indígenas dos cursos de Ciências Sociais e História. É líder do grupo de pesquisa ;Pensamento social e processos histórico. Integra o corpo docente do Mestrado em Desenvolvimento Regional e de Sistemas Produtivos - UEMS e do Mestrado Profissional em Ensino de História. Desde nossa chegada no MS é nossa parceira e consultora nas questões indígenas, sociais e humanas.

13. SEMEADURAS PARA ENTREMEAR CÉU (OVO-SEMENTE-COSMOS) E TERRA (HORIZONTES DE SOLO); PALAVRAS, ARTES E CAMINHOS

As ações realizadas pelos seres humanos têm uma raiz imaterial originando o espírito humano, a sua vontade, a sua inteligência, três de suas maiores qualidades. O ser humano parece desejar sempre especializar-se, desenvolver suas inteligências, aperfeiçoar seus talentos. No entanto, com a velocidade que a maioria das pessoas vêm vivendo hoje, muitas vezes parece que elas estão habitando apenas a superfície de sua existência. [...] Em corpos que esboçam memórias, percebemos, com satisfação que o intérprete tem capacidade de fazer reviver no seu corpo movimentações, e signos, provenientes das histórias que já foram vividas por ele, por seus ancestrais e que de alguma maneira ficaram gravadas no corpo. É possível que ocorra uma espécie de depoimento corpóreo-pessoal onde um trânsito criativo, intenso e, por vezes até veloz, entre os conhecimentos apreendidos, e em apreensão, combinar-se-ão de tal forma um ao outro que teremos dificuldades de ordenar as experiências armazenadas separadamente. Mesmo assim, acreditamos que o intérprete, após alcançar o objetivo, ou seja, o aprendizado do movimento, da ação, ele sonha ainda com a transcendência.

Todas as ações que realizamos na vida são originadas por emoções que, em essência, são impulsos para agir dentro de um sistema humano. Quando pensamos em memória como um fio condutor, para compor as partituras que contribuirão na composição de uma obra cênica, as emoções dos intérpretes que virão à tona são matéria-prima muito cara. E estará em jogo para servir a finalidade cênica e a tão sonhada transcendência. (PEREIRA, 2011, p. 09).

Hoje, no retorno pra casa, me deparei com lindos ipês roxos, amarelos, limoeiros e cajueiros em flor... Eles introduziam-me mais um anúncio da primavera, e mais uma vez as paineiras estavam ali, rés de minhas memórias e cúmplices de minhas alegrias e ausências...

A saudade foi certeira, mas já quase indolor...

As ausências presentes, são como o grito mudo de Laocoonte...Denunciando os vazios invisíveis da existência, e o eterno mito de (in)completude da humanidade...

Aqui, nessa curva do eco do mundo, escondo-me da existência, tentando vislumbrar um terno e simples viver.

Mas o ser humano é bicho, feito de emoção, intuição e racionalidade, feito de "mundos" tudo misturado. E essa complexidade toda de ser, coloca-me sempre infindáveis questões.

Vivenciar a dimensão de outros mundos possíveis nos terreiros de chão batidos nos interiores do Brasil é ver as infinitas possibilidades potentes de se fazer semente e, melhor ainda, de se fazer brotar. Mas também é ver as infinitas limitações das (des)humanidades.

Ahhhh cajueiro, quantas coisas já sabíamos, e não sabíamos da importância de sabê-las.

Às vezes, ainda que efemeramente, (mais do que antes) me sinto como uma velha árvore anciã a ranger memórias e histórias, contos de testemunhos assistidos de perto, e como quem vê tudo lá do alto e também lá das profundezas da terra, volto-me para nossas asas e raízes, constatando minhas escolhas e a essência, que delas foram construídas.

Na esperança que suas escolhas sejam ternas, mais ainda do que belas.

Deixo-te o desejo da coragem de alçar voos, as sementes para enraizar suas memórias e germinar suas assas, e o barro, essencial para cultivar sua árvore anciã, testemunho de suas raízes.

Deixo-te também uma chuva de painas, parecida com a neve dos dias frios do Norte, para desvelar em seu coração o calor e os antigos e eternos afetos do Sul, vínculos de uma existência, fonte das canções de amor e dor imensos.

De resto, te deixo o pó!

A terra-preta e vermelha sagradas do existir; a gênese, o alfa e ômega, o princípio e o fim.

(Diário de Bordo, 2010-2018 Carla Ávila)

Aos leitores e leitoras, artistas, parceiros e parceiras de travessias e enraizamentos,

Assim como no fluxo das tradições e oralidades, é sempre difícil se chegar a um encerramento, isso porque durante esses anos de vivência com grupos afro-orientados e ameríndios aprendi, entre outras coisas, que uma história leva a outra, que leva a outra, e nessa sequência o dia se faz noite, adentram-se as madrugadas, e a sucessão das boas prosas se estendem ao clarão do dia.

Nesta abundância de acontecimentos do agora, é difícil parar, não só pelas tantas prosas a serem relatadas, mas talvez pelas urgências do clarão de se fazer arte em tempos tão sombrios, talvez pelas urgências da memória, para que não se apaguem nossas heranças culturais e não despenquemos no abismo de uma sociedade do esquecimento, sem sensibilidade estética. Ou, mais ainda, é preciso seguir neste fluxo pelas vidas que têm sido ceifadas diante de tanta indiferença e desamor.

Em meio a tantas injustiças, catástrofes de todas as ordens, impunidades e corrupções em nosso país, é urgente que não se percam os movimentos incessantes e, que a Arte seja linha de fuga deste soterramento moral, ético e estético em que vivemos, em uma sociedade plena de (des)humanidades. O pensamento se dá na esperança de que esta linha de fuga "raiz", faça a travessia e nutra em meio a tantos horizontes de solos inférteis e sem potências para o surgimento de "ovos-sementes-cosmos", propulsores de transformações artísticas e sociais.

É urgente que sigamos fazendo palavras arte, abrindo caminhos, remexendo as terras profundas de nossa cultura, revirando-as para o fazer respirar nas camadas mais densas de cada um para que sementes dormentes se despertem. E que as mortes, filhas das opressões cotidianas, possam seguir em transformação nos "sementérios" do agora, e que esses "sambaquis de lixo midiáticos" e tecnológicos da modernidade encontrem ancestralidades revisitadas que adubem novas formas de viver, sem regimes de poder-saber que se querem universais, estagnações limitantes, excludentes e hegemônicas.

Neste fluxo caminhada, como o *oguatá*, dos Guarani e Kaiowá, que simboliza parte da cosmogênese de suas culturas, componente essencial para o modo de ser indígena, representando que estão sempre caminhando, se deslocando em busca de uma "Terra sem Males", que lhes sirva de uma base ecológica para desenvolverem *Teko porã*, o "modo de ser/estar belo" do guarani kaiowá. Com eles aprendemos a seguir caminhando, mesmo diante de inúmeras adversidades. Aprendemos também sobre a condição e as escolhas que devem ser feitas para refletir esse "modo de ser", essa busca de viver com belezas e, em nosso caso, criar espaços para produzirmos uma Dança Teatro comprometida com a ideia harmoniosa de se estar belo que, neste caso, está para muito além da estética, mas dialoga diretamente com o princípio filosófico da Professora Inaicyra

Santos (2006), quando nos ensina a ideia de etno-crono-ética, uma dimensão de respeito e harmonia com os modos de ser e de fazer humanos.

Em nosso caminhar, que cartografa o caminho dessas escolhas, somos contra as trilhas das críticas que insistem em enfoques puristas, categorizações colonizadas, pensamentos "monoculturais", de verdades absolutas. Nesta altura da caminhada não é tempo de ficar parado, é preciso subverter essas vias fixas de caminhos, é necessário buscar palavra/ caminho/ Artes; cartografias diferenciadas para uma criação em Dança Teatro que se oponha ao esquecimento de nossas histórias, que se oponha às misérias, à pobreza de espírito, porque ser simples e subalterno em nosso país em si mesmo já é um ato de rebeldia e de revolução, por isso, nobre. É preciso seguir, abrindo caminhos para desvelar as invisibilidades naturalizadas, permitindo nessas passadas/arte que pessoas e suas culturas marginalizadas resgatem os locais de suas potências, seus lugares no mundo, seus "teko porãs". E que nesse processo de se encontrar enquanto artistas e criadores, esses grupos, e nós também, tenhamos as oportunidades de sonhar outros mundos possíveis.

Mergulhar em processos de criação e produzir Dança Teatro dessa natureza é, simbolicamente, (e aqui peço licença para utilizar uma metáfora da cosmogênese ameríndia), caminhar em busca da "terra sem males" em direção a manifestos de epifanias possíveis e, ao fazê-lo, propiciar aos parceiros de jornadas e aos espectadores das obras produzidas, uma oportunidade de se pensar sobre as margens da sociedade, pensar sobre exclusões e sobre as camadas mais profundas de sua própria identidade e lugar originário de seu ser. É a oportunidade de ouvir, segundo os Ameríndios, as palavras/ caminhos, o murmúrio mais profundo das terras que te habitam *"A terra Kaiowá e Mbyá é comparada a um corpo murmurante. O mundo vem à existência pela palavra. Antes da criação, a palavra já murmurava nas entranhas da matéria"*. (Chamorro, 2008, p. 25).

Nesse "oguatá" criativo é preciso se abrir para cartografias e corpografias desde dentro para fora e de fora para dentro nesse fluxo espiralar, em uma produção artística e de conhecimento comprometida com a terra, marcada pela terra, impregnada de suas naturezas originárias, comprometida com a pluriculturalidade e, para que, ao fazê-la, explicitemos uma relação de ausências presentes em nossas produções artísticas atuais, que ainda insistem em refletir um pensamento colonialista hegemônico de poder que tem por referências únicas horizontes do patriarcado e capitalistas.

Na caminhada, esperamos contribuir para um pensar/fazer Dança Teatro de matrizes/ motrizes afro-orientadas e ameríndias engajadas com as diversidades epistêmicas comprometida com as práticas culturais indígenas e africanas, quando nos ensinam sobre as coletividades e as práticas cooperativas. E que, na teoria, se refletem em propostas como o Corpo e Ancestralidade

(SANTOS, 2006) as ecologias dos Saberes (SANTOS, Boaventura., 2006) e uma concepção também ecológica, interdisciplinar e sistêmica da vida (MATURANA, 2001).

Nestes reflexos, observamos e enfatizamos a natureza das coletividades e artesanias presentes nesta proposta de criação onde tudo é feito junto e para alguém, respeitando o tempo do grupo, das mãos e corações. Tal dinâmica também presentifica as epistemes africanas na ideia de "Ubuntu", originária na cosmogênese sul-africana dentro de suas diversidades étnicas, de línguas e culturas e, que mesmo assim, baliza a nação na perspectiva de que "as pessoas existem em razão de outras pessoas" ou "eu sou porque nós somos". O mesmo cerne deste conhecimento acontece nas epistemes ameríndias amazônicas, que também nos ensinam; Davi Kopenawa, em seu clássico livro a "Queda do céu", de 2015, afirma que mesmo depois de toda a hostilidades sofrida, os xamãs yanomami não trabalham para proteger apenas aos seus, mas trabalham para todos e todas, inclusive os não indígenas. Eles realizam seus cantos e danças tradicionais para evocar os Xapiris, espíritos da floresta, para que estes impeçam que o céu volte a desabar. Sustentando cosmogonicamente e, dentre os seus rituais de dança e canto, o céu de toda a humanidade.

Não é possível que em um país em que "o povo se funda negando e desprezando suas raízes seu maior tesouro" Gambini (2000), nas artes cênicas sigamos a reproduzir relações de poderes hegemônicos, fortalecendo discursos violentos e opressores, que calam a força dessas raízes. É tempo, e é urgente, que neste espaço de criação artística que deveria ser de reconciliação, criação, alegria, denúncia, reflexão e liberdade, façamos uma Dança Teatro que nutra e toque as almas das pessoas para o que é urgente e necessário. É imperativo que as artes cênicas olhem para o próximo com empatia e respeito, com acolhimento e dignidade, entender que nessa vida sistêmica e conectada nada nem ninguém está sozinho e temos que perceber que estamos conectados em todos os planos, e tudo que eu fizer ao próximo a longo prazo, estou fazendo para mim e para minhas gerações. Não dá mais para fazermos (des)serviços à sociedade com pesquisas de processos de criação e espetáculos rasos que tratam de questões etnorraciais e interculturais.

A arte, creio eu, é tão poderosa que nos abre a percepção para essas dimensões do humano, ensinando-nos por sutilezas e pelas camadas mais profundas de dentro para fora. Neste sentido, Jung afirma que *"onde o amor impera não há o desejo de poder e onde o poder predomina há a falta de amor, um é a sombra do outro."*

Dança Teatro, e na que acredito e ensino, devem elevar a consciência do ser humano; a consciência de si mesmo, a consciência do corpo e suas ações em seu meio, e a consciência das relações interpessoais, intrapessoais e interculturais. Creio na arte e em sua capacidade de aproximação do ser humano ao "sagrado/religare", sendo para mim, a Dança Teatro a melhor "defesa"

contra as hegemonias, tiranias, violências e ignorâncias dessa vida. Isso porque nesses anos de partilha e caminhada percebi que ao nos contarmos "criamos" via oralidades que passam de geração em geração, de experiencias em experiências, vivenciamos narrativas criativas originárias de nossas ancestralidades.

Os processos de criação nos unem, ampara-nos e cura-nos, não necessariamente em uma dimensão terapêutica, mas como um ato revolucionário de transmutação, transcendente. Por isso, lá no começo dessa narrativa, conto sobre os fundamentos da vida, do verbo e do sonho, são eles que me ajudam a estirar meu corpo sobre a terra, me dando sustentação como no mito fundador guarani Kaiowá.

Por fim, também com os povos originários, reforcei minhas percepções da potência do feminino em detrimento do patriarcado, também para o processo de criação. Se pensarmos como brasileiros na história ancestral do país, e percebermos que os corpos que deram vida a esse povo foram, muitas vezes, as mulheres indígenas estupradas e sequestradas de seus grupos, e depois as mulheres africanas, mães e amas de leite dos filhos da casa grande, reféns de toda sorte de opressões e violências, oficializando desde aquele momento a fala masculina da impunidade, agente do patriarcado entre nós. Que segue calando desde a chegada dos portugueses por aqui, os princípios femininos da compaixão, da memória e do sentimento, potência essa única e capaz de contar a história de nossa alma. Libertar essa energia calada, para Gambini (2000) "só será possível quando se alçar do mundo sem formas uma eloquência nova, forte o bastante para quebrar o cimento que endurece e encolhe nossa consciência de nação e desconstruir o discurso fálico oficial que não tolera outras dimensões de significado como ameaça às histórias que conta".

Assim, nós artistas da Dança Teatro Brasileira, ao partilharmos com os estudantes, os grupos etnorraciais parceiros e os espectadores destas obras, buscamos fortalecer os processos de criação de matrizes/motrizes afro-orientadas e ameríndias para que cada um de nós ocupe nesse imenso país um papel protagonista e transformador de nossos corpos e ancestralidades e, consequentemente, de nossas crenças e realidades. Porque, como afirma ainda Gambini, "enquanto não houver um avanço da consciência, estaremos condenados à repetição [...] continuaremos a derrubada do pau-brasil, repetiremos a educação dos curumins por espelhamento, o casamento do pai patogênico com a mãe desqualificada. Essa é a nossa maldição [...] que não nos permite desenvolver nossa potencialidade plena."

Então, finalizamos este ciclo com o pensamento e a alma junto dos povos originários que tanto nos ensinam, que sigamos assim como eles, dançando e cantando para que se quebrem todas as maldições e, redimidos, sejamos libertos!

Ciclo[35]

(Autor: Nestor de Oliveira Intérprete: Maria Bethânia)

Passa o tempo e a vida passa
E eu, de alma ingênua, acredito
No sonho doce infinito
Plenitude, enlevo e graça
Que sem tortura ou revolta
Estou cantando ao luar
Vamos dar a meia-volta
Volta e meia vamos dar

Depois a estrada poeirenta
Os pés sangrando em pedrouços
E apaziguando alvoroços
A alma intranquila e sedenta
Murchessem todas as flores
A correnteza das horas
As trevas sobre as auroras
Os derradeiros amores

Recordo o passado inteiro
E as voltas que o mundo dá
Meu limão, meu limoeiro
Meu pé de jacarandá
E aquele ao léu do destino
Que inspirou tanto louvor
Cajueiro pequenino
Carregadinho de flor

Passa o tempo e eu fico mudo
Ontem ainda a ciranda
Vida à toa, a trova branda
Agora envolvendo tudo
O vale nativo, os combros
Várzea, montanha, leveza
Essa poeira de escombros
De que se nutre a tristeza

Velho, recordo o menino
Que resta de mim, sei lá
Cajueiro pequenino
Meu pé de jacarandá

35 Esta música esta disponível na íntegra no pencard - Volume 3

Bibliografia

ALMEIANGELO, Claudio. *Teko Vaí*: Terra sem males. Trabalho de conclusão de Curso, USP, Departamento de Jornalismo, São Paulo: Editoração da Escola de Comunicações e Artes, 1997.

ALVAREZ, J.; PASSOS, E. *Cartografar é habitar um território existencial em pistas do método da cartografia:* pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ANDRAUS, Mariana. *Arte marcial na formação do artista da cena*. Jundiaí: Paco, 2014.

ARAÚJO. João. *Caju : o produtor pergunta, a Embrapa responde – 2*. ed. rev. e ampl. – Brasília, DF : Embrapa, 2015.

AVILA, Carla Cristina Oliveira de. *Itinerâncias e Inter-heranças:* do ritual de Congado da Zona da Mata Mineira, ao processo de criação da performance em dança contemporânea.Dissertação (Mestrado) - UNICAMP, Campinas,São Paulo, 2007.

ÁVILA, C. Itinerâncias e inter-heranças: Matrizes do corpo e ancestralidade e seus dobramentos rizomáticos. In: CORTEZ, G, SANTOS, I, AMBRAUS, N, Org. *Rituais e linguagens da cena:* trajetórias de pesquisas sobre o corpo e Ancestralidade. Belo Horizonte: Editora CRV, 2012.

AVILA, C. e ARGUELLO, A. Texto dramatúrgico do espetáculo; *Ara-pyahu:* descaminhos do contar-se. Dourados, Mato Grosso do Sul, 2013.

ARGUELLO, A.;TORRES W.; AVILA, C. Ara-pyahu: descaminhos do contar-se. Trabalho de conclusão de curso. Bacharelado em Artes Cênicas, UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul, 2014.

BENITES, Eliel. *Oguata Pyahu (Uma Nova Caminhada) no Processo de Desconstrução e Construção da Educação Escolar Indígena da Aldeia Te'ýikue.* Campo Grande, 2014. 130 p. Dissertação (Mestrado) Universidade Católica Dom Bosco.

BOAL. Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* – RJ – Civilização Brasileira, 1985, São Paulo: Cosac Naify (1985). Reedição, 2013.

BORDIN, Vanessa. *Artivismo* – borrando fronteiras entre vida e arte. Revista ZONA DE IMPAC-

TO. ISSN 1982-9108. ANO 17, Volume 2 – julho/dezembro, 2015. Disponível em http://www.revistazonadeimpacto.unir.br/2015_2_ARTIGO_ARTIVISMO.pdf. Acesso em: 14 fev.2018.

BRITTO, F. D. *Temporalidade em Dança:* parâmetros para uma história contemporânea. 1. ed. Belo Horizonte: FID, 2008. Publicação da tese de Doutorado defendida em 2002.

_____. (Org.). *Cartografia da Dança.* São Paulo: Itaú Cultural, 2001. 144 p.

BROOK, Peter. *A porta aberta.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator:* da técnica à representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2001.

CAPRA, Fritjof; LUISI, Pier Luigi.*A visão sistêmica da vida:* uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas? Tradução: Mayra Teruya Eichemberg, Newton Roberval Eichemberg- São Paulo: Cultrix, 2014.

CHAIA, Miguel. *Artivismo* – Política e Arte Hoje. Aurora, 1: 2007. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/6335/4643. Acesso em: 14 fev. 2018.

CHAMORRO, Graciela. *Imagens espaciais utópicas*. Símbolos de liberdade e desterro nos povos guarani. Indiana (Berlin), v. 27, p. 79-110, 2010.

_____, Graciela. *Kurusu ñe´engatu:* palavras que la historia no podría olvidar. Asunción, CEADUC; São Leopoldo, IEPG/COMIN, (Biblioteca Paraguaya de Antropologia) 1995.

_____, Graciela. *Narrar com os pés:* uma aproximação da história oral desde a perspectiva kaiowá. In: LEITE, E. & FERNANDES, F. Org. Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina; Editora da Universidade Federal da Grande Dourados, 2012.

_____,Graciela. *História Kaiowa:* Das origens aos desafios contemporâneos. Nhanduti Editora. Coleção povos indígenas. São Bernardo do Campo, 2015.

_____,Graciela. *Panambizinho:*lugar de cantos, danças, rezas e rituais Kaiowá, ed. Karywa. São Leopoldo, 2017.

DIOP. Cheikh Anta. *The cultural unity of Black Africa:* the domains of patriarchy and of ma-

triarchy in classical antiquity. 5. ed. Chicago: Third World Press, 1990.

FARIA, Ítalo. *A Dança, o Jogo e a Improvisação:* Estratégias de Criação e Ensino. Anais do 2º. encontro nacional de pesquisadores em dança. Encontro nacional de pesquisadores em dança (2011). Dança: contrações epistêmicas.ANDA, 2011. Disponível em: http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/4-2011-5.pdf. Acesso em: 12 jan. 2018.

GAMBINI. Roberto. *O espelho Indio.* Axis Mundi Terceiro Nome. São Paulo, 2000.

JACQUES, P. B. *Espetacularização urbana contemporânea.* In: FERNANDES, A.;

JACQUES, P. B. (Org.) *Territórios urbanos e políticas culturais.* Cadernos PPG – AU FAUFBA, ano II, nº especial, 2004.

_____. *Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência.* Cadernos PPG – AU – FAUFBA: Resistências em espaços opacos. Salvador, Ano 5, número especial, p. 93-104, 2007.

JACQUES, P. B. (Org.) ; BRITTO, F. D. (Org.) *Paisagens do Corpo.* Salvador: PPG-AU FAUFBA, ano VI, número especial da revista Cadernos do PPGAU/UFBA. Salvador, 2008.

JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência.* Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991.

KASHINDI, Jean. *Ubuntu:* filosofia africana confronta poder autodestrutivo do pensamento ocidental. Revista Gelédes-Instituto da Mulher Negra, 2015. Disponível em: https://www.geledes.org.br/ubuntu-filosofia-africana-confronta-poder-autodestrutivo-do-pensamento-ocidental-avalia-filosofo/ 2015. Acesso em: 11 marc. 2018.

KRENAK, Ailton, COHN, Sérgio (org.). *Série Encontros.* Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Trad. Irene Ferreira; Bernanrdo Leitão; Suzana Borges. Ed. Unicamp. Campinas, 2003.

LUCHETTE, Felipe FRAGA, Katia.*Guardiões da Memória; lembranças de Congados.* Livro jornalismo, Monografia do Curso de Jornalismo – UFV. Viçosa, MG. 2008

MATURANA, H. *Cognição, ciência e vida cotidiana.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. 200 p

MATURANA, H. R. & VARELA, F. *El árbol del conocimiento:* las bases biológicas del conocimien-

to humano. Madrid: Debate, 1996.

_____.; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento:* as bases biológicas do entendimento humano. São Paulo: Psy, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Ed Martin Fontes, 1999.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências Poéticas* - Arte Ativista e Ação Coletiva (1990- 2000). Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, Departamento de História Social. - São Paulo, 2012.

MONIS, Fátima. *O trabalho do ator:* a preparação que antecede a cena. Revista Pro-Posições, v. 15, n. I (43) - jan./abr. FE- UNICAMP. Campinas, SP, 2004.

MUNDURUKU, Daniel. *O Banquete dos Deuses:* conversa sobre a origem da cultura brasileira. 2ª ed. São Paulo: Global, 2009.

MUNANGA, Kabengele. *Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje?* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 62, p. 20–31, dez. 2015.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil:* identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude:* Usos e Sentidos, 2ª ed. São Paulo: Ática, 1988

_____. *A identidade negra no contexto da globalização*. IN: Ethnos Brasil, Ano I – nº 1, março de 2002.

_____. *Teorias sobre o racismo.* In: Estudos & pesquisas 4. Racismo: perspectivas para um estudo contextualizado da sociedade brasileira. Niterói: EDUFF, 1998. pp. 43-65.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da Ancestralidade:* corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

_____. *Epistemologia do Racismo.* In: Anais do IV Colóquio Saberes e Práticas. Salvador: EdUFBA, 2011.

PETERSON,A.Wilferd. *A arte do pensamento criativo.* 2.ed. Trad. Regina Amarante: Best Seller. São Paulo,1991.

PEREIRA, S. *Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO:* espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp. 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes. Unicamp, Campinas, 2007.

_____ *NEMMOKNA – sobre chegadas, gestos e lembranças de outros lugares.* USP Revista sala preta | Vol. 16 | n. 1 | 2016.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação.* Vinhedo: Horizonte, 2006.

SÁNCHEZ, LÍCIA M. *A dramaturgia da memória no teatro-dança*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2010.

SANTOS, I. F. *Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.* 1996. 203 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SANTOS I. *Corpo e ancestralidade.* Ed. UFBA. Salvador, BA, 2006.

_____. *Corpo e ancestralidade:* uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2014.

SANTOS, I. *Criatividade e Comunicação Intercultural Cênica.* Revista Aspas. PPGAC-ECA-USP. São Paulo. 2017. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/134014/133546. Acesso em: 20 fev. 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul.* São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SILVA, Rosana. *Gênese do Processo Criativo do espetáculo "Ara Pyahu:* descaminho do contar-se": uma imersão na cultura Guarani Kaiowá. Trabalho de conclusão de curso para obtenção do titulo de bacharel em Artes Cênicas - UFGD, Dourados, MS, 2014.

SHIVA, V., R.Shroff, e C. Lockhart, orgs. *Seed Freedom:* A Global Citizens Report. Dehradun,Índia: Navdanya.(2012), no livro de Capra, Fritjof. A visão sistêmica da vida: São Paulo: Cultrix, 2014.

VASCONCELOS, Francisco. *Filosofia Ubuntu.* REVISTA LOGEION: Filosofia da informação, Rio de Janeiro, v. 3 n. 2, p. 100-112, mar./ ago. 2017. Disponível em: http://revista.ibict.br/index.php/fiinf/article/viewFile/3841/3181. Acesso em: mar. 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. Mana 2(2): 115-144. _____. 2002. “O nativo relativo”. Mana 8(1): 113–48

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.*Le Marbre et le Myrte: De l’Inconstance de l’Âme Sauvage. In: A. Becquelin e A. Molinié (orgs.), Mémoire de la Tradition.* Nanterre: Société d’Ethnologie. 1993.

_____.*Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio.* Mana, 2(2):115-144.1996.

_____.*Etnologia Brasileira*. In: S. Miceli (org.), O que Ler na Ciência Social Brasileira (1970-1995) - Volume I: Antropologia. São Paulo: Ed. Sumaré/ANPOCS. 1999.

_____.*Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena.* In. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

KASHINDI, Jean. *Ubuntu como ética africana, humanista e inclusiva.* Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS ISSN 1679-0316 (impresso) · ISSN 2448-0304 (online) ano 15 · nº 254 · vol. 15. São Leopoldo, RS. 2017 Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/images/stories/cadernos/ideias/254cadernosihuideias.pdf Acesso em: nov 2017.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu:* palavras de um xamã yanomami. Companhia das Letras. São Paulo, 2015.