

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

MÁRCIA SOUZA OLIVEIRA

**ENSINAR E APRENDER EM ESTADO DE CRIAÇÃO:
O Corpo Sensível e Cultural no Processo de Educação do Apaeano.
(Arte Educação na APAE)**

**UBERLÂNDIA
2015**

MÁRCIA SOUZA OLIVEIRA

**ENSINAR E APRENDER EM ESTADO DE CRIAÇÃO:
O Corpo Sensível e Cultural no Processo de Educação do Apaeano.
(Arte Educação na APAE)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teatro.

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Tema de Pesquisa: Culturas Populares e Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Bittencourt Meira.

**UBERLÂNDIA
2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

O48e
2015

Oliveira, Márcia Souza, 1962-
Ensinar em estado de criação: o corpo sensível e cultural no processo
de educação do apaeano / Márcia Souza Oliveira. - 2015.
171 f. : il.

Orientadora: Renata Bittencourt Meira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses.
3. Máscaras - Teses. 4. Educação - Teses. I. Meira, Renata Bittencourt.
II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em
Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**Ensinar em estado de criação: o corpo sensível e cultural no processo de educação
apaeano**

Dissertação defendida em 31 de março de 2015.

Orientador - Prof^a. Dr^a. Renata Bittencourt Meira
Presidente da banca

Prof^o. Dr^o. Carlos Rodrigues Brandão
Membro externo

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Pacheco Carneiro – UFU
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Dedico este trabalho ao invisibilizado, estranho, grotesco, anormal, deficiente, disforme, (im)perfeito, inválido, inapto, monstruoso, *malafincado*, anômalo. E principalmente à confirmação de que este corpo é autêntico, singular, comunicativo e verdadeiro.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ofereço meus agradecimentos às energias positivas e negativas que nos fazem mover de um lugar ao outro e que circulam entre terra, céu, ar, água e fogo e aos seres visíveis e invisíveis que circundam meus espaços, meus tempos, minha solidez e minha fluidez. Aos povos de todas as raças, credos, sonhos, dores, alegrias, lutas. Aos marginalizados que existem dentro de mim, em sangue, sexo, poros, cores e vibrações em terras sertanejas.

Meu filho Clézio Oliveira Junior grande incentivador e leitor capaz de diálogos que fazem entender outros pontos de vista. Aos meus pais que me cuidaram. Aos meus irmãos. E aos amigos, principalmente Liliana Rodrigues sempre acalentando minhas lágrimas.

Aos alunos *apaeanos* que um dia cruzaram meu caminho, para vocês todas as palavras seriam vãs na expressão dos meus agradecimentos. À equipe de funcionários, técnicos e professoras da instituição APAE Prata, meu muito obrigado.

Renata Meira, eternamente minha *capitoea*, mestra, amiga, orientadora. Mulher admirável em ética, artista sincera e educadora sensível. Meus eternos agradecimentos por ter acreditado no projeto de qualificação que desenvolvi quando professora na APAE na cidade do Prata, e que desembocou nesta pesquisa de mestrado, pesquisa que com suas orientações tornou-se gratificante.

À admirável inteligência de Joice Aglae Brondani e sua grande doação no ato de ensinar os percursos de uma *pesquisatriz*.

Fabinho Vladimir muito obrigado pelos encontros maravilhosos com o grupo Dançando com a Vida, alunos especiais a quem você dedica seus conhecimentos de dança de salão, e também à oportunidade de conhecer sua prática na tradição cultural popular uberlandense, na qual suas raízes estão fincadas, e onde fui bem recebida.

Aos baiadores e suas belas pesquisas, e ao antropólogo Túlio Cunha.

A Rafael Pombo pela dedicada revisão desta *poiesis*.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes. Aos professores da Faculdade de Teatro: Ana Carneiro pela solicitude. Renata Meira, Narciso Telles, Mara Leal, Vilma Campos, Mario Piragibe (de todos recebi apoio e paciência nas tortuosas reflexões!). Aos alunos que no mestrado escutaram e dialogaram minhas propostas Valéria,

Dickson, Roberta e àqueles que foram meus colegas e estiveram em sala de aula abrindo meu olhar para questionamentos.

À banca examinadora da qualificação e da defesa, nas pessoas do professor Dr. Carlos Rodrigues Brandão pela sensibilidade, poética e jeito de “passarim piador” que deixa-nos tocados levando-nos a viajar “um mundo e meio num momento”, da professora Dr^a Ana Maria Pacheco Carneiro sempre avaliando e reavaliando nossas propostas com inteligência, e do professor Dr. Narciso Laranjeira Telles na sabedoria e na luta em prol do artista, educador e pesquisador.

Às poéticas de Ondjaki e Manoel de Barros que exploraram cada recanto dos meus sentimentos verdadeiros.

RESUMO

Esta pesquisa de cunho autobiográfico e performática apresenta meu desvelamento de artista, educadora e mulher. A pesquisa de processual criativo descortina-me e coloca-me visível no espaço da invisibilidade pública. Nesta poética desmascaro-me pela imaginação, imaginário, sonhos, fantasias, pontos cantados da cultura popular, conscientização, expressão *corporeomental* e escrita das impressões vivenciadas. No processo performático a corporeidade grotesca da não máscara diz da implicação da artista com seu trabalho. A proposta enquanto *performance* questiona, constrói estética e devolve para o público uma criação artística de inacabamentos. O processual no pessoal é intimista e de entrega do corpo para o chão, despertando diálogo com as energias pessoais e aprofundando a pesquisa num olhar para si mesma (eu mesma). Pelo sensível não movimento no pessoal, no diálogo sincero do eu comigo mesma, libero-me das tensões, nódulos, dores de cabeça, pontos de imobilidade e contusões mentais. É nessa relação de crescimento da mulher e artista que acontece para a educadora o ensinar em estado de criação. Num ir e vir do acadêmico para o institucional o criativo transforma-se pela alteridade com a máscara do teratológico, aqui chamado de *malafincado apaeano*. Entende-se que o teratológico não tem um rosto nem um corpo belo dentro dos padrões normativos das crianças nas capas das revistas. Sua máscara *corporeomental* é disforme. O teratológico com o qual dialogamos é o “deficiente mental e ou intelectual” que estuda em APAE, na cidade do Prata em Minas Gerais, Brasil. O *malafincado apaeano* não possui *status* de indivíduo ou “povo”, por isso está na invisibilidade social, e seu “drama” não faz rir. No processo educacional, a não máscara, a *performance*, a relação dialogal, movimento e não movimento foram oportunos para o interativo, com trocas afetivas de conhecimentos. No educacional, o sensível e o cultural facilitaram tanto o aprender quanto o ensinar. E o processual de educação aconteceu pela sensibilização tátil (pés e mãos), pela circularidade do movimento nas danças do cacuriá e na ciranda.

Palavras-chave: *Performance*. Não máscara. Educação. *Apaeanos*.

ABSTRACT

This research, with autobiographical and performative character, features my unveiling as artist, educator and wife. The creative procedural research reveals me and shows me as visible in the space of public invisibility. In this poetic, I unmask myself by imagination, imaginary, dreams, fantasies, sung points of popular culture, awareness, corporeomental and written expression of experienced impressions. In the performative process the grotesque embodiment of no mask tells about the implication of the artist with his work. The proposal, as a performance, questions and builds aesthetics and returns to the public a artistic creation of unfinished. The procedure in personal is intimate and a surrender of the body to the floor, arousing dialogue with the personal energies and deepening research in looking at itself (myself). By means of the sensitive no movement in personal, in sincere dialogue with myself, I release myself of tensions, nodules, headaches, immobility points and mental injuries. In this growth relationship between woman and and artist happens, for the educator, the teaching in a state of creation. In a comes and goes from the academic to the institutional, the creativity changes owing to the otherness with the teratological mask, here called *malafincado apaeano*. We understand that the teratological don't have a beautiful face or body, within the normative standards of children on the covers of magazines. Its corporeomental mask is shapeless. The teratological with which we dialogue is the "mental and or intellectual deficiente" studying at APAE in the city of Prata, state of Minas Gerais, Brazil. The *malafincado apaeano* don't have individual or "people" status, therefore is in the social invisibility, and his "drama" is not funny. In the educational process, the no mask, the performance, the dialogical relationship, motion and no movement were desirable for the interaction, with emotional exchanges of knowledge. In education, the sensitive and the cultural facilitated both the learning and the teaching. And the processual of education happened by tactile awareness (hands and feet), the circularity of movement in *Cacuriá* dances and *ciranda*.

Keywords: Performance. No mask. Education. *Apaeanos*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 1

Figura 1 – Localização das cidades de Prata e Uberlândia.....	30
Figura 2 – Sítio Arqueológico da Região da Boa Vista no município do Prata, MG.	31
Figura 3 – Máscara na invisibilidade pública.	34
Figura 4 – A máscara encantadora que dança junto com a deformidade.	38
Figura 5 – Alunos pesquisando o <i>corporeomental</i>	40
Figura 6 – Disciplina Danças Brasileiras/Teatro/UFU.....	41
Figura 7 – “Olhar de Anzol”.....	42
Figura 8 – A máscara na visibilidade	43
Figura 9 – Exposição de fotos da carnavalesca e congadeira Elite Preta	45
Figura 10 – A máscara dos abismos femininos	47
Figura 11 – Imagens de espaços corporeomental adormecidos e amorçados pelo tempo	48
Figura 12 – Autorretrato: “Joãozinho”	49
Figura 13 – Desenho do meu esqueleto: o <i>cogito</i> perdido?.....	52
Figura 14 – Máscara em Olhos de Flor	528

CAPÍTULO 2

Figura 1 – Máscara do caboclo.....	66
Figura 2 – Festa das crianças APAE Prata.	73
Figura 3 – Oficina de percussão	75
Figura 4 – Os pés “amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios”.....	77
Figura 5 – Pés no chão: “O chão viça do homem”.....	78
Figura 6 – Alunos <i>apaeanos</i> pesquisando os pés.	79
Figura 7 – <i>Storyboard</i> , na parede da sala de aula.	80
Figura 8 – Máscara em processo de pesquisa/Mestrado em Artes.....	83
Figura 9 – Jogo de aprendizagem APAE Prata.	85
Figura 10 – Descobrimo o significado da palavra “alteridade” no jogo de aprendizagem..	85
Figura 11 – Máscara dançando ao lado de professoras, mães, alunos e capoeiristas na cidade do Prata.....	86
Figura 12 – Máscara autista no jogo de aprendizagem APAE Prata.....	86
Figura 13 – Máscara em processo de pesquisa/Mestrado em Artes.....	90
Figura 14 – Flor de Jabuticabeira pesquisando movimentos para sua máscara	92
Figura 15 – Linguagem corpórea incorporante “não-não-eu”.....	95
Figura 16 – Máscara em processo de pesquisa/2013: “Só o silêncio faz rumor no voo das borboletas”.....	96
Figura 17 – Chapéu de Fitas: “Na estrada, ponho meu corpo a ventos”.	96
Figura 18 – Máscara em processo de pesquisa, 2013.....	99
Figura 19 – Máscara em processo de pesquisa, 2013.....	100
Figura 20 – Máscara em processo de pesquisa, 2013.....	101
Figura 21 – Jogos de aprendizagem APAE Prata.....	102
Figura 22 – Desmontagem do Processo de Criação da Máscara.....	104
Figura 23 – Processo de criação da máscara/Mestrado em Artes, 2013.....	105
Figura 24 – Máscara da Serpente: processo de criação da máscara, 2013.	106

Figura 25 – Fincando o Mastro.....	109
Figura 26 – Máscara no <i>limen</i> , soleira por onde se atravessa.....	111
Figura 27 – <i>Performance</i> da Máscara.....	112
Figura 28 – Processo de Criação da Máscara.	119
Figura 29 – Carreata de <i>apaeanos</i> . APAE Prata	119
Figura 30 – Máscara que se modifica nas relações e ganha fala de Bárbara depois da desmontagem.	122
Figura 31 – Disciplina Danças Brasileiras/Teatro/UFU.....	123

CAPÍTULO 3

Figura 1 – Máscara do Congadeiro.	130
Figura 2 – A máscara arrebatada num devir outro	133
Figura 3 – Autor: Ursinho Carinhoso, APAE.....	138
Figura 4 – Festa Junina/APAE Prata.	145
Figura 5 – Improvisação: “um estranho movediço mundo despertando”.	146
Figura 6 – Ensaio do Grupo Dançariôla na APAE Prata.....	151
Figura 7 – Grupo <i>apaeano</i> de percussão/Prata, MG.	153

INDICAÇÃO PARA A LEITURA DO TEXTO

“–Tia... eu vou sair da APAE.”

Frase corriqueira na boca de alguns *apaeanos*. Escutada por qualquer funcionário, professora ou técnico da saúde. Eu mesma escutei ao longo de seis anos vários deles falarem. Escutei desatentamente, com cinismo, piedade, tristeza, dor, sabedoria, consentindo, negatizando, positivando.

“Eu vou sair da APAE” foi frase pronunciada, enunciada, segredada, fantasiada. Também foi ameaça, provocativo, brincadeira. Foi expressa com medo, felicidade, angústia, desejo, raiva, carência, solidão, ambição de outro *status*, arrumar um emprego, ter uma namorada. Ou simplesmente falada num tempo distante, significando um amanhã, ou nunca, ou uma mudança real para alguma fazenda ou outra cidade.

“– Eu vou sair da APAE.”

Um dia resolvi escutar o corpo *apaeano* anormal, travado, defeituoso, incompleto, teratológico, inoperante falar essa mesma frase, abrindo seus espaços internos, olhando seus valores culturais, visibilizando-se nesta pesquisa de *não máscara* em movimento e *não movimento*.

Neste seu lugar de leitor/leitora no seu não movimento, movimente-se comigo para a amplitude da questão: o que fazer com o corpo anormal, travado, defeituoso, incompleto, inoperante, teratológico, malafinado, que anseia por espaços outros? Quais possibilidades esse indivíduo “anormal” possui para abrir seus espaços pela educação?

E na dança quando esta rompe com a forma, acontece pelo sensível e valoriza a cinestesia? De que modo essa dança foi proposta de alçar voo quando o corpo é considerado “anormal”?

Entre comigo leitor/ leitora neste drama. Permita-me abrir-lhe as portas de uma sala de aula de uma professora *apaeana*. Peço a você leitor/leitora que experimente, caso você saiba ou não dançar, vivenciar o rompimento com o drama do enclausuramento do corpo nos espaços do pessoal, social, e do cultural.

Dance com as mãos atadas como se usasse uma camisa de força da qual desejasse se libertar. Tente rasgar essa camisa de força nesse seu drama.

Ou ainda, se desejar, use uma camisa de força à qual você entrega suas energias. Não se preocupe com movimentos. Deixe-se ficar aprisionado a si mesmo pelos braços. Fique na imobilidade e perceba o seu pulso interno. Inspire e expire esse pulso

internalizado. Sinta em seu corpo a dança mental daquele que está na imobilidade. Absorva essa dança.

Esqueça os braços, concentre-se nos pés movimentando-se lentamente, leve algumas horas para alcançar outro ponto da sala. E permita-se compreender o *continuum* espaço tempo de uma pesquisa que a partir da não dança se alarga para as várias possibilidades do trabalho com o corpo.

Diga “eu vou sair da APAE”, indo e vindo de um lado para o outro, como uma formiguinha, dançando num movimento de pés que lembre o amassar o barro, e deixe os braços soltos como os de um João-bobo. Busque cantar essa frase a partir desse movimento. Ou crie outras maneiras de cantar esses movimentos. Bataque a frase.

Agora pegue uma bolinha não muito macia e comece a abrir os espaços dos pés acariciando ou pisando sobre a bola, e fale “eu vou sair da APAE”. Comece agora a se movimentar com essa bolinha explorando giros, deixando o corpo desequilibrar e repita a frase, em várias tonalidades ou sonoridades. Desenhe suas sensações.

Junte-se a outros, faça um círculo e grite a frase: inclinando seu tronco com os braços abertos. Respire. Comece a erguer o tronco ao mesmo tempo em que inicia a fala lentamente (“eu quero sair da APAE”). Erga o tronco até que seu rosto alcance a posição de olhar para o céu sempre de braços abertos e deixe as palavras gritarem para fora do seu corpo.

Após ter realizado as atividades para abrir seus espaços internos peço ao leitor ou leitora que adentre nas propostas desta pesquisa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – FINCANDO O MASTRO	25
1.1. Travessias e atravessamentos	26
1.2. APAE Prata	43
1.3. Meados de 2010 a meados de 2011	48
1.4. Para que começar no chão pesquisando <i>maturecer</i> ?	51
1.5. Forjei um projeto	53
1.6. E no início não havia o verbo, tudo era <i>yby</i> , fogo e <i>caxixi</i>	56
1.7. Das grandes ações se ramificam desvios	62
CAPÍTULO 2 – PORTAL DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL.....	66
2.1. Etnopoesia no processo de sensibilização	67
2.2. Etnopoesia no espaço da educação	73
2.3. Aula do dia 10 de Abril de 2012.....	81
2.4. Aula do dia 24 de Abril de 2012.....	82
2.5. Voando para fora da asa	83
2.6. Flutuantes: a máscara em interação	96
2.7. No limiar da serpente.....	107
2.8. No <i>limen</i> da academia.....	110
2.9. A comunicação Artística para educadores de teatro no Brasil	112
2.10. Desmontagem do processual da máscara	113
CAPÍTULO 3 – JOGO DE ESPELHO	126
3.1. Aonde os pés te levam quando você caminha para a liberdade?.....	134
3.2. Apaeanos brincantes	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	159
GLOSSÁRIO DE PALAVRAS “INTRANGEIRAS”	167
APÊNDICES	168

INTRODUÇÃO

Entremeses

Este é um trabalho de encontros, transformações, sentimentos, vivências, revelações e vida. No qual coloco muito de mim enquanto pessoa, artista, educadora para entender muito do outro enquanto pessoa que é diferente e me atravessa em cultura e sentimento. Parafraseando Manoel de Barros (2010), digo que há frases que se iluminam pelo opaco. E algumas frases e palavras me iluminaram nesse processual de pesquisa.

Para que começar no chão? Foi questão de reencontro com a professora Dr.^a Renata Meira após cinco anos. Distanciada da universidade, solicitei a ela uma qualificação no curso de graduação em Teatro com um projeto em fase de desenvolvimento na Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais na cidade do Prata em Minas Gerais, Brasil.

Entender o *apaeano* ao longo de uma relação de alteridade foi também responder pelo movimento e pelo não movimento sensível a pergunta: pra que serve esta dança? (questão da aluna *apaeano* que chamaremos ao longo do texto de Flor de Jabuticabeira).

Outra questão foi descobrir a não máscara no sentido da palavra poética de Manoel de Barros: *malafincado*. E meus espelhamentos na cultura popular pelo ponto cantado por Enildon Pereira da Silva, Capitão do Catupé Azul e Rosa, na cidade de Uberlândia: “o toco é grosso a raiz é funda, procurei a raiz lá no fim do mundo. Toco preto no caminho levanta o pé se a moita mexeu quero ver quem é” (MEIRA, 2007, p. 87).

Deixar-me ser atravessada pela linguagem nordestina, tupi-guarani, *yorubá-nagô* foi ancoradouro, para fincamento do mastro na terra, e para olhar os signos culturais, de hibridismos e circularidades num provocativo que me levou a dançar junto os *aprendicimos com o xão*, tanto nas práticas com Renata Meira, quanto nas leituras em Ondjaki, poeta e sociólogo angolano.

Na pesquisa existiram pessoas que me fizeram jogar pedrinhas no bom senso e elas dizem no referencial: Carlos Rodrigues Brandão, Rosane Preciosa, Joycelaine Oliveira, Renata Meira, Paulo Freire, José Gil, Fernando Braga, Joice Brondani, Ondjaki, Manoel de Barros, Ilo Krugli, Pedro Dominguez, Leônidas Oliveira, Stanley Keleman, Paulo Leminski, Gaston Bachelard, Luis Otávio Burnier, Eugenio Barba, Ana Carneiro, Ileana Diéguez (em Telles e Leal), Zeca Ligiero, Stuart Hall, Peter Burke, Silvana Oliveira, Graziela Rodrigues, Vanessa Sgalheira, Vivian Parreira, Túlio Cunha, Hijikata, Glayson

Arcanjo, Richard Schechner, Marlui Miranda, Caetano Veloso, Oliver Saks, Samuel Gerard.

Na pesquisa os sujeitos são pessoas que só entendem na língua do brincar: Lelê da Andança, Pião de Rodeiro, Egão, Negão do Batuque, Flor de Mangueira, Calango, Orquídea do Mato, Flor de Pequi, Cirandeiras, Dama da Noite e Flor de Jabuticabeira, crianças do Dançacriôla e a máscara quando na visibilidade social.

O que não cabia mais em mim quando iniciei a pesquisa na APAE entre 2008 a 2014? Inaceitação? Angústia? Preconceito? Nostalgia? Vaga inspiração?

As questões do *apaeano* na instituição me pareciam uma realidade de empréstimo, não cabia fora. O *apaeano* só podia acontecer dentro do institucional? Parafraseando Paulo Freire (1985): era uma realidade de exilados e por isso realidade de empréstimo? Era uma realidade de pessoas que ficaram exiladas do convívio com o mundo? Por que eu sentia tanto preconceito? E por que isso me angustiava tanto?

Para ser feliz, para dar conta de um processo educacional na APAE, resolvi entrar em um curso de especialização em Gestão de Cultura, um curso técnico no SENAC. Porém, enquanto professora de teatro cursei essa especialização porque desejava gestar cultura no espaço institucional.

Na especialização em gestão de cultura objetivei um projeto onde “em uma direção, a criança esteja integrada em sua cultura e, na outra, a cultura seja pensada desde o ponto de vista de seus efeitos de produção e reprodução das condições de criatividade da e sobre a criança” (BRANDÃO, 1985, p. 129).

Esta frase de Carlos Rodrigues Brandão me moveu a pensar a educação não bancária. O que eu queria, o que passei a ver e a provocar com isso foi revelação. Meus provocativos tinham a ver com a cultura de conhecimento dos indivíduos, sabedoria negada pela (des)sabedoria dos livros didáticos que não revelava.

O projeto Cidadão Deficiente chamava a atenção pelo preconceito que carregava e, por isso, buscava parceiros e financiadores que pudessem dar conta de solucionar essas questões. A ideia de uma qualificação no acadêmico amadureceu tão logo iniciei na instituição *apaeana* a prática e a escrita do projeto de especialização em gestão de cultura, pois percebi que nas artes cênicas o corpo que precisava dançar e representar estava “travado”. E o problema não era a expressividade do aluno ou da professora. O foco na liberdade expressiva pedia um corpo a ser transformado dentro da instituição de educação bancária.

Busquei a parceria de Renata Meira na qualificação no curso de Teatro, atitude que me levou a iniciar pesquisa no Mestrado. Uma proposta muito particular, pois ao mesmo tempo em que fazia qualificação no curso de Graduação em Teatro, eu ia para a APAE ampliar meu trabalho de professora e retornava para o mestrado como aluna ouvinte numa discussão com outros mestrands sobre minhas questões. É importante citar que uma mudança no calendário acadêmico por motivo de greve na universidade foi benéfica nesta pesquisa, uma vez que, eu aluna matriculada no mestrado, enquanto esperava o início das aulas, pude ser participante ouvinte numa disciplina em que minha orientadora ministrava aula. E tão logo iniciei as aulas, enquanto mestranda, eu já descortinava no projeto questões da artista, da educadora no institucional e da pesquisa na academia, mexendo com minhas raízes híbridas e sensíveis num diálogo circular entre estudiosos, artistas e pesquisadores.

Introdução ao conceitual

De sentidos alertas para aquilo que não se pode ver, mas em que se acredita:

Os caboclos do Brejo-dos-Padres vivem em um regime acentuadamente democrático. [...] Parece que as velhas mulheres, na tribo, exercem o papel de pagés. Encontrei uma delas, já centenária, que se encarregava de curar os enfermos, de “tirar o atraso” e de exercer outras práticas mágicas (atrair as chuvas, por exemplo, no tempo das soalheiras). O fumo exerce papel importante nos exorcismos. Com ele, a velha, usando o seu cachimbo, fumiga os visitantes estranhos à aldeia, a fim de torná-los imunes e sagrados. (PINTO, 1952, p. 298).

Acreditando numa proposta de entregar o imaginário aos encantamentos da terra, enraizando-me, ou ainda, imaginando-me velha mulher, a mais velha do povoado que sopra fumaça ao vento, inicio na pesquisa tal qual “um passarinho vagaroso pia uma canção que o vento quis ouvir”. Nesse lugar de enraizamentos, mas também de fluidez cujo “sopro enrola e desenrola um segredo” (FURUNDUM, 2001, faixa 29) a velha dançante fumiga meus estranhamentos, a fim de tornar-me imune e sagrada e receptiva ao outro.

Fumigada pela pluralidade cultural da velha mais velha do povoado e por isso mesmo a mais bela (ONDJAKI, 2010), dialogo com aquele outro que em mim ficou “guardado até o momento certo de reaparecer como identidade” (PERUARE, 2012, p. 19). O “não-não-eu” (LIGIÉRO, 2012): esse sujeito (que sou eu) e que encontra-se nos outros (quem não sou). Aquele que na ruptura com si mesmo reaparece num “não-não-eu”

exposto em ato de alteridade e que ganhará o nome de máscara do *malafincado* (BARROS, 2013).

Nas palavras de Antonio Faundez ruptura é negação à qual devemos contrapor outra negação para encontrar o positivo (FREIRE, 1985). A “não máscara” apaga, mas também faz olhar para dentro de si num “efeito de mostrar o próprio *interior*” (BARBA, 2012, p. 178). E ela veio “deslizando os pés, sem nunca tirá-los do chão- assim como os cegos, que também caminham deslizando os pés para explorar o terreno” (p. 175).

Nesse terreno de mobilidade, mas também de imobilidade na *performance*, o trabalho de artista atraiu para a pesquisa uma relação de intimidade com o “não-eu” (aquele outro que é diferente de mim) com o qual estabeleço convívio de alteridade. “Fumegar” esse estranho visitante permitiu-me o (des)cortinamento. E através da cultura popular olhei para a nossa visibilidade social, numa aceitação do pertencimento poético.

A *performance* pelo estético da cultura popular deixa transparecer, descortina, quebra ou mantém regras, muda *status*, “abre espaço para os elementos presentes na vida, das pessoas, como conflitos, afetos e desejos junto à cognição.” (MANTOVANI; BAIRRÃO, 2004, p. 27).

Minha relação com a *performance* é ritualística, pela dança que se utiliza do objeto não máscara e dialoga com o cognitivo e o simbólico no imbricado cultural da dança e da máscara popular, numa pesquisa no espaço institucional.

As poéticas dos pontos cantados da cultura popular brasileira (BAIÃO DE PRINCESAS, 2002), Matsuô Bashô e Paulo Leminski (1983), Manoel de Barros (2013), Rosane Preciosa (2010) e Ondjaki (2010) colocaram meu texto pessoal num lugar em que poesia, corpo em movimento e não movimento, não máscara e máscara e pertencimentos na cultura popular brasileira se fizeram presentes. *Poiesis* que alça voos na produção acadêmica.

Um segredo que eu e conto agora:
Em todo o passarinho há um menino
que, quando voa...voa e vai embora
viaja um mundo e meio num momento.
Pois tanto podem no menino e na ave:
o canto e o pio o amor e o sentimento.
(BRANDÃO; MATUCK, 2001, p. 36).

Poiesis libertárias inspiradas em Rosane Preciosa (2010).

Escrita que desemboca na criação de um glossário de *intrangeirismo* influenciado nas expressões *yorubá*, nordestinas e tupi-guarani, num imbricado cultural, de subjetividade social e singular, de expressividade atrevida ao “observar os que chegavam, cheirar-lhes os cabelos, catalogar-lhes o sorriso segundo a proveniência e, quase imperceptivelmente, fazê-los falar de coisas banais acontecidas do outro lado do mundo” (ONDJAKI, 2010, p. 27).

No espaço do social, no tribal, aceitar o lugar de pertencimento nos faz visíveis de acordo com Vitor Aurape Peruare, representante da cultura Kurâ-Baikari no Mato Grosso do Norte, quando expressa que na relação tribal a máscara de pertencimento familiar permite que “as famílias que são donas de máscaras também se sintam especiais, com prestígio e respeito na aldeia” (2012, p. 19).

Rafael Karsten acredita que a máscara ritual “tem um grande poder de fascinação quando se tem em vista o caráter mágico do adorno” (PINTO, 1952, p. 303). E, de acordo com Eugenio Barba (2012), no teatro a máscara tanto pode ser a dilatação do rosto do ator num trabalho dos músculos expressivos faciais somados à postura corporal, quanto pode ser um objeto que se coloca no rosto tal qual na Comédia Dell’Arte, ou ainda combinações de cores com várias nuances para a produção de efeitos no Kabuki. Esses usos da máscara são feitos de modo calculado pelos artistas e servem para dissimular os traços físicos e a identidade do portador criando tipos e personagens bem codificadas.

As questões da máscara, quando apresento suas questões, não dizem da máscara antropomorfa, que dissimula o portador em uma forma outra distanciada de si mesmo, fazendo-o perder sua identidade, tal qual o “dançarino javanês do *Djaram-kévang*, que usa a máscara de um cavalo e pula de forma grotesca, cavalgando uma vara de bambu, é alimentado com palha” (BERTHOLD, 2011, p. 4). Ou ainda a máscara africana que, enquanto artefato, estabelece correspondência com indivíduos singulares pelos traços distintos e representativos (SALES, 2005, p. 163-86).

Os atravessamentos da “não máscara” nesta pesquisa são experimentações da artista, docente e pesquisadora no contato intimista com a máscara teratológica, numa busca pela incorporação através da imaginação. Uma vez que “as imagens da imaginação têm origens em encontros corporais e sensoriais” (EFLAND, 2005, p. 320) sujeitas a distorções e imperfeições.

Teratológico despercebido no cotidiano:

“Sentimentos aversivos, mágoas, rancores, medo e angustias oriundos das relações sociais e de catástrofes naturais, os quais, em *performance*, emergem e expressam-se na forma de danças, sons e liturgias” (MANTOVANI; BAIRRÃO, 2008, p. 13).

Teratológico exposto ao mundo das sensações (temperatura, sons, cheiros, texturas, formas, cores) e ao mundo dos sentidos (visão, olfato, paladar, audição, tato). Teratológico sensível que num devir de revelações e transformações expõe desmascaramentos de preconceitos, desmerecimentos, invisibilidades.

Teratológico cultural de invisibilidade social: o jurarazinho lá do poço de beber que acortinado pode ver sem ser visto. Esse homem descartado no espaço da vida líquida, sem projetos de vida, autoestima, autodefinição, anormal, anômalo, transitório, transeunte, nos becos, nos guetos, asilos, penitenciárias, de cultura popular, branco, negro, índio, mestiço (BAUMAN, 2005).

Na pesquisa a *performance* da máscara do teratológico, esse (des)cortinamento que acontece num processual de transição da artista permitiram as seguintes perguntas: como colocar a questão da máscara numa criança com síndrome de *down*? Como uma pessoa de dentro para fora dela se sente quando entende que ela carrega sua máscara, essa maneira muito particular de ser e se colocar no mundo? Quando uma máscara causa estranhamento? Qual é a reação de uma pessoa quando se depara com uma máscara teratológica (monstruosa) no espaço do social?

De que modo numa pesquisa com pessoas de máscaras realmente teratológicas, o artista dilata seu campo visual? “Pois se o olho que olha o mundo é o mundo que o olho vê” (FURUNDUM, 2001, faixa 6).

É possível ao pesquisador dilatando a sua visão ver com o coração?

“Porque nem sempre o sentimento gosta de ter que pensar o que ele sente.” (FURUNDUM, 2002, faixa 20)

E o que se propõe com uma pesquisa que dança o teatro quando uma artista-educadora coloca no lugar dos quadris, no lugar da dança e do sexo, o coração em linhas curvas? De que modo essa artista se movimenta no espaço da pesquisa acadêmica? E no institucional enquanto professora? E no pessoal quando a pesquisa vai para sua relação com o mundo vivido?

Numa relação atrevida o processo criativo suscitou na docente “misturas que inventam uma poesia mastigada tipo segredos de fim de tarde” (ONDJAKI, 2007, p. 79). A *performance* poética foi composição dialogal pelo movimento acadêmico/ institucional e

relacional professora/aluno para que a pesquisadora/artista/professora ensinasse em estado de criação.

Zeca Ligiéro (2012), no imbricado entre antropologia, experimentos performáticos e diálogos com Richard Schechner, diz que, dentre as várias finalidades da *performance*, estão envolvidos entretenimento, ritual, construção do indivíduo no espaço da comunidade e as suas relações de socialização.

No meu processo de pesquisa penso minhas singularidades na relação com o coletivo. No processo de socialização deparei-me com realidades provocadoras de contusão mental, ou seja, angustia “abafada, esquecida, arrumada num sítio interno” (ONDJAKI, 2010, p. 111). Ao longo da vida aprendi a estar na comunidade enquanto pessoa esquecida de si mesma. Repleta de pontos de imobilidade, sem espaços pessoais, tensa, feia, com o corpo recolhido na “sensação de impotência nas lutas com os homens” (ONDJAKI, 2010, p. 112).

Essa foi uma experiência riquíssima e triste, ao mesmo tempo. Eu chorava toda a tarde debaixo de pé de uma papoula, ao lado da igreja do colégio. Uma fase difícil e inusitada, em que pude constatar as diferenças culturais e econômicas existentes entre as sociedades indígenas e não indígenas. [...] Percebi que estava num sistema diferente do meu povo, a começar pelo acesso às pessoas. (PERUARE, 2012, p. 21).

Os termos contusão mental e ponto de imobilidade vieram do escritor angolano Ondjaki na expressividade poética do feminino marginalizado de sangue espesso, encarnado, humilhado, desintegrado na intimidade, violado, angustiado. As paisagens poéticas sensíveis e antropológicas do africano Ondjaki encontraram-me invisibilizada num canto qualquer. Pois se flor de Humaitá, jurarazinho, filha de tupã, sertaneja, Jurema, menina da gameleira, cigana em verde esmeralda fico exilada de minhas raízes. Nas relações de socialização a invisibilidade enclausura, atordoa, enlouquece, mutila pessoas. A invisibilidade torna os indivíduos desempoderados.

Fernando Braga da Costa (2010), criando o conceito de invisibilidade social, refere-se aos indivíduos que nos espaços públicos não são reconhecidos, sofrem desmerecimentos e, portanto, estão na invisibilidade. A desqualificação profissional transforma lixeiros, professores, negros, mestiços, mulheres, homossexuais, artistas, loucos, portadores de necessidades especiais (e muitos outros) em indivíduos invisibilizados socialmente.

Ante esta realidade tão crua no chão se espalharam “mil pedacinhos do nosso medo – num estrondo quase nenhum, mas que eu podia aqui dizer que foi ruidoso” (ONDJAKI, 2007, p. 106).

Neste estado de liminaridade, provocativo na pesquisa, vivenciei ambiguidades, deixei-me ir de encontro a transições, num colapso de energias e símbolos. Liminaridade segundo Turner (1969, p. 95) “é frequentemente vista como similar à morte, ao estar num ventre (útero), à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, ao estar num deserto e a um eclipse do sol e da lua” (MANTOVANI; BAIRRÃO, 2008, p. 28).

E de que maneira a não máscara possibilitou-me atravessar meus estados de liminaridade?

A pesquisa me posicionava entre lugares. Diante dessa realidade só restou opção para dilatar o campo visual, vendo também o que se encontrava atrás da artista. De acordo com Eugênio Barba, alargar o campo visual e ver com o coração para o artista no teatro oriental significou “trabalhar conscientemente com dois níveis opostos entre si: na frente com os olhos, e atrás, com o coração. [...] Ver, para o ator, significa estar pronto para agir, ou seja, para reagir” (BARBA, 2012, p. 181).

Ver com o coração implica em descobrir metáforas para suas realidades físicas.

Para os atores, ver o que está atrás significa prestar atenção em algo que está atrás dele. Essa consciência, que mais parece um alarme, cria uma tensão na espinha dorsal, como um “impulso para estar pronto”. Ao mesmo tempo, cria-se uma oposição no corpo do ator, que olha para frente enquanto presta atenção ao que acontece atrás de si. Tensão e oposição ativam a espinha dorsal, como se ela ficasse pronta para reagir, para virar: então o ator vê com seus segundos olhos, ou seja, com sua espinha dorsal. Ver, para o ator, significa estar pronto para agir, ou seja, reagir. (BARBA, 2012, p. 181).

Com o olhar acortinado, a não máscara vê sem ser vista.

No não movimento ofereço tônus ao corpo, ativando a espinha dorsal (no chão). Assim foi que artista olhei atrás de mim e iniciei movimento de reagir pelo pulso de vida que se deslocou do coração e despertou no quadril. Acionei pelo sensível “um dom cheio de vida como a semente [...] acontecida de seu amor de flor e fruto dentro do sonho que há na mente” (FURUNDUM, 2002, faixa 23).

A *performance* da não máscara, na proposta revelou uma mulher/artista estrangeira a si mesma. Invisível. Medos e angústias alojados no corpo violado e violentado. Esse desvelamento da artista abre para a educadora, no institucional *apaeano*, um leque de

discussões no espaço acadêmico, no institucional, no espaço do pessoal da pesquisadora artista.

A *performance* levou-me a estar comigo mesma a partir da relação com o outro pela sua gestualidade, pela convivência, pelo sensível assimilando o movimento da máscara do outro que eu entendia enquanto máscara. A máscara do *apaeano* apresenta movimentos muito particulares que dizem muito de quem ele é, movimentos prefixados no seu corpo. O diálogo com a máscara *apaeana* favoreceu um olhar especulativo, reinscreveu a arte do institucional no domínio do político, do cotidiano.

O termo *apaeano* abarca pessoas que estudam e trabalham na Associação Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE). É uma palavra que, na cidade do Prata, em Minas Gerais, Brasil, funcionários, técnicos da saúde e professoras utilizam para inclusão (ou exclusão?) do corpo institucional.

No institucional a paisagem que olho é contemporânea e diz respeito aos botões em flor afrodescendentes, portadores (ou não?) de deficiência intelectual, loucos, de mente malformada, monstruosos, *malafincados*, biriba, boboca, invisibilizados sociais.

Interessa-me recortar o “ponto de ancoragem de uma intervenção autoritária” (FOUCAULT, 2002, p. 345) que se apoia no institucional e na educação para vitimizar o corpo dentro dos princípios da hereditariedade?

Segundo Michel Foucault (2002), essa intervenção autoritária vem da teoria da hereditariedade cunhada pela psiquiatria e ganha força no final do século XIX. Essa teoria caracterizou alguns indivíduos enquanto sujeitos portadores de um determinado estado de disfuncionamento.

Ou seja, estabeleceu, pela origem familiar de descendência, que os sujeitos com predisposição a um vício, uma embriaguez, um defeito, uma anomalia, um desvio, poderiam “transmitir a seus herdeiros, de maneira mais aleatória, as consequências imprevisíveis do mal que trazem em si, do não normal que trazem em si” (p. 403).

Na paisagem contemporânea educacional que discuto o que seria esse “racismo contra o anormal” (p. 403), herança teórica da psiquiatria, mas que ainda hoje, no século XXI, sustenta a marginalidade e a exclusão social dos indivíduos pela hereditariedade? Seria a cor da pele, o sexo, o fato de uma pessoa nascer com a máscara do teratológico?

Mas além de ser excluído e marginalizado nas questões hereditárias, no institucional o marginalizado e invisibilizado seria também um ser “reduntante” (BAUMAN, 2005)? Seria uma pessoa excluída da relação social “pelo fato de ser

dispensável- tal como uma garrafa de plástico vazia e não retornável, ou a seringa usada, uma mercadoria desprovida de atração e de compradores [...]” (BAUMAN, 2005, p. 20)?

A *performance etnopoética* e sensibilização *corporeomental* olhou as questões pessoais da artista e mulher quando espelha-se na máscara *apaeana* (daquele que nasceu e cresceu negro, índio, mestiço, caboclo, pobre, bangalafumenga no berço de ancoragem autoritária e cerceadora do humano).

Esse espelhamento trouxe entendimento de que se não trabalhássemos a *performance* no educacional não haveria o empoderamento do humano. A relação de alteridade fez compreender o indivíduo invisibilizado como aquele que se coloca enquanto objeto de benevolência, caridade e piedade e investe-se de excluído do único jogo disponível.

Qual foi o único jogo disponível que fez artista e *apaeanos* se comportarem não como jogadores, mas serem ao longo de um convívio cultural deixados para trás para posteriormente serem investidos de uma máscara *corporeomental* de “confusão, desorientação e perplexidade” (BAUMAN, 2005, p. 20)?

Desvelei a máscara num conjunto de ações corporais, expressividades dos sentimentos negados, amordaçados, desejos estrangulados que não são exclusivamente meus. Uma vez que representam as percepções vivenciadas em seis anos trabalhados na instituição *apaeana*.

Essas revelações desse humano e do criativo aconteceram no espaço da academia e com condução de Renata Bittencourt Meira (2007, 2011, 2010). Joice Aglae Brondani (2014) dialogou na criação da máscara.

No espaço institucional compartilhei os inacabamentos da não máscara: devir, incompletude, transformação, circularidades, poéticas populares, estados, sensações movediças foram dançadas, cantadas, reveladas, trocadas, criadas.

Discutir alteridade ampliou percepções identitárias (HALL, 2011) e de hibridismo cultural (BURKE, 2003). Aquele *apaeano*, estranho em identidade e cultura, e por isso mesmo teratológico (GIL, 2006), aos olhos da educadora, transformou-se de indivíduo à margem de construções, transformações e socializações em Negão do Batuque, Calango, Peão de Rodeio, Lêlê da Andança, Flor de Jabuticabeira, Dama da Noite, Orquídea do Mato, Flor de Pequi, Egão, Flor de Pitanga, Flor de Mangueira, criança do dançacriôla e cirandeiras.

De monstro *malafincado*, o aluno portador de necessidades especiais, espelhando-se na não máscara em *performance*, iniciou seus próprios movimentos de transformação e aceitação. A pesquisa de qualificação profissional ensinou em estado de criação. A *performance* foi dançada, tocada, cantada ao lado de crianças, adolescentes e adultos com idade acima de doze anos, pessoas portadoras de necessidades especiais e diagnóstico desconhecido (pois quando solicitado não houve permissividade para leitura dos laudos psiquiátricos dos alunos matriculados na instituição *apaeana*).

A experiência com alunos especiais, contudo, foi relatada nos cadernos do eu e relatório de aulas. Imagens do resultado das aulas foram desenhadas pelos alunos. As fotografias foram realizadas pela professora e *apaeanos*. A pesquisa-artista consta nos cadernos de criação e caderno da máscara.

O ensino da arte sensibilizou o corpo, criou identidade cultural pelas danças populares brasileiras (cacuriá e ciranda aprendidas no contato da artista com o Grupo Baiadô), envolveu o jogo de aprendizagem, leituras poéticas, oficina de percussão com portador de tradição, percepção sensorial pelo tátil (pés e mãos), rodas de conversas.

O sensorial pelo tátil foi dia a dia em sala de aula, repetição constante de aprendizado na percepção da “alteração de equilíbrio, oposição das direções, anulação do peso e da força de inércia a partir dos jogos das tensões” (BARBA, 2012, p. 216). Na pesquisa o pé foi aceito como um microcosmo que estabeleceu um diálogo entre artista e *apaeanos*. De acordo com Eugênio Barba (2012, p. 216) “a revolução da dança moderna, dizem nasceu quando os dançarinos começaram a dançar descalços, afirmando, com o abandono das rígidas sapatilhas de cetim, *a liberdade do pé*”.

O sensorial pelo tátil na mão foi diálogo pela sonoridade quando os dedos já não precisavam ser os dedos do silêncio.

Na obra de Rodin encontramos mãos, pequenas mãos autônomas que, mesmo sem pertencer a nenhum corpo, têm vida [...] Mãos que caminham, que dormem, mãos que despertam; mãos criminosas, agravadas com taras hereditárias, e mãos cansadas, sem mais vontade, que se prostaram em algum canto como animais doentes, sabendo que ninguém lhes virá ajudar [...] As mãos possuem uma história, uma cultura, uma beleza particular; a elas damos o direito de ter um desenvolvimento próprio, um desejo próprio, caprichos e paixões. (RILKE apud BARBA, 2012, p. 146).

Minha qualidade de vida foi conquista pessoal alcançando minimizar dores ciáticas e dores de cabeça crônicas, tensões, nódulos, enjoos, sobressaltos noturnos, insônias, desejos de aniquilamento de vida.

Visibilidade-artista foi conquista profissional de uma professora que iniciou um processo pela qualificação e dialogou com o espaço acadêmico suas transformações.

“E os lábios de cima das pessoas se afastaram dos lábios de baixo” (ONDJAKI, 2010, p. 31) para dar lugar ao não movimento e ao movimento nos diferentes trabalhos do corpo que se faz pela criatividade, pelo lúdico e pelo terapêutico.

Mobilidade e não mobilidade de performatividade que antecede a teatralidade pelo contato com energias num ser fazer, estar, mostrar de espelhamentos de hibridismos e circularidades culturais.

Espelhamento perceptivo que “provoca uma espécie de eco de sutis variações tônicas” (BARBA, 2012, p. 256) no *corporeomental*, por exemplo: pés de grande mobilidade defensiva como na capoeira, mãos de grande mobilidade de toque como na percussão. Pés de pequena mobilidade como no tai-chi-chuam, mãos de pequena mobilidade como nas danças do cacuriá e ciranda. Pés e mãos da ioga de não mobilidade sensíveis aos micro ritmos corporais.

Espelhamento perceptivo na dança quando está é exercício de lidar com o corpo na sua máxima mobilidade (cacuriá, ciranda, tango, samba, hip-hop, balé etc) numa busca de alcançar voos que podem tanto nos fazer esquecer quanto alimentar alteridade.

Espelhamento quando a dança é performatividade, tal qual no Kabuqui ou Nô. Performatividade que nesta pesquisa nasce da imobilidade pelo contato da coluna com o chão, pelo não movimento cuja proposta revela a não máscara e cria num *corporeomental* pela não dança. Performatividade de explorar o nosso sensível em lugares internos e profundos no qual “a semente guarda isso: um mundo” (FURUNDUM, 2001, faixa 2).

Nesta pesquisa autobiográfica navega-se “segundo as imagens oferecidas”. A narrativa se propõe a uma “viagem no imaginário” e “numa ação que se executa”. A relação com a realidade acontece pela poética, pelo metafórico e por uma “*performatividade em ação*” (FÉRAL, 2009, p. 202). A proposta toma de empréstimo a realidade do institucional, a máscara do *apaeano*, e busca desconstruir essa realidade num jogo de signos instáveis e fluidos levando o leitor a “migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro” (p. 203).

A pesquisa é “*um jogo com os sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ilusão se interpenetram”, criando no processo o que aqui é chamado “efeito do real” (p. 205). Nesse efeito do real o diálogo com os sujeitos da pesquisa acontece num

caleidoscópio de bricolagens, relações *corporeamentais*, de olhares múltiplos e experimentação.

Trabalho que, em observações realizadas por Ana Carneiro (em fala ao longo do processo em 2015) faz repensar as questões do educador com ele mesmo, quando este se propõe a ultrapassar questões, vivenciar questões pessoais próprias para lidar com o outro.

Segundo Ana Carneiro esta pesquisa é uma proposta de formação do educador: de vivência com ele mesmo, um mergulho de olhar crítico, de distanciamento, de enriquecimento de trajetória do educador ao ensinar em estado de criação, o corpo sensível e cultural no processo de educação do *apaeano*. Onde o trabalho com o *apaeano* foi o pontapé para se trabalhar com ação educadora.

Na escrita, segundo Ana Carneiro, existe um caminho que foi aberto em diversas leituras, aberto pelas leituras e fortalecido pela leitura de Rosane Preciosa. Leitura que enriquece muito o texto quando este vai navegando oferecendo-lhe fluência, pois as citações aparecem como que esclarecendo o pensamento, falando poeticamente o que está querendo dizer.

Quando Larrosa é citado, de acordo com Ana Maria Pacheco Carneiro o trabalho é muito mais um caminho do ensaio do que o caminho que normalmente se vê numa dissertação que tem uma estrutura de pensamento muito mais definida e isso surge como uma possibilidade. Pois na leitura que Ana faz de Larrosa (2015) “no ensaio o importante é a exposição do sujeito, no sentido ativo de quem faz uma experiência ou no sentido passional de quem padece uma experiência enquanto sujeito experimentador e experimental”.

CAPÍTULO 1 – FINCANDO O MASTRO

Bicho papão, bicho baiano, bicho cigano
velho desdentado, preto envergado
que amassa o barro na beira do Chico.
Bicho papão, bicho baiano, bicho cigano
vai dando passagem, vai tocando o gado,
vai queimando o alho na beira do Chico.
(MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Criação, 2013, p. 57).



1.1. Travessias e atravessamentos

Minhas proposições são as de uma artista que floresce em uma arte dançante e de cultura popular no cerrado mineiro. O florescimento expressivo é reverberação do inconsciente, das dinâmicas entre realidade e fantasia, da poética dos sentidos e do sensorial que não podem ser apreendidos “por meios discursivos, mas sim afetivos e emocionais” (AUGRAS, 2009, p. 46). As fontes imaginárias e híbridas impulsionando minha ação flutuam na liquidez, intrometem-se no meu corpo delineando no chão o que será uma qualidade de movimentos na busca de energias de encantados¹. Colorindo minha ação atoral, o “arquétipo-popular-sertanejo”² do grotesco *malafincado* (BARROS, 2010) de trejeito brasileiro se constrói enquanto máscara. E nesse processual criativo, a instabilidade, o absurdo, a ausência de sentidos, “o divórcio entre o intelecto e a imaginação” (BACHELARD, 2006, p. 27) e a loucura são fluxos dos devaneios míticos que me penetram para “muito além do alcance da razão” (HUIZINGA, 1980, p. 144). Nesse estado canto minha trajetória como se eu fosse “um alguém mutante convocado a recitar sua humanidade” (PRECIOSA, 2010, p. 20). Expressando-me no verde musgo dos meus pântanos ou na feminilidade das minhas águas verdadeiras para, quem sabe, conseguir abarcar na liquidez de uma travessia cheia de imagens, imaginação e mitos de origem, as “sonoridades lentas” (BACHELARD, 2006, p. 29) e, portanto, quase sólidas do *corporeomental* invisibilizado, estranho, grotesco, anormal, deficiente, disforme, (im)perfeito, inválido, inapto, monstruoso, *malafincado* e anômalo. Entretanto, é desse lugar que um feminino mito de origem sonhador irrompe para “intervir em si mesmo, para se infligir ideias, quase sempre improváveis, para se usar de vários modos, para se contrair e distender” (PRECIOSA, 2010, p. 13). Num devaneio poético de jogo ritualístico que dissolve “minha claustrofóbica identidade, moldada num modo de existência que insiste em desqualificar o informe, o imprevisto, o incerto, o instável, o incalculável da vida” (p. 18). Para eu finalmente “aprender a rugir para o que é pesado e instituído” (p. 21). E que foi revelado no ritual da máscara do *malafincado*, essa “*centáurea*. Pequena flor, não há dúvida, mas sua virtude é grande, digna do saber médico de Quíron, o centauro sobre-

¹ Referências da cultura afro-brasileira que, enquanto entidades brasileiras nos candomblés, são chamados caboclos, “sejam espíritos de índios, sejam encantados associados a tipos populares como boiadeiros, pescadores, marinheiros etc., mas em todo caso entidades criadas no Brasil” (PARRÉS, 2006, p. 306 apud FERREIRA JUNIOR, 2011, p. 106). Este trabalho evoca também os encantados do Baião de Princesas conduzido por Pai Euclides no Maranhão e registrado poeticamente pela Barca (BAIÃO DE PRINCESAS, 2002).

² Referência à comicidade bufonesca em Contin (1999, p. 44). Citação e tradução por Brondani (2014, p. 84).

humano. Não nos diz Plínio que a centáurea cura as carnes desconjuntadas?” (BACHELARD, 2006, p. 29-30). E os delírios são meus (des)caminhos numa arte de poética e inacabamentos, na qual o mito de origem constrói e desconstrói minha escritura biográfica, banquetando-se de acontecimentos supostamente distanciados, ou revestidos de profundos significados, ou ainda exprimindo “relações que jamais poderiam ser descritas mediante um processo racional” (HUIZINGA, 1980, p. 144). Dor e doçura alimentaram meu sangue errante e ardente de sertaneja. E quando em criança me pegava intuindo inconfessas sabedorias, elas eram heranças observadas e apreendidas nas intimidades com a natureza do sertão mineiro. Intimidade de ambientação colorida, pois minha pele é híbrida em raças do branco ao negro, do negro ao índio, do índio ao branco. Católica de batismo, e com fidelidade no sincretismo religioso, gosto da reza mansa quando sou banhada pelos ramos nas mãos de uma benzedeira, dos batuques dos tambores nas festas do congo e das violas rezadeiras das folias de reis. Em minha alma estão refletidas muitas lembranças e assumidos devaneios. Em meu corpo foram bordadas veias nas quais correm as águas de um rio: o rio São Francisco. Entretanto sempre escutei, no dizer de minha mãe, mulher de ambiguidades e sensibilidades exacerbadas, “responsável por tudo e responsável por nada” (FOUCAULT, 2002, p. 26), que nasci em terras firmes, na cidade de Três Marias, espaço onde há o represamento do Velho Chico. Segundo ela, vim ao mundo numa noite quase apocalíptica, com céu ornamentado por raios e trovões, e a terra sendo lavada pela chuva. Porém, lembro-me que vim ao mundo caminhando pelos próprios pés e conduzida pelas mãos de um policial militar, um homem pobre, de poucos estudos e em cujo peito habita um enorme coração burocrata, absolutamente inscrito na mecânica do militarismo. E foi nessa instituição sólida que minha infância e adolescência foram vivenciadas, no período em que as repressões e os autoritarismos da ditadura militar construíram berços e enlaces na vida dos muitos sertanejos mineiros. Os medos de minha infância não diziam respeito aos bichos-papões, cuca, lobisomem, fantasmas. Meus medos vinham na calada da noite através dos gritos que, na escuridão, acordavam-me. Gritos de dor. Conforme disse anteriormente, meu pai era militar, e nosso espaço de moradia era quase sempre próximo a prisões. Também nunca tive medo de cemitérios, ou de casas mal assombradas, ou ficar de castigo no quarto escuro, mas o nome Barbacena provocava-me arrepios de congelar a alma. Porém, sempre que me vejo encurralada nos entrelaces dos barbarismos, coerções, atrofiamentos das expressões, e fico navegando num mar de estrangulamentos de identidades, esse grande deserto das proibições. “Busco no rio do

tempo, as minhas lembranças de infância, as minhas águas de infância” (J. OLIVEIRA, 2009, p. 18). Águas para navegação em imaginários que me fazem sentir o cheiro do sertão. Porque entre os muricis, pequis e jatobás “há um sertão interior que vive dentro da gente, sertão dentro de mim” (p. 24). E, nessa essência de viajante no tempo da memória e dos devaneios, enveredo sem medo pelos campos minados e cobertos de plantas baixas. Lugar onde me deixo divagando solidões sem, contudo, ser sobressaltada por ventos incômodos (secos e abrasantes de um mundo quase desértico). É do sertão que extraio meu fluxo. Correnteza de seguir viagem. Para então rasgar espaços no tempo e (re)inscrever-me nos anos sessenta, quando o pensamento utópico ganhava mundo e a cultura jovem se envolvia nas lutas contra o racismo, a opressão colonial e a distribuição desigual da riqueza. E no sertão das Minas Gerais, pelas estradas de terra vermelha, entre solavancos provocados pelos buracos, nossa mudança também acontecia. Ao lado do motorista na boleia dos caminhões geralmente ia minha mãe e seus filhos. Atrás com nossos pertences, meu pai. Não migrávamos em *pau-de-arara* como os norte-mineiros que iam para o Sudeste em busca de emprego³. Não era a fome e sim a profissão de meu pai que levava-nos a mudar de cidade em cidade. E percorrendo os caminhos do sertão mineiro vivenciei meus seis primeiros anos, numa vida errante e acrescentando dentro de mim, a cada cidade em que pousava, novos espaços de vida. Sertão quando em noite alta, o céu é festeiro. Sertão que se enfeita de luas para ser cantado em moda de viola. Sertão por onde passei, e nele o caminho ficou. Caminhos pelos quais o carro de boi chorava a sua cantiga, meu lamento moço, de quem às vezes sentia que teria sido melhor não ter nascido criança. Lamento de quem entende que a vida pode ser solitária em sua natureza poética. Lamento de interrogar, fuçar a terra redesenhando naqueles bons pedaços de chão percorridos, ora “deixando nos locais de onde saímos algo de nós” para “chegarmos a outro espaço encontrando também algo do outro” (PAULA, 2009, p. 23). E certamente enveredei pelas vozes das pessoas que íamos conhecendo⁴. Indo ou vindo por entre os lugares nas terras sertanejas da Serra da Mantiqueira, Serra da Canastra, Rio das Mortes, Cordisburgo (onde fincaram meu registro, assim como o de Guimarães Rosa, antes de mim). Viajei na seca realidade da vida. Ou ainda conhecendo o sertão do buriti⁵, das flores vistosas (em

³ Ler em Paula (2009, p. 107) as questões migratórias dos sertanejos.

⁴ “Podemos viajar através da literatura, da *internet*, da música, das experiências das outras pessoas, por diversas e complexas formas” (PAULA, 2009, p. 23).

⁵ Joycelaine Aparecida de Oliveira (2009, p. 58): “para o sertanejo, o buriti é um poço de virtudes. Tudo dele é aproveitado, as folhas, os frutos, o caule. Embarcações eram feitas de buriti, cestas, redes, coberturas de

vibrantes amarelos), também de “árvores retorcidas e enfezadas” (SAINT-HILAIRE apud J. OLIVEIRA, 2009, p. 55). Num florescimento de quem cresceu, trazendo para o corpo, sempre a caminho, as lembranças de uma menina que conheceu os vários sabores e odores das Minas Gerais. Pão de queijo, pirão de farinha de milho cozido em caldo de cabeça de peixe, noites frias, barraquinhas, fogueiras, cirandas, quentão de pinga com casca de laranja, gengibre ou cravo e canela, circo-teatro, pipoca, poéticas de violeiros, serenatas, oralidades nas portas das casas ao anoitecer, bonecas de pano, bonecas de espigas de milho, folguedos de crianças, enterro de anjinho, procissões, badalo de sinos, carrancas, as pequenas cidades, as terras vermelhas, o sol causticante provocando os homens nas lavouras ou pastoreio, as queimadas, e os vários lugares onde fizemos amigos “longe de regiões povoadas, interior, isolado, terra áspera, incivilizada, onde sobrevivem os sertanejos, uma gente forte, capaz de tirar, mesmo da falta, as condições para sobreviver” (J. OLIVEIRA, 2009, p. 56). E os amigos, nós os deixamos, nesse espaço de cartografia mutante⁶. “Fui andando... Meus passos não eram para chegar porque não havia chegada. Nem desejos de ficar parado no meio do caminho. Fui andando...” (BARROS, 2013, p. 48) porque meu lado direito deslizava. Mas tudo isso, hoje, são histórias de lenços aos ventos (KRUGLI, 1974) que foram ressurgindo das lembranças de um passado, de riso roceiro, em um tempo que jamais será o mesmo. Tempo no qual “cada um escreve o sertão que vê, o espaço que percebe e vive, no instante da passagem” (J. OLIVEIRA, 2009, p. 66). Lugar sertanejo de onde brotou, pelas circunstâncias que a vida imprime à história, uma pequena família (pai, mãe e cinco filhos, sem outros parentes). E desagüamos nas terras do Triângulo Mineiro, o antigo Sertão da Farinha Podre, esse pedaço de chão muito próspero quando comparado aos que havíamos pisado, enquanto fazíamos a travessia. E por aqui ficamos porque meu lado esquerdo estava buscando profundidades, “procurando deitar raízes no seu corpo entregue ao tempo” (BARROS, 2013, p. 38). E fui mesclando os tempos de liquidez de quem nasceu na beira das águas de um rio, cresceu adentrando as estradas das terras vermelhas do sertão, percebendo que havia outros. Esses outros nem

casas. Era utilizado para fazer doces, bolos. [...] O buriti é a árvore da bondade, considerada pelos habitantes do sertão como sagrada”.

⁶ “São dois os cenários que o sertanejo convive, o da chuva e o solo verdejante, e um outro, de uma terra áspera e espinhenta; ora com água em abundância que corre pelos rios e córregos, com as temerosas enchentes nas épocas das cheias das águas; ora com uma terra vermelha, de poeira fina, onde, por todos os lados se avista o cerrado e a caatinga, com suas árvores miúdas, ásperas e resistentes, com seu galhos que na seca parecem quase sem vida” (J. OLIVEIRA, 2009, p. 59).

sempre eram sertanejos, porém atravessavam o cerrado em grande velocidade, num movimento de mundo a cada instante de menor solidez, e muito mais volátil.

As terras da região do Triângulo Mineiro já foram parte portuguesa pela Capitania Hereditária do Espírito Santo e parte Espanhola pelo Tratado de Tordesilhas. Seus primeiros habitantes foram os Caiapós. Posteriormente num processo de dominação e escravização vieram os sertanistas e os jesuítas. A região do Sertão da Farinha Podre foi um espaço de resistência dos índios Caiapós e escravos quilombolas, ambos trucidados ou escravizados pela expedição chefiada por Bartolomeu Bueno do Prado⁷. O vilarejo Nossa Senhora do Carmo dos Morrinhos que nasceu fruto desta ocupação, de dominação espoliativa de renda e investimento, é hoje uma pequena cidade, Prata, cujo município é objeto de estudos paleontológicos.



Figura 1 – Localização das cidades de Prata e Uberlândia (2013).

A distância que separa as cidades de Uberlândia e Prata é de apenas 76 km. Ambas estão na região central do triângulo mineiro. Suas estradas interligando o Brasil de norte a sul, dão acesso imediato aos estados de Goiás e São Paulo. Desde 1960, “num mundo que desata referências e constrói outras” (PAULA, 2009, p. 122), a região do Triângulo Mineiro é oportunidade de emprego para os trabalhadores migrantes. Mapa do estado de Minas Gerais, Brasil (2013).

⁷ Os registros historiográficos aqui apresentados foram encontrados em Meira (2007) e vêm de Flander de Almeida Calixto (2001).



Figura 2 – Sítio Arqueológico da Região da Boa Vista no município do Prata, MG (2013).

Nessas terras foram encontrados ossos do *Maxacalissauro Topai*, o Dino Prata, que está no museu da Universidade Federal do Rio de Janeiro, bem distante das Minas Gerais. Sergio Antonio Ferreira de Moraes, nascido neste cerrado, é técnico em escavação e responsável pelo sítio arqueológico nas terras da Boa Vista. Homem cujos conhecimentos vieram da prática e dedicação. Ele, que pela experiência apaixonou-se pelo passado de todos, entende que estas importantes questões científicas, quando remetem o homem a reflexões sobre sua identidade cultural e dizem das transformações, não são visíveis. Sergio Moraes fala de um conhecimento de milênios, do começo da vida do homem, mas que pode ser imaginado pelo pesquisador. Assim, ele usou seu imaginário para “enxergar”, nos sítios indígenas que visitou pelas fazendas do município, o modo de vida dos povos que habitaram a região. Sergio conseguiu imaginar, olhando a disposição das cerâmicas que foram retiradas da terra e pelo traçado das fogueiras que ali existiram, outra relação com a vida.

Distante das Minas Gerais de minha origem, onde habitam os barranqueiros do São Francisco, a cidade do Prata fica às margens da rodovia. Próxima à divisa com Goiás e São

Paulo, é vizinha ao centro cultural, agropastoril e industrial chamado Uberlândia, cidade de grande porte no estado mineiro, e próxima à cidade de Uberaba que é conhecida pela atividade biotecnológica de gado de raça. Prata abriga grandes fazendas de reflorestamento (pinus, eucalipto e seringueira), também fazendas de laranjais e cana de açúcar, empresas que nas terras do cerrado colhem e levam para lugares mais distantes os frutos mais suculentos do trabalho árduo dos sertanejos. Os proprietários locais se dividem entre grandes e pequenos agropecuaristas. São eles, juntamente com as professoras, os funcionários da cooperativa, dos postos de gasolina, prefeitura, bancos e os trabalhadores das fazendas de reflorestamento e laranjais que garantem a sobrevivência do pequeno comércio local e também aqueles outros trabalhadores braçais, que vêm do norte e nordeste brasileiro, através das agroindústrias, justamente para se empregarem nas plantações de cana de açúcar.

Na cidade, os espaços de formação e congregação cultural são coordenados pelas instituições públicas municipais, estaduais e as igrejas. Os capoeiristas e os congadeiros representam as matrizes afro-brasileiras. O folião de reis está entre o catolicismo dos sertanistas e as tradições religiosas dos homens que foram aprisionados e carregados nos enormes porões dos navios negreiros. Carnaval de rua, festas agropecuárias, barraquinhas, folia de reis, congado, festas juninas são as tradições culturais dos moradores de Prata. Festejos que envolvem políticos, ricos, negros, brancos, o Zé Povinho, baianos, maranhenses, ciganos, crianças, mulheres, homossexuais, o disforme baio, o biriba, o intelectual e também o boboca. E Saravá(!) para os festejos populares enquanto eles ainda congregam as pessoas com todas as suas diferenças biológicas, de gênero, econômicas, partidárias e de invisibilidades sociais.

E foi assim que na cidade do Prata vivi dos seis aos dezenove anos de idade. Aos treze já trabalhava para realizar o secreto sonho de sonhar o sonho de ser artista, e cantar, e dançar, e *monjolear*⁸ a vida “como quem tem alma nua” (MONJOLEAR, 1996). O teatro, em minha vida, surgiu nesse cerrado de atravessamentos, na pré-adolescência, na escola pública. E com ele o exercício da expressão, da escrita, o prazer pela leitura, “rebeldia” que não era vista com bons olhos pelos meus pais. Aos dezenove anos fui estudar em Uberlândia, e como era o costume em algumas famílias, meu pai determinou que minha mãe e irmãos deveriam me acompanhar. E assim entre iniciar e abandonar várias faculdades (psicologia, história, letras), participar de movimentos estudantis, entendendo

⁸ Monjolear (A poesia do monjolo), faixa 20 do CD Monjolear (1996).

que o mundo precisa de liberdade de expressão, compreendi que às vezes as instituições caminham entre o repressivo e o punitivo.

Revisitando essa história de buscas de ações que modificassem vidas e destinos (os meus e os de outros), vivenciei o híbrido, o transitório e a instabilidade numa tessitura ramificada entre as cidades de Uberlândia e Prata, num movimento em direção ao “ir, vir, chegar, estar. O sair, o partir, retornar, voltar” (PAULA, 2009, p. 29). E, naquilo que permanece em mim, a grande certeza é a minha formação em Artes Cênicas: uma conquista que iniciei aos trinta anos de idade, abrindo um baú repleto de desejos, segredos escondidos a quatro chaves (KRUGLI, 1984), numa superação e assunção do si mesmo (de mim mesma).

Meu primeiro flerte com a cultura popular veio com Ilo Krugli (artista, bonequeiro, escritor, músico, e inovador do Teatro Infantil no Brasil em 1974). O gigante sem coração, o desconhecido, Maria, a mãe de muitos filhos, e José, seu marido, são os personagens de *As quatro chaves*, que instigaram a uma sensação de autoria coletiva, a uma revisitação nos papéis da vida diária. Eu era estudante no curso de Artes Cênicas, atual Licenciatura em Teatro, e professora de arte nas escolas públicas em Uberlândia. Envolvi-me no jogo e no ritual performático de abrir e fechar baús arcaicos. Este foi movimento profissional de discussão política e contribuição para o ensino da Arte. Ao lado de alunos moradores no bairro Alvorada, por cinco anos, alimentamos as aulas com jogos de aprendizagem, que permitiam sonhar desejos brincantes nos pequenos cubículos chamados salas de aula, em uma fria e claustrofóbica instituição de ensino regular.

Essa liberdade de especular meus desejos abriu as asas da imaginação, esse albergue que me transforma em mulher telúrica, personagem extraída da fantasia atoral, Salomé, Arlequim, baiadeira, Maria mãe de muitos filhos, um chapéu de fitas coloridas ou simplesmente a louca da casa (MONTERO, 2004). Nós artistas “somos possuídos por uma imaginação não domesticada e vivemos numa região crepuscular da realidade em que tudo é possível” (p. 165). Voando para além das asas da imaginação, a minha formação artística e estética me levou a fazer excursões, viagens de exploração que desembocaram numa pesquisa de ramificações e fluidez. Pesquisa que se assume tradutora de mim mesma, que encontra uma escrita de linguagem poética, lúdica, insana, desobstruída de racionalidade, orgulhosa de minha loucura artista. Pesquisa que tinge os núcleos celulares de sensibilidades, provocando a capacidade de ver, ouvir, cheirar, tocar, aspirar, sentir para além do fisicalizado, para lá da emoção lacrimejante, da vibração pela liberdade que ecoa

nos ossos. Provocativos para ir desatando os nós *corporeamentais* de exclusão, subjugação e invisibilidades sociais. Elaborando através da arte um íntimo convívio *corpomente*: energia.



Figura 3 – Máscara na invisibilidade pública.
Festa das Mães na APAE Prata.

A rã queria ser passarinho.
Só se for em teatro, meu amor.
Em teatro você faz o passarinho
e eu faço a rã.
Teatro não é troca de experiências?
(BARROS, 2013, p. 465).

Para que começar do chão se...?

“poesia é voar para fora da asa” (BARROS, 2010, p. 302).

Minha grande problemática começou em uma instituição para alunos com necessidades especiais. Arvorei-me de estranhamentos ao perceber que pessoas com seus distúrbios de desenvolvimento ou neurológicos construíam seus mundos e nele trilhavam

caminhos de singularidades. Naquela instituição educacional onde as pessoas margeavam a sociedade, eu vivenciava em aulas de teatro um mundo quase nada. E num mergulho na profundidade daquele nada fiquei carente de meus *deslimes* de pessoa “torcida para a má direção” (LEITE apud BASTOS, 1979, p. 162)⁹, essa preciosa qualidade latente de artista marginal que nos faz temidos ou despojados.

Nesta pesquisa, o espaço institucional é um fragmento de uma realidade. Lugar de reflexo do sistema político dominante e da cultura que o sistema elege. Foi no espaço de uma instituição que me deparei com o corpo disforme de um poeta marginal. Cidadão que vivencia sua invisibilidade social (F. COSTA, 2010).

Desta aventura nasci (des)construtora de mim, buscando sonhos, encontrando o saber nas fontes corporais: nas cavidades pélvica, torácica, abdominal. Abraçando a cintura escapular e sendo enlaçada pela pelve. Entregando a cabeça ao toque suave ou manipulando a máscara facial. Articulando extremidades, pés e mãos, e o joelho numa quebra de joelho. Focando o olhar. Explorando os ressonadores em brados e trava-línguas. Descobrimos os ossos e os músculos e que, revestindo os ossos, os músculos, os nervos, os vasos e órgãos têm as fácias. Experimentando a disposição das linhas de força ao longo do esqueleto, coluna, braços e pernas. Descobrimos os pisares e criando numa postura dinâmica. Eu queria apreender uma cor, o canto, a expressão pela observação de movimentos, absorvendo das imagens as contiguidades substantivas, entregando-me à percepção do outro.

Eu queria aprender
o idioma das árvores.
Saber as canções do vento
nas folhas da tarde.
Eu queria apalpar os perfumes do sol
(BARROS, 2013, p. 465).

Para ser uma artista que busca uma relação com a sinceridade. E arriar meus mascaramentos de gente equilibradamente civilizada. E quem sabe ser aquela criança que “só atingia o que seu pai chamava de ilusão” (p. 364).

⁹ A citação de Aureliano Leite apresenta a crítica que Monteiro Lobato fez ao trabalho de Anita Malfati. Lobato diz: “Poucas vezes através de uma obra torcida para a má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes [...]. Penetrou nos domínios de um impressionismo discutibilíssimo e põe todo o seu talento a serviço de uma nova espécie de caricatura”. (BASTOS, 1979, p. 162) A fala de Lobato fez cair sobre ele, com fúria, os modernistas.

Nesses tempos de lapidação do couraçado, de revisitar o aprendido, entrei em contato com experiências que encontravam ressonâncias na memória. Identifiquei-me com um movimento dialógico, de autonomia, protagonismo, conscientização de si, criação e invenção de modos próprios de atuar e estar na realidade que os movimentos das danças brasileiras despertavam em minha memória. Aconteceu pela linguagem corporal, na dança, na proposição de manifestações para “desbloquear as comunidades sociais, restabelecer o calor dos laços humanos, fazer surgir o sentido de comunidade” (COELHO, 1998, p. 91 apud VIGANÓ, 2006, p. 34 apud SGALHEIRA, 2012, p. 23).

A trama pós-moderna foi processualmente construída no Laboratório de Ações Corporais do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, no período de 2002 a 2011, coordenada por Renata Meira. Nosso porto, lugar de encontro, espaço de des-contextualização de representações, de criações simbólicas e identitárias, fragmentação de códigos, multiplicidade de estilos, interseções, sobreposições, misturas, transformações da dança popular, efemeridades, fluidez, impermanências.

Eu não sabia da importância daquela vivência. E, no processual de buscar um modo de superar questões do trabalho com teatro na APAE, na criação da máscara, reacendeu na memória do corpo e do afeto a experiência no Baiadô. Naqueles tempos conhecemos, pelas danças populares, o corpo em movimento na perspectiva universal, individual e regional, a criação e recriação de significados para o canto, o ritmo e as colorações individuais que caracterizam cada dança.

O cacuriá¹⁰, dançado há mais de trinta anos no Maranhão, teve origens na Festa do Divino Espírito Santo. É dança de roda animada por som de pequenos tambores, cantor ou cantora que puxa a dança e os versos, que podem ser improvisados ou conhecidos, e são respondidos pelo coro de dançadores que, de mãos dadas, dançam em roda. Porém, o cacuriá dançado no Baiadô oferece um jogo cênico que olha o corpo lúdico e social; pensa a prática da dança popular tradicional de maneira viva e dinâmica; percebe que o contato entre os saberes tradicionais, artísticos e acadêmicos contribuem para a construção de um imaginário cênico; cria, recria, varia o repertório aprendido em campo; propõe um estado de criação; pensa a complexidade das expressões populares (música, dança, representação e elaborações plásticas, expressão corporal, objetos, lugares, coisas e linguagens); respeita a participação diferenciada, porém integrada ao conjunto.

¹⁰ Disponível em: <<http://educadoresdobaiado.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 16 out. 2013.

A ciranda pernambucana é dança circular que simboliza a união, cujo passo é um ir e voltar que oferece um sentido lúdico, e resgate de infância, liberdade de participação no folguedo. “Ciranda de roda de adultos no Nordeste é diferente da ciranda cirandinha da infância que é cantada no Brasil inteiro” (H. OLIVEIRA, 2007, p. 7). No “balanço do bombo e da zabumba” (p. 7) as cirandas de adulto promovem a energia vibrante, crescente, de contato pelo olhar, pelo toque das mãos, pés que saltitam, mas também agarram o chão, sonoridades instrumentalizadas, arrepios, aconchegos, sutil sensualidade.

O que “caracteriza a ciranda de adulto é a presença de instrumentos de percussão, de sopro e a participação de um mestre de ciranda que tira as toadas” (p. 7).

Em ambos os folguedos, *bayá* traz um conhecimento de não se estudar em livros, pois “é também das percepções primárias que nascem arpejos e canções e gorjeios” (BARROS, 2013, p. 418). E o corpo retomou, e a imaginação lembrou-se de toda aquela poesia das mulheres de chita, a sensualidade da mulher que meche a saia pelo movimento do quadril, a flor no cabelo, o cabelo solto “que coloca no feminino tudo o que há de envolvente e de suave para além dos termos simplesmente masculinos” (BACHELARD, 2006, p. 27). Feminino corpo que, miudinho, bem miudinho, dança o cacuriá, que encanta bem devagarzinho num passo de ciranda e que devaneia a vida pulsante, relacional, de conexão, sintonia e ritmo.

E ao devanear poéticas, sonhei baiados de nuances nas linguagens. No tupi-guarani, no *yorubá* (JUNIOR, 1993), na expressão nordestina (NAVARRO, 2004). Contudo, sem esquecer nas origens que Baiadô “é um termo que se refere a quem baila, corruptela de bailador, aquele que dança” (MEIRA, 2007, p. 277). E também pode ser “uma maneira experimental de pensar, de viver, de ousar” (PRECIOSA, 2010, p. 20).

Com Baiadô na lembrança, esse agente de mudança, foi alinhavada ao corpo com outros movimentos, com novas palavras de ação, numa outra língua de inventividades, a máscara do pertencimento. Foi um devaneio singular, perturbador, aberrante, sonhador, conflituoso, aparentemente irracional, expansivo, dançante, mas também corporificado pelo desejo de conectividade com o espaço geográfico desse pertencimento, o sertão, e com o desejo de crescer, diferenciar e aproximar outros corpos numa relação de alteridade, com pessoas muito estúpidas, loucos, Zé Povinhos. Também alegres, risonhos, caipiras, feios, João ninguém, palerma de boca aberta. E criar o *baiobájó*.

Inquietas imagens linguísticas originaram a máscara do encantamento *açobanhã*.

Dançando *gbàgêbájó* fez-se feiticeira.

Açobanhãcunhãboy serpenteou monstruosidades.

E revelou o *canhembara malafincado* sertanejo de invisibilidades.

Desvelou liquidez transgressora num baiado *bibiribecuanga*.

E sensuais ondulações *cotim* na *cetamayby* de pertencimento.

“Sua deliberada exposição às forças de fora trataram de lhe vestir com outros trajes, mas não lhe passou pela cabeça que estas forças já se antecipavam em vestir-lhe de outro jeito” (PRECIOSA, 2010, p. 20).



Figura 4 – A máscara encantadora que dança junto com a deformidade.
Encontro regional do Grupo de Capoeira Ginga que Educa.

A máscara encantadora dança junto com a deformidade, esse invisível, esse alguém louco, Zé povinho, pessoa muito estúpida, João ninguém, palerma de boca aberta, alegre, risonho, *cambá*. Nascida da terra, a máscara, baia mexendo a saia no vai e vem do quadril. Revelando no sacolejo a plenitude do poder feminino. Natureza encantadora... Olhar de flor... Mãos de flor em braços de cabocla ela dança junto, seduzindo o caipira, o capitão e o mestre das danças. Máscara caninana, ninho das serpentes, culpada ou inocente, ela a mulher sempre tem parte com o diabo (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Criação, 2013, p. 39-40).

A palavra poética de ação, de ritmo inconsútil que se construiu no pertencimento e no acolhimento, desse meu outro lugar, fazia-me compositora de melodias coletivas, apresentava-me estéticas, enriquecia a pesquisa nas “encruzilhadas de várias tendências

filosóficas” (THIOLLENT, 2011, p.10), convidando a pensar, viver e ousar na voz do *biriba*, *boboca*, *cambá*, *campenga*, *carijó*, *bangalafumenga*, *cariboca*, *baité*. Num *acaí* de interjeições sempre múltiplas, realizei outro tipo de escuta, olhei expressões dos *apaeanos* no espaço institucional.

Inspirei-me em imagens sugestionadas pelos ritmos culturais nos pontos cantados do Baião de Princesas (2002), esses versos com poderes de curas ou poderes transcendentais que sempre carregam múltiplos sentidos e trazem em si elementos de imaginação poética. É pela musicalidade da palavra, esse instrumento básico de comunicação, que o ponto cantado expõe a sabedoria da cultura popular. Observando, salientando, confrontando, distanciando, afirmando, igualando, negando, aproximando o comportamento humano da natureza, e a natureza do comportamento humano, num olhar ampliado para fora.

Nos pontos cantados existem a plenitude da poesia e o poder da palavra. O facho do reencantamento que reapresenta o lúdico no cotidiano, de quando o ser habitava a linguagem. É o deslumbramento inicial de quando o homem, sendo senhor da palavra, dominava os acontecimentos (FARIA; GARCIA, 2002).

Num ir e vir, colocando o criativo entre a academia e o espaço institucional *apaeano* vivenciei a circularidade, o alinhamento corporal, a criação pelo grupo, a percepção do movimento pelo individual, com ritmo e pausas, com expansão dos membros superiores e inferiores, giros, torção do corpo, projeção do movimento pelo quadril, entrega do peso do corpo para o chão.

Dessa primeira vivência na academia, a monotonia de cores que imprimia imobilidade à minha vida no espaço institucional *apaeano* me abandonou. Comecei ações diferenciadas, com diálogo e percepção do outro. Com maior fluência o devaneio brotou como que “naturalmente, numa tomada de consciência sem tensão, num *cogito* fácil” (BACHELARD, 2006, p. 145).

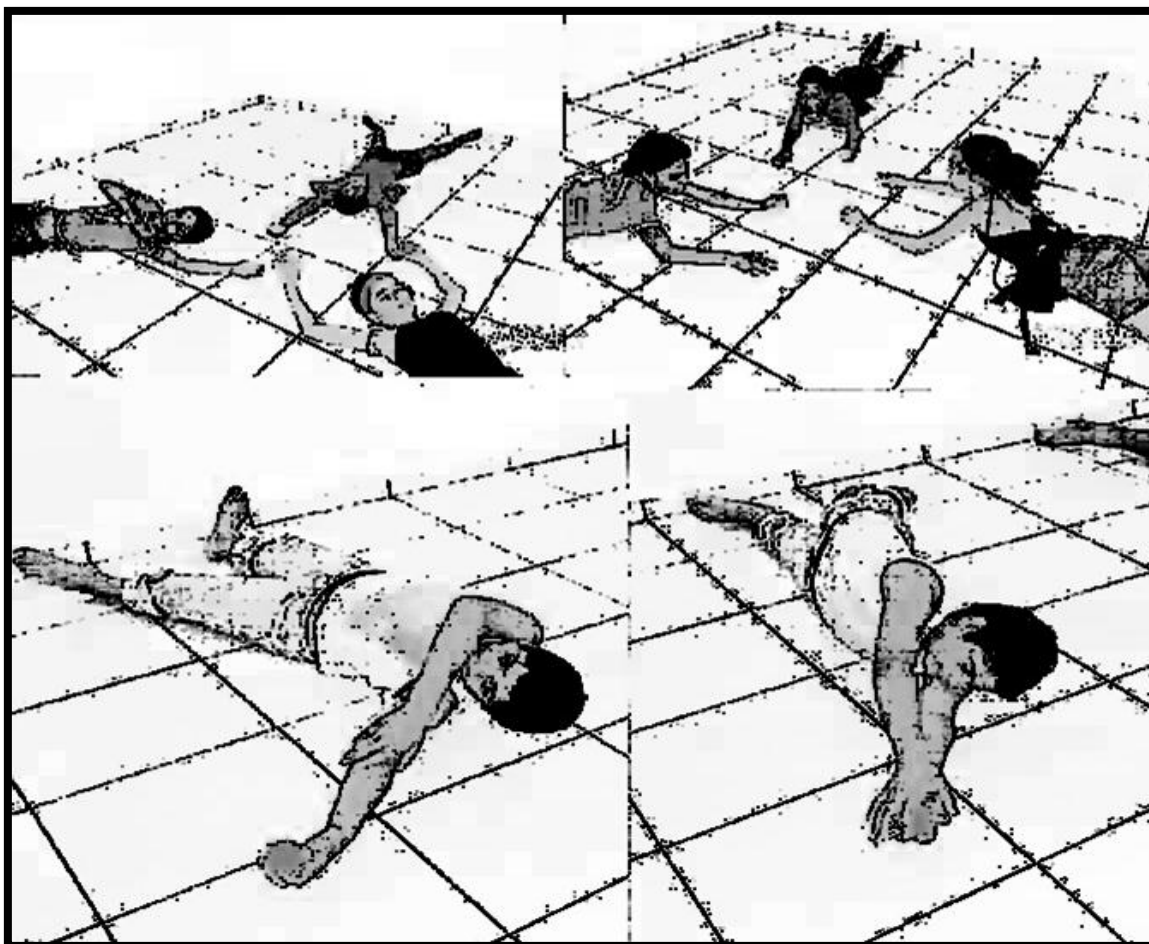


Figura 5 – Alunos pesquisando o *corporeomental*.
Aulas de Arte na APAE Prata.

Iniciamos em decúbito dorsal: braço esquerdo acariciando o peito, passando pelo braço direito/perna esquerda/peso no quadril/tronco/a cabeça passando sobre o braço apoiado no chão. O movimento terminou em decúbito frontal. Uma pausa mais longa trouxe o olhar para o outro que estava no círculo, para pensar, dialogar e agir na imagem criada. O movimento é retomado pelo braço direito acariciando o peito, passando pelo braço esquerdo/tronco/quadril/perna direita, a cabeça passando sobre o braço apoiado no chão (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno do Eu, 2012).

Meus movimentos nas danças enraizadas na cultura popular brasileira eram quebra de joelhos, que “ia até a infância e voltava” (BARROS, 2013, p. 39). Em pé quebramos os joelhos, flexionando-os levemente. Num impulso para baixo, “no estranho momento das coisas paradas” (p. 41) encaixamos o quadril e deixamos o peso conduzir, para sermos carregados como papel pelo vento. E como a “árvore (apoderada de estrelas)” (p. 126) alcançamos o desequilíbrio, mas não caímos, pois voltando flexionados, os joelhos, “até o chão se enraíza de seu corpo” (p. 126). Noutro movimento o peso do quadril me leva, em outro ritmo, e vou para o giro, expandindo as escápulas, os braços ganhando asas, o corpo

velocidade. Os pés serpenteando o chão com raiz miudinha, raiz que arranca, raiz que aprofunda. Olhar de foco aberto para enxergar também o outro dançador, no espaço percorrido e “pensar que eles já vêm. Abrir os braços. Procurar descobrir no mundo que os envolve, alguma voz que tenha acento parecido” (BARROS, 2013, p. 58).

Desequilibrando quebro o joelho, e enraizando projeto suavemente a coluna, o movimento de cabeça puxa para cima, o quadril puxa para baixo.



Figura 6 – Disciplina Danças Brasileiras/Teatro/UFU.

Volto ao *descomeço* onde “formigas-carregadeiras entram em casa de bunda” (p. 276) ganhando um corpo de linha com olhar de anzol.

A metáfora *corpo de linha e olhar de anzol* propõe flexibilidade dinâmica para o mundo que está ao redor do corpo. O corpo de linha envolve-se, mistura-se, enlaça, embaralha-se, desata-se, troca com o contexto experiências perceptivas.



Figura 7 – “Olhar de Anzol”.

Utilizei imagens que fotografamos para avaliar o que fizemos. E então me percebi pensando nas três últimas aulas na sala de expressão corporal, onde as imagens foram muito importantes para o processo de criação. E me lembrei de Caô, na academia, que observava a imagem do outro para oferecer material para o seu imaginário e entendi que os meus alunos podiam também observar suas imagens para alimentar seu próprio imaginário. Importante notar que, enquanto víamos os resultados das fotos, íamos falando os movimentos para que V. (deficiente visual) também participasse. E ela comentou que, em determinado momento, pôde ver meus movimentos pelo som da minha voz quando eu cantava (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno do Eu, 2012).

O *olhar de anzol* expressa-se no campo do sensível. Olhar silencioso, apalpador, que respira perceptivamente o movimento do outro, conectando-me com o imaginário, a imaginação, o fluido. Apalpo as possibilidades que vão surgindo no chão, no espaço em torno, na respiração, nas sonoridades. Numa percepção de pescador brincante.

O corpo apreendeu uma variedade de estratégias de ensino-aprendizagem focado nos aspectos populares da educação, no conhecimento acontecendo pelo olhar, pela troca e experimentação, “inextrincavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra” (HALL, 2011, p. 87).

Tempos depois de plantada a semente, no íntimo de meu intuitivo, e já então no viço da sabedoria que somente a idade carrega a mulher que sou, desabrocha em flor.

1.2. APAE Prata

Todos eram iguais perante a lua
Menos só Sabastião, mas era diz-que louco daí para fora
(BARROS, 2013, p. 25).



Figura 8 – A máscara na visibilidade.
Cacuriá na APAE/Prata e nas Danças Brasileiras/UFU.

Meu trabalho de Arte Educação na APAE Prata iniciava em agosto de 2008. Aquele parecia, a princípio, ser um lugar difícil de descobrir o contexto e extrair dele os caminhos a percorrer. Porém sabiamente percebi que, na ação de ensinar, “nossa linguagem não tinha função explicativa, mas só brincativa” (BARROS, 2013, p. 437).

Em novembro do mesmo ano acompanhei alunos *apaeanos* a Belo Horizonte num evento artístico que congregava APAE’s mineiras (dentre elas Uberlândia e Prata). A pauta do evento era o direito à acessibilidade.

No palco, a mostra artística trazia a dança, a música e o teatro, revelando o trabalho de artistas profissionais na dança. Ana Botafogo com meninas deficientes na dança clássica e Fábio Vladimir Silva¹¹ (professor de dança de salão, carnavalesco e congadeiro) coreografando o paraplégico uberlandense Eduardo Alves da Silva (Dudu).

No saguão do Palácio das Artes, a mostra de fotografia recordava a violência dos hospitais psiquiátricos na história da deficiência mental no Brasil. As imagens recortavam “esse abandono de um ser” (BARROS, 2013, p. 443). Meu olhar condoeu-se com essa visão que trazia um sotaque, meio que inconsciente, meio que desencostado de minhas origens, mas que ao mesmo tempo cuspiam para dentro de mim o amargo.

Cenário de luar. Segundo Ato.
Papagaio louro de bico dourado estava com fome.
(BARROS, 2013, p. 26).

Ela queria dançar na APAE os baiados do Baiadô.

Desejei balançar as escápulas, fincar as raízes, escutar o toque do tambor, olhar a educação institucionalizada com a sabedoria da educação difusa e somar a elas a educação familiar de tradição popular brasileira¹², para criar uma dança de jogo singular, integrado à representação, permitindo que a cena fique brincante para o dançador e para o público.

Esse desejo intuitivo, de anseios pela experiência já vivenciada, interessava-se pelo jogo de aprendizagens que fazia parte do processo de criação do Grupo Baiadô: a ciranda na voz de Lia do Itamaracá e Baracho (H. OLIVEIRA, 2007) e o cacuriá (jabuti, jacaré e caranguejinho) cantado pela voz do Tião Carvalho, que “aprendeu vários desses temas com a mestra do Cacuriá” dona Teté, de São Luiz no Maranhão (MAWACA, 2000, faixa 16).

¹¹ Foi no movimento de buscar diálogos com pessoas que trabalhavam com portadores de necessidades especiais que, posteriormente, iniciei contatos com Fábio Vladimir na cidade de Uberlândia, na Oficina Cultural, desenvolvendo o *Projeto Dançando com a Vida*. Pessoa de percepção ampla e sensivelmente inteligente. Sua experiência na educação de pessoas portadoras de necessidades especiais acontece pela prática e começou com experimentações na dança de salão, para a qual criou códigos de comunicação, num “linguajar” muito próprio para ensinar a seus alunos surdos-mudos os movimentos da dança.

¹² Para Pierre Bordieu (MEIRA, 2007, p. 110), no que diz respeito aos aspectos populares da educação: “educação difusa, educação familiar e educação institucional são ações pedagógicas que se desenvolvem em âmbitos diferentes e com estrutura diferenciada. Educação difusa é ‘exercida por todos os membros educados de uma formação social ou de um grupo’. A educação familiar [...] é toda a ação pedagógica exercida ‘pelos membros do grupo familiar aos quais a cultura de um grupo ou de uma classe confere essa tarefa’. A educação institucionalizada [...] é toda a ação pedagógica exercida ‘pelo sistema de agentes explicitamente convocados para esse fim por uma instituição com função direta ou indiretamente, exclusiva ou parcialmente educativa’”.

Busquei dialogar com a problemática da exclusão social e cultural que gera invisibilidades para criar junto, pela arte, espaços “onde em uma direção, a criança esteja integrada em sua cultura e, na outra, a cultura seja pensada desde o ponto de vista de seus efeitos de produção e reprodução das condições de criatividade da e sobre a criança” (BRANDÃO, 1985, p. 129).



Figura 9 – Exposição de fotos da carnavalesca e congadeira Elite Preta.
Projeto cultural de Márcia Oliveira na APAE Prata, 2011.

Gestei, no meu íntimo, devaneios de abrir trancas e inundar de luz os sonhos noturnos para entender os motivos de tantos corpos crescerem encarcerados nas

invisibilidades públicas. Eu intuía, pelo contato com a pele daquelas meninas *apaeanas*, que aquele pequeno corpo estava enrijecendo-se pela vitimização, medo, insegurança que criava bloqueios na fala, no movimento, facilitando a “incapacidade” de aprendizagem. Atingindo também aquela adolescente de sexualidade aflorada, que era apenas mais uma menina vivenciando no familiar o “mundo da prostituição”. Eu percebia naquele adolescente negro, que nasceu com “transtornos congênitos”, grande predisposição para expressar-se pela música.

E acordei, para uma experiência de um baiado, no intuito de ver os corpos embrutecidos das mulheres, cuja feminilidade estava apagada, cirandar e falar de seus ciclos menstruais, expressar em breves sorrisos seus desejos, descobrir-se uma mulher de chita. Gestei no mais recôndito espaço de minha alma, uma imagem, um desejo de quebrar cabaça e plantar sementes.

Regurgitei nessa gestação meus estados de alma, as histórias inscritas em meu corpo. Estados alterados pelos sonhos fantasmagóricos das repressões, aprisionamentos que se congelaram em dores, tensões e nódulos. Existem tensões e nódulos superficiais que se desfazem apenas com movimentos vigorosos, mas existem os nódulos profundos que precisam ser observados antes de se iniciar qualquer movimento.

Meu corpo latejava a dor dos nódulos abusivos e nele se aninhavam inconformidades, pontos de tensão internos, profundamente implantados pela política sanitária e de educação corretiva que trazia cabisbaixos a população nativa, as massas marginalizadas. Libertei um corpo marcado pelas inculpações, magoado em suas sensibilidades. *Corporeomental* sujeito a torturas, prisões, espancamentos.

Vomitei uma origem indeterminada e fragilizada, uma infância de violências intrafamiliares, uma feminilidade penhorada numa educação vitoriana. Recuperei-me das ansiedades de um amor materno doentio sadomasoquista, abusivo, esquizofrênico. Distanciei-me da autoridade paterna, perfeccionista, sádica e indiferente. Liberei uma inteligência artista invizibilizada, uma rebeldia silenciada.

E comecei a entender que não era loucura “ouvir as vozes do chão [...] a fala das águas [...] o silêncio das pedras [...] o crescimento das árvores [...] o perfume das cores [...] o formato dos cantos” (BARROS, 2013, p. 383).

Convidei-me para sutilezas em uma poética de olhar a alteridade.



Figura 10 – A máscara dos abismos femininos.

Um dia alguém me sugeriu que adotasse um alter ego respeitável - tipo um príncipe, um almirante, um senador.

Eu perguntei:

Mas quem ficará com os meus abismos se os pobres-diabos não ficarem?

(BARROS, 2013, p. 366).

1.3. Meados de 2010 a meados de 2011

Será que os absurdos não são as maiores virtudes
da poesia?
Será que os despropósitos não são mais carregados
de poesia do que o bom senso?
(BARROS, 2013, p. 453).

Gestei um projeto cultural artístico, colocando na prática o anseio de conhecer o aluno *apaeano*, olhando inicialmente sua visibilidade cultural no espaço da educação escolar, posteriormente abrindo diálogo na comunidade e, por fim, trazendo para dentro do espaço institucional artistas locais para fortalecer os diálogos entre cultura e educação na comunidade do Prata. O projeto também pensava a circulação propondo *workshops*, oficinas e intervenções nas outras APAE's do triângulo mineiro.

A primeira questão levantada ao longo do desenvolvimento do projeto focou na dificuldade expressiva, que não tinha nada a ver com a deficiência física, intelectual ou mental dos alunos *apaeanos*. O grande entrave expressivo estava no imaginário artístico da instituição *apaeana*, que precisava ser alimentado, num exercício de acordar os espaços adormecidos e amordaçados pelos *malafincamentos* do aluno na sua própria cultura.

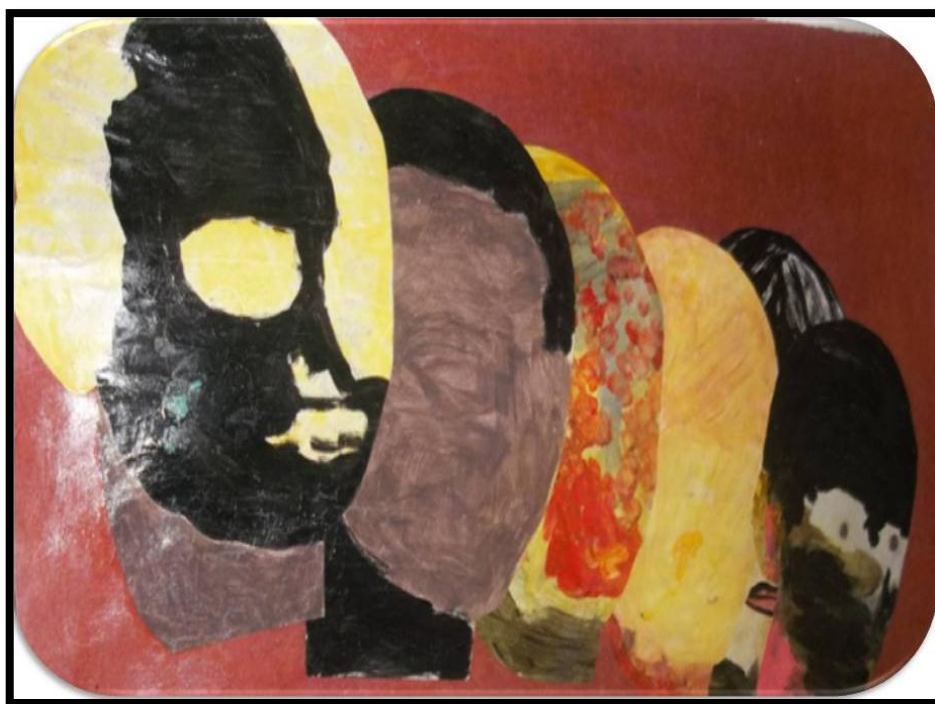


Figura 11 – Imagens de espaços corporeomental adormecidos e amordaçados pelo tempo.
Aula de Artes/APAE Prata, 2010.

Era importante trabalhar um método para decodificar aquele algo “a ser compreendido no comportamento de Pedrinho, silencioso, assustado, distante, temeroso, escondendo-se de si mesmo” (FREIRE, 1996, p. 63).



Figura 12 – Autorretrato: “Joãozinho”.

No ano de 2012 foi necessário, no exercício de ser criança, olhar uma menina avoada expressar seu corpo de brasilidades.

Sentadas, crianças cantavam fora da roda. Apenas um “amassava o barro” dentro da roda. Quando a música acabou, o dançador no centro apontou uma criança fora da roda que se juntou ele. O cacuriá foi acontecendo. Dois chamando mais dois, quatro chamando quatro, e a matemática colocou todos na brincadeira. Somou-se na dança com passo da raiz miudinha.

Entendemos a circunferência através de uma corda colocada no chão pelos alunos, que “desenharam” um círculo. Cantando a letra da música *Jabuti* (MAWACA, 2000, faixa 16), os participantes dançam em volta do círculo no passo da raiz miudinha e, quando se escuta “tô entrando”, entramos na roda. Dentro do círculo dança-se um passo miudinho. Podemos sair quando escutamos “tô saindo”.

“TAtacu” foi nome de jogo para enfatizar quando o som é forte e fraco, alto ou baixo. O “TA” é sílaba maiúscula, é grande e forte, “na caixa: **t**atacu **t**atacu **t**acu tacu **t**acu tacu **t**acu. A mão direita, se não for canhoto, bate na sílaba “ta”, e a esquerda responde na

sílabas “cu” (MEIRA, 2007, p. 284). Colocamos no jogo dois instrumentos, caxixi e tarol, e acabamos por criar nosso próprio ritmo para *cacuriar*.

Dançamos noutro jogo *Caranguejo, Jabuti e Jacaré* (MAWACA, 2000, faixa 16). Na dança do *Caranguejo* expliquei como se apanha caranguejo no mangue abaixando e tocando o chão com a mão e movimentando espalhados pelo espaço. No *Jacaré* brincamos movimentos de quadril, sacudindo o rabo, dançando em fila. No *Jabuti* retomamos o círculo. Agora sem a corda para limitar o espaço central, as crianças usaram o imaginário.

Com o passar do tempo, foi muito bom ver outra menina avoadada deleitar-se em movimentos espaciais soltos ou espalhados, em fila, em roda e trançados. Até que por fim ela mostrou que estava usando a raiz miudinha para exibir um passo de samba.

No campo da pesquisa educacional eu me predispunha a viver o quintal; escutar o som do vento nas folhas; escutar o passado; relaxar diante dos tensionamentos; entender as relações estreitas; rir do inusitado; fazer e não fazer parte; entender a atemporalidade; fantasiar na arena de papel; querer ver uma pipa levantar voo; chegar a algum lugar para perceber que não comecei a mover-me; saber os limites e os *deslimites* da expressão; não ser objeto de uma calculada e fria análise de dados estatísticos. E ganhar espaço no universo temático dos desejos poéticos de constituição de uma metodologia pedagógica, dialogando com a invisibilidade social e cultural, o desmerecimento, a dança, o pós-dramático, o apocalíptico. E criar uma máscara no espaço da academia, “estimulada com atividades somáticas, ou seja, a sensibilização do corpo e a atenção perceptiva do ambiente e dos parceiros de trabalho” (MEIRA, 2014).

E, se no espaço da academia, no ritual da máscara, uma sensação de náusea jorrava das minhas entranhas, ou se a solidão e raiva gritavam dentro de mim gritos de criança louca – gritos de arrancar teias de aranha do teto –, no espaço pedagógico *apaeano* eu trocava informações, ensinava e apreendia, dançava, jogava, performava e investigava com o outro, delirando novos contornos para os velhos caminhos.

Dama da Noite: Eu não dançava antes assim.

Márcia de Arte: Como você vê seus braços, seus pés, seus giros?

Dama da Noite: A gente vai inventando, respiração, concentração, atenção... para girar é como o pé firma a bola, equilibra o corpo e roda... pode balançar o quadril e a gente vai tentando... o giro é bastante complicado.

Márcia de Arte: Mas foi você quem inventou esse giro.

(MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Relatório de Aulas, 2013).

1.4. Para que começar no chão pesquisando *maturecer*?

“Para intervir em si mesmo, para se infligir ideias, quase sempre improváveis, para se usar de vários modos, para se contrair e distender, para que os *insights* insistam e que com eles você possa compor algumas ações perceptíveis” (PRECIOSA, 2010, p. 13).

Comecei no chão pesquisando a mim mesma nas aulas de Expressão Corporal, Consciência Corporal, Danças Brasileiras na Graduação em Teatro e na disciplina Corpo Máscara e Cultura Popular na Pós-Graduação em Artes, em 2012, e finalmente no ano acadêmico do Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, em 2013.

O estágio-docência na disciplina Teatro e Cultura Popular foi oportunidade de compreender outro chão. Indo além da pesquisa institucional na qual eu já estava imbricada, observando na cidade de Uberlândia a Festa do Congado em Louvor a São Benedito, no Bairro Planalto. Fui apreendendo, anotando, atentando para as resistências e nuvens, ações corpóreo-vocais, características de corporeidade, teatralidade, performatividade, situações e histórias contadas.

“A proposta no congado embasou as discussões e reflexões sobre culturas no plural, nos processos históricos e contextos sociais de desigualdade e diversidade, com foco na contribuição das matrizes africanas” (MÁRCIA OLIVEIRA. Texto extraído do plano de aula da professora Renata Meira na disciplina Teatro e Cultura Popular, 2013).

Para que regurgitar novos processos somáticos neste *maturecer*?

“Para recepcionar um corpo sofrido que pede socorro e espaço para viver” (PRECIOSA, 2010, p. 21).

“Que se pode recuperar desse desastre do ser? Haverá ainda fontes de vida no fundo dessa não vida?” (BACHELARD, 2006, p. 140).

Eu não queria soçobrar no deserto do homem e roçar o nada. Certamente haveria maneiras de emergir das “profundezas nas quais nos sepultamos, nas quais não temos mais a vontade de viver” (p. 140). Não desejava vivenciar a terrível realidade dos sonhos noturnos, “sonhos sem história, sonhos que só poderiam iluminar-se numa perspectiva de aniquilamento” (p. 141).

Talvez no movimento de romper com minha própria invisibilidade de artista e educadora fosse necessário ser poeta e enxergar outros sonhos que não o da noite extrema. Abdicar o periférico e “reencontrar o *cogito* perdido” (p. 141).

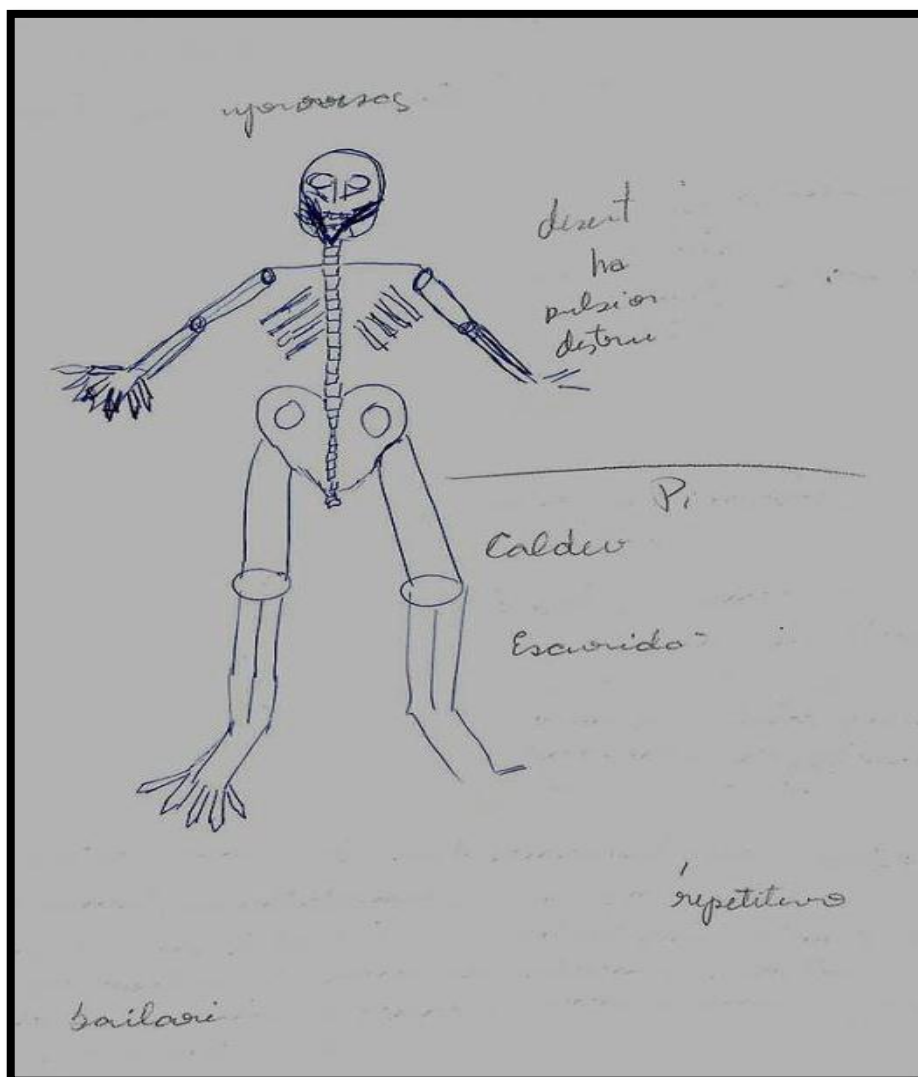


Figura 13 – Desenho do meu esqueleto: o *cogito* perdido?

Criado em 10/12/2012 na disciplina Consciência Corporal, com Renata Meira, em folha solta que posteriormente anexe ao Caderno de Criação quando iniciei o mestrado no PPGArtes, em 2013. Ao mesmo tempo em que dialogava com a consciência corporal eu também iniciava um trabalho de máscara com Joice Brondani. O movimento da pesquisa caminhava para as conexões entre como eu me via e o que realmente eu revelava. Como eu me via neste momento? Crueldade. Terrível realidade. Repulsa aterrozante. Espasmos sucessivos. Contrações arrepiantes. Raiva. Disforme. Deserto do homem. Destrutivo. Mas o que o desenho realmente mostrava? Várias linhas no lugar do coração e o coração no lugar do quadril, do gingado e do sexo. No lado direito do corpo pé e mão enraizados.

Com a energia da artista modelada na perspectiva do deslocamento do coração para o centro do corpo o que ela estaria de fato revelando?

Seria possível *keras* e *manis* habitarem um mesmo espaço corporal?

Em Eugênio Barba (2012, p. 81), *keras* e *manis* são termos utilizados na dança balinesa e dizem da energia quando encontra-se em oposição no corpo do ator. “*Keras* significa forte, duro, vigoroso; *manis* significa delicado, macio e suave”.

Dialogando com Eugênio Barba, o pesquisador brasileiro Luis Otávio Burnier (2001, p. 130) utiliza o exercício do “samurai” para reforçar a presença cênica do ator. O samurai oportuniza o vigor com o peso corporal isolado para o centro “no eixo, formado pela base corporal da coluna e a pélvis”. Na busca do arquétipo a “gueixa” (p. 131) traz consigo a ênfase “nas sutilezas e matizes” (p. 131) num trabalho de energia que vibra “sobretudo nos braços e nas mãos” (p. 130).

No meu entendimento da proposta de Burnier a partir de leituras que faço acerca do *koshi* (presença do ator) em Eugênio Barba: *keras* e *manis* revelam no corpo do ator que dança uma energia do guerreiro samurai cuja “substância é a violência, o espírito é encontrado nos detalhes” (BARBA, 2012, p. 87) e a gueixa seria a mulher cuja “substância é o espírito, não há lugar para a violência” (p. 87). O masculino e o feminino não dizem respeito ao sexo mas sim à energia.

Na pesquisa que eu iniciava com Meira e Brondani, o desenho revelava que *koshi* habitava o formato de um coração, capaz de vibração e batimento rítmico.

1.5. Forjei um projeto¹³

Cogitei um devaneio no qual os sujeitos abriam seus espaços corporais para a expressão do corpo disforme, rompendo com o mito do corpo perfeito. Entendendo que qualquer indivíduo tem o direito de ampliar seu universo cultural, apostando em qualidade de vida e formas saudáveis de expressão pela arte, que traz em si a possibilidade de criação de formas livres e originais de ser e fazer, libertando energias negativas latentes em todo e qualquer ser humano.

Arte comunica desde o momento da sua produção até o momento da sua contemplação, ocasionando reações e sentimentos distintos. A experiência da criação amplia a capacidade do sujeito de perceber a sua realidade cotidiana e histórica, de compreender o entorno através da observação crítica do que existe na sua cultura, de criar possibilidades múltiplas de comunicação com as pessoas – o que vai além da habilidade intelectual e solicita a visão, a escuta e os demais sentidos. Através da dança podemos ligar motricidade à atividade mental, possibilitando a aquisição de um vocabulário gestual

¹³ Propus-me qualificação profissional na Faculdade de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia nas disciplinas Consciência e Expressão Corporal, ministradas pela professora Dr^a. Renata Meira, a quem apresentei o Projeto Cidadão Deficiente. Com os desdobramentos do projeto desenvolvi esta pesquisa no PPGArtes/UFU em 2013.

fluente e expressivo, que pode ser encontrado nos jogos populares de movimento, cirandas e cacuriás. O teatro, por sua vez, tem grande poder de comunicação, por articular a ação dos atores (corpo, fala, gestos, interações) a diversos recursos cênicos de expressão e comunicação.

Nessa ação de cogitar, perguntei-me como “posso verdadeiramente passar do sonho noturno à existência do sujeito sonhante” (BACHELARD, 2006, p. 142).

E assim, no chão, o devaneio pegou delírio. O movimento alimentou mudanças sutis, de gestos mínimos, de imagens que suscitaram uma variabilidade de novos *cogitos* com o que me é essencial, e nas minhas relações dinâmicas no coletivo.

Nessa “inteireza de articulações, combinada a uma resistência a sistematizações” (PRECIOSA, 2010, p. 23), novas nuances em imagens irradiantes acercaram-se de mim, despertando um movimento de opção, decisão, compromisso com uma experiência pedagógica em arte na qual o corpo é entendido como passível de comunicações libertadoras das opressões culturais e sociais. *Corporeomental* de ação reflexiva em busca de constantes *aprendicismos com o xão* (ONDJAKI, 2011).

Chão de ir e vir da academia para a instituição APAE, em aperfeiçoamento profissional que possibilitou diálogos e criação no coletivo.

A formiga, a formiga carrega folha para comer.
A formiga, a formiga carrega folha para comer.
E o que mais ela faz?
Ela pica doído, ela pica doído.
(MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno do Eu, 2012).

A liberdade de criação me deslocou de um lugar que se opunha ao lugar do *apaeano* para um lugar paralelo de “representações construídas com base no conhecimento humano” (THIOLLENT, 2011, p. 10).

E cantamos as subdivisões do pé (dedos, peito, arco, calcanhar), caminhamos em diversas direções, utilizando diferentes apoios. Criamos som de mexer o corpo e dançamos. Vocalizamos. Massageamos e desenhmos o rosto.

Para não usar “o silêncio como arte” (BARROS, 2013, p. 214) conversamos imagens. Imaginamos o devir no voo de um golfinho (ONDJAKI, 2010) que “gosta de aproveitar os sulcos da natureza e da vida” (BARROS, 2013, p. 214). Observamos, comentamos e somamos a diferentes pisares sobre bolinhas a história daquele “golfinho bico diferente”, e depois voamos para todos os lados ao som do caxixi.

Bolinha nas pernas, nas costas, na cabeça, pescoço, rolamentos e roda de conversa: foi tudo ótimo, bom, *show* de bola, uma delícia, muito morango, aula boa, ficou doido mexendo. A percussão foi no peitoral, na coxa, escápula, cabeça, com andar lateral, esquerda/direita. Saltos e giros equilíbrio/desequilíbrio dinâmico. Equilibramos com apenas pé, sobre as bolinhas, e descobrimos os giros, os saltos, os diferentes apoios no desequilíbrio.

O enraizamento de equilíbrio *corporeomental* respingou em cores no desenho de uma árvore que cresce na grama verde, seu tronco marrom se bifurca, sua copa é verde. O vermelho se expande e envolve a árvore do chão para a copa. O alaranjado brota do chão como uma mancha, que também está no céu e parece envolver a árvore. Nesse dia de enraizamento, a proposta colocava o corpo no chão para descobertas dos movimentos pelas bolinhas, num *maturecer*. E quando, na roda de conversa, desenhando a árvore de seus enraizamentos de equilíbrio *corporeomental*, Flor de Pequi falou do fim de semana em que ela tocou na folia do Oripe, suspirei as suas delícias em cores.

Agradô. É muita emoção. O povo fica chorando. (Música) “Salve a mãe do rebento” (ela gosta dessa música). O povo acha interessante que a gente toca. Eu já nasci pra isso. Minha mãe já nasceu com isso. Eu *tô* seguindo o rumo, eu fiz essa promessa de acompanhar eles *pro* resto da vida. Porque eu fico com muita alegria quando eles *toca* lá em casa. Quem sabe conhece tanto que é bom. (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Registro de Aulas, 2013).

O que significa alcançar um *equilíbrio corporeomental*?

A cisão do corpo-mente causadora de desequilíbrio acontece quando o indivíduo é subjugado pela sociedade que, por ser autoritária, desrespeita suas características, seus valores, sua cultura, suas percepções individuais (F. COSTA, 2010).

Quando essa sociedade autoritária inverte sutilmente os valores culturais, menosprezando e subjugando os indivíduos, ela se apodera da sua integridade *corporeomental*, realizando uma cisão entre o corpo e a mente do indivíduo, transforma-o em corpo marginal. Corpo-mente desempoderado de cidadania (MEDINA, 1998)¹⁴.

Numa perspectiva somática, verificamos que o nosso corpo vai sendo modelado por regras socioeconômicas domesticadoras, sufocantes, opressoras, repressoras,

¹⁴ Um exemplo de menosprezo pelos valores culturais brasileiros esteve no academicismo do lirismo burguês de 1914: “que não queria que a gente pintasse nossos dramas de luta pela vida, que se falasse da tragédia da seringueira, do cacau, da cana-de-açúcar, do algodão, da castanha, em seus terrores mais chegados ao labor brutal do nosso homem. Não queria, porque isso seria falar mal do Brasil” (BASTOS, 1979, p. 169).

“educativas”: as couraças musculares vão surgindo, segundo as características socialmente impostas às pessoas. (MEDINA, 1998, p. 82).

(Re)criar a integridade *corporeomental* pela sensibilização corporal nas danças brasileiras foi reconhecer meu corpo de hibridismo cultural, ganhando identidades, equilíbrio e sustentação corporal, para romper as couraças musculares que me impeliam para a *invisibilidade* social (F. COSTA, 2010). Couraças de desmerecimento, desamor, de estreitamento da relação vida e morte, desvalorização e esquecimentos das raízes, racionamento das necessidades primordiais (alimentação, saúde, educação, lazer). Couraças de marginalização que doíam e me levaram a médicos e curandeiros. Dores que foram diluídas no processo de criação da *performance* e hoje não as sinto mais.

Vai, pesadelo,
noites de insônia
[...]
vai para o diabo
que te carregue.
(BARROS, 2013, p. 62).

1.6. E no início não havia o verbo, tudo era *yby*, fogo e caxixi

E um povo raiz. Homem ou mulher de sangue sertanejo.

Um coração *cotim* palpitando feito tambor descompassado, *malafincamentos* e delírios.

A mulher era tal e qual terra ressecada. O homem tal qual deserto no sertão.

“–*Eta* jeito de gente sem cultura, desconectado do mundo, uai!”

Povo de corpo disforme, de estranhamentos.

“–Uns loucos, uns pobres de uns loucos!”

Loucura que ora traz consigo um sertanejar diferente, ora expõe as proibições e privações do povo. Outras vezes lembra uma igualdade que não se justifica, pois sua beleza está na sua estranheza: no pisar, no olhar, em seu modo de falar e discernir o mundo.

Para que eu dialogasse os devaneios de um povo corisco, cabeças de vento, de voz endurecida pela estupidez e marginalizada pela invisibilidade no pelourinho da insanidade, foram necessários hibridismos (BURKE, 2003).

A diversidade cultural facilitou apreciar Paulo Freire (1987, p. 66) quando faz uso tanto da “antropologia, como da psicologia social, interessadas na questão do cambio cultural, na mudança de atitudes, nos valores”, numa resistência à homogeneização.

Considero hibridismo nesta proposta de pesquisa o diálogo com a poesia do angolano Ondjaki¹⁵, que veio de uma formação acadêmica em Portugal, onde se dedicou à sociologia e ao cinema. No Brasil ele se inspira em Manoel de Barros para compor.

Foi um exercício de leitura e diálogo, no meu espaço pessoal, num trabalho corporal que me alertou para uma escrita sensível, de comungar com a poética de Ondjaki (2010) meus pés em pisares miudinhos e carícias gramíneas, ou com fincares profundos. Explorei nos movimentos circulares do quadril a feminilidade presente em uma moradora de rua, mulher de contusão mental, marginalizada. Desvelei meus pontos de imobilidade diante das minhas próprias vitimizações, fazendo do conto *Madrugada* (p. 107) o provocativo intelectual que facilitou minhas revelações e as sensibilizações do meu *corporeomental*.

Posteriormente utilizando outros textos de Ondjaki nas aulas com os *apaeanos* descobri que a textualidade deste escritor conduz ao mergulho na liberdade, no intuitivo, na expressão do orgânico em cores e num jogo que faz com que sejamos respingados de vários tons de *ensolaradus*. A palavra *ensolaradus* foi um nome criado pelo *apaeano* em roda de conversa.

E, portanto, no princípio da pesquisa não havia o verbo. Tudo era *yby*, fogo e *caxixi*. Não havia relógio, não havia pressa, bastando sair mais cedo de casa. E sem pressa, num tempo mineiro de chegar, comecei a escutar minha brasilidade. O corpo desenhando no espaço o “rumor das palavras”, num pertencimento que me fez “culpado de mim” (BARROS, 2010, p. 309).

¹⁵ Conheci Ondjaki pelas redes sociais e livros: *Bom dia camaradas* (2006), *Os de minha rua* (2007), *E se amanhã o medo* (2010a), *Ynari, a menina das cinco tranças* (2010 b), *Há prendisagens com o xão* (2011), *O voo do golfinho* (2012).



Figura 14 – Máscara em Olhos de Flor.

Admito cultivar respeito pela realidade quando ela me leva a pensar sobre a diversidade. No cultivo à diversidade eu prefiro vivenciar a realidade quando a poesia é feita pelo homem e pela mulher cujo cotidiano é aquele pintado pelos dramas da vida.

Acredito que o acontecimento real ou artístico é exercício de expressão do cidadão comum, que age na cultura da sua comunidade, e com isso ninguém foge de ser quem é. Como por exemplo, o Antonio Baracho da Silva, que foi

operário de construção, trabalhou também na cana-de-açúcar e durante sua vida exerceu vários ofícios foi acostumado ao trabalho pesado. Baracho deixava toda a sua poesia jorrar, com voz forte e segura. [...] Compositor de dezenas de clássicos do repertório da ciranda, ele nunca se preocupou com o lado legal da composição e suas cirandas foram gravadas, ou adaptadas, por vários artistas: Martinho da Vila, Edu Lobo, Quinteto Violado, Maria Betânia, muitos achando que eram de domínio público, pois grande parte das composições de Baracho não foi registrada em seu nome, ele sabia escrever, mas não colocava as músicas no papel, decorava e cantava nas rodas de ciranda. (H. OLIVEIRA, 2007, p. 23).

A realidade eu sempre vejo como rebordada com gente de trejeitos das matas: “nordestinos triangulares, maranhenses lusos, baianos cafusos, paulistas mamelucos, mineiros bisonhos, gaúchos castelhanos, todos brasileiros da plebe” (BASTOS apud BASTOS, 1979, p. 170).

E tenho um olho que simpatiza com a arte modernista, de movimentos antropofágicos ou folcloristas, heranças de Ilo Kruli. Arte de distorção pictórica proposital e brutal como forma de dar volume estranho e perturbador ao drama social, ao marginal incubado. E o outro olho está na “figura monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado, repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabeça minúscula” (AMARAL apud BASTOS, 1979, p. 165)¹⁶. Confesso que me assumo *picassiana* de revolução corporal permanente com aterrisagens em zonas de paradoxos e quebras de fronteiras e paradigmas. E por isso concordo com o Manoel de Barros (2010, p. 7): “é nos loucos que grassam luarais”.

Estou empática com a contemporaneidade artística da dança e a sensibilização corporal em danças brasileiras de Renata Bittencourt Meira (2007). Essa empatia traçou caminhos de afetividades, conduzindo-me à liberdade de estar também em uma pesquisa artística e educacional. E foi trilhando meus labirintos de dramas artísticos individuais, indo ao encontro das minhas potencialidades de pesquisadora, que defini para mim atitudes de equilíbrio *corporeomental* numa instituição para pessoas portadoras de necessidades especiais. E *maturecendo* descanso no ancoradouro de Manoel de Barros, que desenhando fisicalidades nas palavras, delimita em dialética poética o sujeito desta pesquisa educacional.

¹⁶ Texto referência à obra *Abaporu* de Tarsila do Amaral.

As poéticas nas palavras de Barros ocasionam placidez ao meu jeito de descrever a profundidade dessa gente raiz que pisa um chão que ensina sobre o silêncio e as contradições. Essa gente raiz é o sujeito *apaeano* do interior mineiro, no Triângulo Mineiro, na cidade do Prata, e estuda na APAE. Pessoa com o trejeito do *malafincado* (BARROS, 2010, p. 292), do indivíduo com propensão a escória, das gentes na sarjeta, das gentes violentadas.

E, em respeito pelas oralidades, sigo parafraseando Manoel de Barros, que cria “desenhos verbais das imagens” (2010, p. 7), para expressar que “poesia é a infância da língua”. É a essa poética de oralidades que recorro para falar do povo brasileiro sertanejo. Busco traçados poéticos de oralidades para identificar as minhas problemáticas de pesquisadora, muitas das quais só puderam ser enxergadas na ação.

palavra que eu uso me inclui nela
Manoel de Barros

No começo da pesquisa, as palavras que eu usava me incluíam nelas, porque diziam respeito às minhas dificuldades de educadora no espaço institucional *apaeano*. Confesso que tenho vergonha de abrir este meu livro de *ignorâncias* (BARROS, 2010, p. 273): monotonia que imprime cor às aulas, grupo indisciplinado, perceber que o aluno especial é humano, danças de manifestações folclóricas.

As palavras “visibilidade” e “invisibilidade” foram o estofado para a minha objetividade de pesquisadora em maturação. Para objetivar-me em ação foi necessário visibilizar o meu processo artístico individual e as minhas questões de educadora em arte.

Começar do chão foi romper com a minha *invisibilidade* de artista e educadora?

Ser invisível foi criar empatia com o “jurazinho lá no poço de beber” (BAIÃO DE PRINCESAS, 2002, faixa 16), que numa brincadeira de esconde-esconde revela o poder da *invisibilidade*: “eu vejo gente, gente não me vê”. Esse poder de *invisibilidade* sensibilizou-me para os meus estreitamentos individuais no espaço artístico, mas também foi abertura de orifícios (boca, olhos, narinas e ouvidos) em respeito ao que em mim era estranhamento também no espaço educacional. E procurei nos movimentos corporais formas para dizer subjetividades, essas palavras que minha boca não expressa. Também aceitei ver apenas as cores que meus olhos enxergam e entender que certas nuances não serão vistas. E comecei a respeitar os odores dos outros, porém sem ferir minhas narinas.

E porque escutar meus silêncios e a voz das pessoas foi tarefa complicada nesta aprendizagem?

Identificar ações corporais e mentais no espaço da *invisibilidade* foi começar no chão um estudo pessoal baseado em preceitos da educação somática, por meio do estímulo da propriocepção, em atividades de sensibilização corporal com bolinhas e bastões, movimentos corporais de circularidade, torções, “quebra de joelhos” (MEIRA, 2007, p. 279), trava-línguas com alongamentos e torções, conhecimentos anatômicos, pisares, percepção de máscaras faciais e os estímulos poéticos de versos cantados com poderes de curas, escutas e falas em rodas de conversa.

Quando “os processos internos deixaram de ser invisíveis e intangíveis” (MEIRA, 2010, p. 4), transpareceu a ação dialógica desenhada com imagens verbais e *fisicalizadas* no artístico. Nasceu com isso o pertencimento que se ramificou nas palavras sertanejo, roceira, macumbeira, gambá, catimbozeira, chegança, andança, candomblé, tambor, jurarazinho, biriba, boboca, *açobanhã*, pontos cantados, rituais populares e também muito *balagadumdumdum* com pontos cantados de criação individual.

Minha visibilidade artística soou acordes educativos para com a poética marginal no espaço institucional *apaeano*. Dessa visibilidade e desse pertencimento empático e ressonante surgiram demandas criativas: como tirar o corpo invisibilizado *malafincado* do quarto do fundo da casa e colocá-lo no centro do palco? Sei mover o conhecimento das oralidades do poeta marginal para o palco num trabalho criativo?

Ensinando, comecei pelas raízes, desorganizando as estruturas corporais densas e colapsadas. Num processo de experimentação no qual visibilizar os pés é explorá-los com bolas de diferentes tamanhos. Num ambiente de ensino-aprendizagem que projeta pelas raízes um caminho para a autonomia, transformação e crítica. Já que as coisas não precisam ser vistas de maneira “razoável” e por pessoas “razoáveis”, elas podem desejar “ser olhadas de azul” (BARROS, 2010, p. 302). E por isso mesmo não diferencio teatro de dança. Para falar de Teatro inicio pela Dança que nasce das raízes e que o tambor ocasiona ao corpo.

Dar forma às próprias raízes é objetivar-se?

A prática trouxe o enraizamento como solução de levar um indivíduo ou um grupo a encontrar seu centro. Para abrir as escápulas e alçar voo para fora da asa, ganhando por princípio uma postura de reorganização: ajeitando “os ombros para entardecer” (p. 311) e deixando o corpo fazer “três curvas no ar” (p. 316).

Abrir voo para fora da asa é encontrar seu ninho social, ecológico e político, artístico e poético, educacional e intelectual, filosófico e ético, psicológico e *neuroexistencial*. E nesta pesquisa isso acontece quando o *corporeomental* já se deixou ficar entregue ao chão.

E por isso mesmo é capaz de fazer poesia com o pé que tem peito, sola, arco, calcanhar, e definir seus pisares trabalhando seu desvelamento em bases sólidas e numa relação de troca. É fincar seu mastro para dizer “este sou eu porque sei soprar berrante, tocar tambor e pandeiro”. Porque sou capoeirista e também gosto de folia de reis (principalmente da folia do Oripe). Sou do congado e conheço o toque de tambor do terreiro (segredo de escuta: revelado apenas quando a mão esquenta o tambor).

Voo para fora da asa é objetivar-me enquanto pesquisadora de um provocativo dialógico. Estudo a concepção metodológica que se construiu num diálogo entre pesquisadores das danças tradicionais brasileiras (MEIRA, 2007). Porém sabendo que ao conscientizar-me no trabalho destes pesquisadores permito-me o risco de desvelar minhas próprias concepções metodológicas, iniciando um movimento em direção ao meu provocativo.

Modificar os gorjeios é objetivo no meu fazer docente. A gente se modifica quando revelamos nossas potencialidades artísticas. O *corporeomental* ganha espaço após a iniciativa em desvelar seus enraizamentos, sua arte, sua dança, sua música. Essas celebrações de um povo cuja pele, ossos, pelos, poros, unhas, cores e vibrações estão fincadas em terra sertaneja.

1.7. Das grandes ações se ramificam desvios

Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada... [...] Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas.

Manoel de Barros

Ter como objeto da pesquisa o meu fazer docente me fez emocionar-me ao ver o *malafincado* se fazer poeta e entrar “em pura decomposição lírica” (BARROS, 2010, p. 293). Rir bastante nos momentos em que ele improvisa uma conversação sertaneja “em Guató, em Português, e em Pássaro” para falar “de suas descobertas”.

Estabelecer sentimentos de empatia. Desconhecer a noção de temporalidade, já que para alcançar resultados nesta pesquisa-ação foi preciso atitudes de ensinar em estado de

criação, ou seja, estar em um lugar conhecido, porém com corpo de linha e olhar de anzol. Numa proposta de enfrentamentos diários ao longo de seis anos de trabalho. Inicialmente conhecendo o grupo e nele sofrendo “alguma decomposição lírica até o mato sair na voz” (p. 301).

Uma das propostas dessa experiência foi colocar-me no espaço acadêmico para dialogar com Renata Meira, fazendo da escuta uma prática e da prática uma escuta. E assim deixar-me ser orientada no processo de investigação. Confesso ter elencado algumas qualidades que vejo como imprescindíveis para apresentar Renata Meira: pessoa cuja ética e *ethos* me faz antevê-la dotada de imaginação política, proclamando a diferença e a diversidade, utilizando o diálogo enquanto instrumento metodológico que permite a leitura crítica da realidade, com um trabalho de ação, reflexão e autonomia, participação sensorial, exploração, experimentação onde se formam aprendizagens.

Não deixo também de qualificá-la como pessoa capaz de tensionamentos dialógicos:

O que você vai ensinar? Porque a gente fala em ensino aprendizagem? [...] Se a ideia é uma dança que não pode se transformar, então não existe o lidar com a situação. O modo como se aborda o conhecimento, aborda um jogo de cintura que lida com... As instituições reúnem pessoas. Na comunidade a pessoa está porque escolheu. A comunidade não pode ser romantizada assim como a escola não é apenas um espaço de transmissão. (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Criação, 2013, p. 121. Fala de Renata Meira recolhida em roda de conversa).

Provocativos que levam à reflexão e ação, reflexão da ação, reflexão para a ação. Diálogo “de caráter construtivo quando os interlocutores buscam conjuntamente as soluções” (THIOLLENT, 2011, p. 36).

As questões que o trabalho de Renata Meira envolve estão na dança, o pós-dramático, o apocalíptico. No espaço de formação do educador, ela discute o encontro da cultura popular com o universo acadêmico, de modo que exista um lugar comum onde cada um pode falar daquilo que é seu. A proposta é o conhecimento com o indivíduo e não para o indivíduo. Assim, entender e valorizar a cultura popular no espaço institucional propicia ao educador capacitação para enxergar na escola ou na comunidade outros conhecimentos de vida e do modo de vida (modo de dançar, jogar, a corporeidade).

Quando me proponho trazer os trabalhos e fundamentações de Renata Meira para discernir, divergir e dialogar esta pesquisa, estou olhando para uma pessoa que vem de um contexto diferente do meu e que tem uma obra que expõe as molas sociais e institucionais

da dominação de grupos da cultura popular. Renata Bittencourt Meira (2007) transpira vivências de contexto urbano e cultural na cidade de São Paulo com aulas de dança e música, e da experiência com a cultura popular tradicional ampliada para além da tradição familiar. Nascida em São Paulo, veio de uma família de intelectuais e profissionais liberais, “me inseri no campo das culturas populares por meio da experiência com o carnaval de rua” (MEIRA, 2007, p. 4). Nos anos 1990 torna-se Bacharel em Dança pela UNICAMP e posteriormente mestra e doutora pela mesma universidade. Pesquisadora nos espaços urbanos, comunitários e institucionais, com ela a educação e a arte trazem a característica de um pulsar orgânico.

As referências que apresento vêm dos seus trabalhos de pesquisadora que foram apresentados em *Baila Bonito Baiadô: educação, danças e culturas populares em Uberlândia Minas Gerais* (2007). A tese, dialogando com a educação tradicional, difusa e institucionalizada, apresenta o congado na cidade de Uberlândia e o hibridismo cultural das manifestações populares nessa cidade. O trabalho de doutoramento de Renata Meira está recheado de ações dos pesquisadores do grupo Baiadô, cujas reflexões foram propostas na *Apostila Tatudança* (MEIRA, 2007, p. 275-94), uma compilação da pesquisa do grupo entre os anos 2002 a 2006.

Conceituar a experiência (MEIRA, 2010) é um texto que apresenta suas práticas na educação somática. Práticas que transparecem na consciência e expressão corporal e que vêm sendo ministradas há dez anos no espaço acadêmico. *Expressões e impressões do corpo em cena* (MEIRA, 2011) é outro olhar para a sua prática de artista educadora, para quem o corpo cênico revela a experiência de mundo, é corpo vivido, corpo de impressões e expressões em movimentos que constroem a ação cênica dialógica.

O referencial que não separa o processo de criação corporal, simbólico e textual, e que também é transgressão nesta pesquisa, está em *Subjetos e Encantados* (BRONDANI; MEIRA, 2014). Desse experimento é que nasce a máscara em *performance* que é o meio de diálogo que utilizo nesta pesquisa.

A máscara nascida de um processo artístico exploratório ao longo do qual detectei, inicialmente, em mim, “apoios e resistências, convergências e divergências, posições otimistas e céticas” (THIOLLENT, 2011, p. 56). Permite-me ensinar expressividades em estado de criação. Ideia central neste trabalho e dialogada com o referencial teórico.

Experenciar, aprender, criar e ensinar (MEIRA, 2005, p. 107) é um estudo que elege o processo de pesquisa, educação e criação com o olhar do pesquisador voltando-se

para as práticas populares tradicionais de criação; reconhecendo essas práticas em seus diferentes espaços e também na sua diversidade de manifestações e significações.

Nesse caminho do respeito e do entendimento das práticas populares e do “imbricado social e cultural no homem”¹⁷ foi que Renata Meira coordenou um projeto de pesquisa e extensão na Universidade Federal de Uberlândia com um grupo de estudantes universitários das Ciências Sociais, Artes Cênicas, História e Artes Plásticas (e alguns deles eram pesquisadores dentro do próprio grupo), profissionais com formação em sociologia, pedagogia, psicologia, filosofia, história, pessoas da comunidade uberlandense e portadores de tradição. O grupo criado em 2002, o Baiadô, ao longo de seu percurso enquanto grupo de extensão, recebeu e realizou oficinas, sistematizou conhecimentos e gravou músicas.

¹⁷ Expressão de Renata Meira colhida por mim em sala de aula no estágio-docência, na disciplina Teatro e Cultura Popular no Mestrado no PPGArtes/UFU, em 26 de maio de 2014, no período da tarde.

CAPÍTULO 2 – PORTAL DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL (DESMASCARAMENTOS)

Quebra a cabaça, espalha a semente
planta do lado que o sol nascer
Tapindaré, aê
Tapindaré, aê
Ele é o caboclo Tapindaré
(BAIÃO DE PRINCESAS, 2002, faixa 9).



Figura 1 – Máscara do caboclo.

A lua estava clara
quando ele apareceu
as armas dessa guerra
foi São Jorge quem me deu
(Ponto de Congo, Terno Rosário Santo,
Festa do Congado em Uberlândia, 2014).

A pesquisa artística com Renata Meira e Joice Brondani foi uma experiência na qual desenvolvi uma *performance*.

[...] processos criativos vivenciados em grupo e individualmente dentro da disciplina [Tópicos Especiais: Corpo, Máscara e Cultura Popular]. A cada nova turma, apresentavam-se pesquisadores que começavam a compreensão de seus estudos pela subjetividade, buscando metáforas e alegorias, trazendo no corpo/voz aquilo que o inconsciente portava, transformando o olhar sobre seu “objeto”. (BRONDANI, 2013, p. 11).

Realizei esse trabalho em dois momentos distintos na pesquisa: primeiramente fui aluna ouvinte ao lado dos acadêmicos mestrandos Dickson Duarte, Valéria Gianechini, Roberta Ferreira e a artista convidada Rosana Artiaga, e posteriormente revisei o processo, com maior maturidade nas discussões, enquanto aluna regular no mestrado.

A experiência foi coordenada por Renata Meira em três módulos, onde o primeiro era a *Criação da máscara em movimento*, com Joice Brondani. O segundo módulo *A palavra poética e o corpo sensível*. E o último módulo, *Diálogos e escritura*, foi um espaço de criação textual individual e leitura crítica do material produzido.

Com Joice Brondani, o processo de criação da máscara foi pelo movimento corporal das danças populares brasileiras: capoeira, coco, jongo, maracatu; a exploração do imaginário: animais, cores, fogo, ar, terra e água; e a construção da máscara com objetos. Essas primeiras relações com o processo de criação da máscara pelo movimento corporal levaram-me a conhecer a tese de Brondani (2010), que traz o Bufão da Commedia Dell’Arte para o corpo do dançador brincante na cultura popular brasileira.

2.1. Etnopoesia no processo de sensibilização

Nas ações reflexivas de criações da máscara, percebi que a máscara do teratológico com propensão a escória, além de não estar livre de ser qualquer um, não estava livre para ser qualquer um, uma vez que estava confinado a um espaço de exclusão.

Invisibilizados estavam tanto a pesquisadora/artista quanto o *apaeano*. Deu-se, então, uma analogia da pesquisa com a pesquisadora, e aqui começa a surgir uma asa que cresceu com a pesquisa.

Os processos de sensibilização reveladores dessas fissuras preconceituosas, naturalizadas, começaram a ganhar seu lugar no *corporeomental* da máscara. Atingi um posicionamento mais crítico e os processos de cura das dores de crispações cederam espaços para as ações *corporeomentalis* de prosperidade. A prosperidade de uma vida

pulsante envolveu-me, na academia, na instituição *apaiana*, ganhando espaço pessoal no cotidiano.

As vibrações no *continuum espaço-tempo*, na vida, permitiram sentimentos efêmeros, escutei este lugar, que pactuava com minhas intimidades, com pulsão de vida, com o soma. Foi no chão de minha sala, na intimidade do meu espaço pessoal, que trabalhei movimentos de circularidade, principalmente onde havia pontos doloridos no corpo. Às vezes em pé, sem sair do lugar, de olhos fechados. Noutras vezes, no chão, pressionando bolas contra as costas e sentindo os nódulos doloridos dissolverem-se em densa respiração.

Arrancando sons, suspirando lacrimamentos contidos no íntimo da minha caixa torácica, meus gemidos choravam angústias. Líquidos umedeciam os olhos e, muito embora a máscara facial se contraísse, não chorei lágrimas e sim desmascaramentos.

O movimento circular na cintura escapular puxou a língua para fora. A ansiedade regurgitou uma gosma leitosa que foi expulsa do corpo.

“Desfazer-se desse coágulo é reinvestir no som que jorra forte da garganta, que molda outra linguagem, outro jeito de corpo” (PRECIOSA, 2010, p. 26).

E o púbis se levanta e o corpo começa a se alinhar. O chão é importante para esse realinhamento, mas para chegar a esse púbis que se permite mover para o alto, foi necessário um movimento em oito, inicialmente na horizontal, depois na vertical, principalmente na região do sacro. O que me fez sentir necessidade do “mastro fincado” (RODRIGUES, 2005).

O movimento é sensível, no qual os bloqueios antigos reverberam dor por todo o corpo. O manejo corporal é na horizontal, no chão, em movimento circular desenhando oito. De pé a lata d’água é na cabeça. Evitando agarrar o chão com os dedos dos pés percebi energia no centro do pé.

Alcansei tocar pela cintura escapular a musculatura mais profunda, próxima ao coração, esse órgão *bombeador primeiro* (ONDJAKI, 2010). Abri esse espaço que tende a se fechar e ficar comprimido, com toques suaves das bolinhas, com ajuda da respiração. Fiquei de pé com a “lata d’água na cabeça” para observar a amplitude que minha caixa torácica ganhou para abrigar meu coração e meu pulmão. Inspirei mantendo a raiz firme, colocando o peso no centro do pé, e expirei pelo umbigo. Sutilmente os dedos quiseram se mover.

Como foi que cheguei a este *continuum* espaço-tempo de intimidades com a vida?

Foi no espaço limiar da *etnopoesia*¹⁸, quando ela rompe com a hierarquia cultural e acessa o imaginário pelos textos, sons, palavras, imagens. Na transportação liminar, período que nos leva a estar no entre lugares, entre sentimentos, entre valores, tensão fronteiriça, que em Turner é “possibilidade criativa para o ritual, podendo abrir caminhos para novas situações, identidades e categorias sociais” (TURNER apud SCHECHNER in LIGIÉRO 2012, p. 63). Num jogo espiralado além de minha identidade pessoal, numa perspectiva de compartilhamentos de fluxo inconsútil desabrocharam-se ramificações. Com os pensamentos de profundidades se conectando aos pensamentos gramíneos em multiplicidade, objetivação, natureza em movimento e metamorfose, adentrei no ritual.

Desenhei, beirei labirintos, transcendi, orei, perdi a memória de ser, vislumbrei o nirvana, submergi no devaneio, no não nada, na ausência, na transcendência, distrai-me, me traí indiferente, saí de mim, me vi à distância, ausente, viajei, mergulhei, divaguei, saí da realidade, sonhei, tive uma existência paralela, um longo orgasmo subjetivo, fui induzido (por um disco alienígena), saí do tempo, meditei, lia um texto enlouquecedor sofregamente como se bebesse o leite da eternidade, joguei as roupas no abismo e me levantei no ar para passar o corpo pelo imponderável. As sete mil mãos mornas e amantes me afagavam o corpo por dentro e por fora, chorei pelo inexplicável, fui feliz na cegueira, sabia que retornaria mais velho de tanto existir vertiginosamente, o ódio dissipara-se, o amor não me lancinava mais, a vista de um animal, pássaro, gato ou cão não era tão envolvente, tão superior, tão vital. Enlevado não sentia, o imprescindível estava distante como se eu houvesse morrido. A felicidade era uma túnica sutil que me vestia e a brisa agitava por momentos, o ar era imagem. A realidade e o tempo eram inexplicáveis, não exultava, agradecia à respiração por me deixar continuar. Navegava no corpo materno arquetípico e eu não sabia nada, somente sentia que devia desenhar aconchegado, em mim, nas linhas. (DOMINGUEZ, 2014).

Buscando.

Permitindo-me o estado de vulnerabilidade.

No vazio da transformação.

Meus ruídos foram silenciados.

Fiquei silenciada no vazio.

Porém no *limen* (LIGIÉRO, 2012, p. 64).

Porém em algum lugar.

Desejava enxergar a expressividade pegando delírio num estado corpóreo, numa sensação, numa ação da intuição. Ter estilo expressivo de base fixa que vai se transformando ao longo da *praxis* em texto pessoal do ator, em uma dança pessoal com

¹⁸ Refiro-me aqui ao módulo *A palavra poética e o corpo sensível*, com Renata Meira, em Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo Máscara e Cultura Popular, no PPGArtes, Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

ações de distintas qualidades, e com códigos bem definidos, lembrando-nos uma imagem de base melódica, criando um léxico de ações ou “palavras de uma língua corpóreo-vocal” (BURNIER, 2001, p. 62). Respeitar meu movimento pessoal em direção ao teatro que se faz com a dança, no espaço da consciência e expressão corporal pelas projeções, oposições, expansão, recolhimento, locomoção, impulsos, rolamentos, uso das extremidades do corpo e um olhar em direções opostas aos movimentos.

No espaço da etnopoesia, na academia, eu vivenciara transformações que mesclavam escuta textual e sensibilização corporal. Foi um movimento onde a poesia, começando a dialogar com experimentos pessoais, permitiu leituras muito particulares e descobertas sinceras sobre mim mesma.

Em minha casa iniciei experimentos com texto do angolano Ondjaki (2010) e sensibilização com bolas.

O conto *Madrugada* revela o perigo das ruas, segundo a personagem “custava-lhe ser mulher e morar nas ruas” (p. 107). Belezas, medos, luxúria, fome, miséria, solidão, violência envolviam as ruas porque “o outro lado das pessoas, era isso. Outras cores, outros cheiros, outras barreiras” (p. 108). A poética textual criou uma identificação entre a personagem e eu: “*éramos vítimas de uma ambiência*” (p. 109).

A primeira questão estava em encontrar uma abordagem textual para sensibilizar o *corporeomental*. Recortando palavras, recortando apenas palavras, concentrando nos pontos de tensão?

A ação deslocou-me entre corpo-texto/corpo-bola, voz-texto, corpo/bola e ato de grifar o texto. As regiões de tensão sensibilizadas foram pés e costas. E a leitura recortou frases e palavras. A resposta inicial focou na percepção do texto recortado.

madrugada [...] nas noites [...] noites da madrugada. Era. As recordações futuras preenchidas por íntimo conjunto de cheiros, poucos mas intensos odores, e barulhos. Frio, cheiros, dias, o sangue espesso, água geladíssima. O velho sorrindo na janela saboreando a cor rosa da água. O sangue que estancava durante algumas horas e depois voltava, encarnado, intenso, lambido pelos mesmos ratos de sempre; rato macho, castanho, gordo; rato fêmea, tímido, ternurento. [...] O vento roubando-me o prazer de fumar, o fumo tirando algum frio, o frio passando com os dias, os dias opostos às noites, mais minhas, mais íntimas. [...] Dormia de luzes acesas. [...] À noite o mundo transmutava-se para algo que observava mas não sabia explicar. O outro lado das pessoas, era isso. Outras cores, outros cheiros, outras barreiras. Não foi sonho. Senti-me encurralada em mim. [...] Tocou-me como se me conhecesse o ponto da imobilidade. [...] As imagens iriam certamente apagar-se. E eu tinha que me levantar e caminhar para longe daquilo. Ninguém limparia o sangue, eu não sabia como fazê-lo parar, as dores voltavam, ou pelo menos eu acordava para elas. Eu tinha que me levantar, se quisesse. A própria dor se encarregava de

atenuar a dor. Porque isso não tinha sido diferente de ter febre, comer um gafanhoto, ou ter chovido. A angústia aparece e agudiza-se porque é angústia, e porque é angústia com destino previsto: terá de ser abafada, esquecida, arrumada num sítio interno. Porque às vezes a solução é não pensar na solução. Contusão mental. A contusão interna materializando-se começando a nascer. As dores diminuindo porque o corpo precisava de se ocupar de outras dores. Mas era. Era. (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno da Máscara, 2013. Pesquisa realizada no meu espaço pessoal).

Fiz uma segunda imersão no experimento, sensibilizando os pés com leitura apenas do recorte textual. O texto agora mais intimista parecia uma “bolsa de terrores, bolsa de visões, bolsa de fragilidades” (PRECIOSA, 2010, p. 58). O texto recortado mostrava meus pontos de imobilidade e de contusão mental: medo, angústia, dor abafada.

Nesse movimento mais subjetivo a concentração conectava pés às palavras. As palavras ganhavam vida *corporeamental*. Intercalando movimentos e pausas, as bolinhas romperam minha inércia, acionaram a musculatura próxima aos nódulos, desfazendo-os.

Avancei no jogo dizendo que “acordaria num outro sítio, cuidada por alguém, olhada, momentaneamente, pelo mundo” (ONDJAKI, 2010, p. 110).

Meu “jogar era parte da construção do mundo, tanto cósmica quanto socialmente” (LIGIÉRO, 2012, p. 114) e recortar o texto foi encontrar palavras veladas que revelavam invisibilidades. Questionei: “onde estava a minha revolta? Onde estava a minha lágrima?” (ONDJAKI, 2010, p. 110).

Senti dor, ódio, tensão, “contusão interna” (p. 111) materializada que foi percebida no lado esquerdo do corpo.

Propus ação de sensibilizar com bola o ponto dolorido no quadril. Manter o foco no problema foi atitude de observação aguçada, que pediu concentração no corpo e leitura lenta: “eu tinha que me levantar e caminhar para longe daquilo. Ninguém limparia o sangue, eu não sabia como fazê-lo parar, as dores voltavam, ou pelo menos eu acordava para elas. Eu tinha que me levantar, se quisesse” (ONDJAKI, 2010, p. 110).

Recordei dores de violações abusivas e violências de contusão mental daquele tempo de infância, no qual o mundo conhecido era ditatorial e militar. Mundo de opressão *corporeamental* para aqueles que eram índios, ciganos, negros, caboclos, sertanejos. Tempos de bárbaras cenas (para qualquer prisioneiro mesmo quando em cárcere-aberto).

Porém no jogo “nietzschiano: os deuses podem mudar as regras do jogo a qualquer momento, e, portanto, nada é certo” (LIGIÉRO, 2012, p. 95).

Meu movimento sustentado pelas mãos impulsionou com o dedo indicador a arcada dentária superior e projetou a cabeça para o alto. Abriu-se a musculatura facial e na concavidade sonora da cabeça um som ecoou.

“Dentro do enquadramento de jogo ou ao longo do mesmo, cada coisa, mesmo o que poderia ser negativo ou perigoso, é positiva e boa” (p. 110).

O jogo etnopoético abriu minhas asas, liberou os pontos de imobilidade. Rompi a claustrofóbica decisão mental de não pensar na solução: eu estava “farta de não encontrar uma solução” (ONDJAKI, 2010, p. 111).

O que descubro após essa última imersão no trabalho?

Pressionei o chão com o corpo, relaxei os braços que buscaram mais espaços, respirei, brinquei o movimento: o corpo era um barco, a mente remava. Eu era uma “jangada para longe” (p. 27).

Ampliei a consciência das sensações: (olfativa) senti meu cheiro de mulher, (visual) visualização de detalhes, das palavras, da pontuação na leitura; (auditivas) escuta da fala que não parecia ser minha e que por isso fazia-me prestar atenção na leitura; escuta do silêncio (percepção mais aguçada das sensações que as palavras me causaram após ter falado o texto).

2.2. Etnopoesia no espaço da educação



Figura 2 – Festa das crianças APAE Prata.

A mão foi usada no batuque. A mão foi pintada de vermelho. A mão tem o toque da umbanda. Hoje na escuta aprendi o tambor da umbanda. Foi pela mão. Foi pelo olhar. Foi pela troca que o outro se desvelou. Ele mostrou o seu saber. Entendi pela escuta. E como esta escuta acontece? Pela troca. O outro desvela o seu saber e quando eu me abro em percepção não preciso afirmar ou confirmar o que me foi revelado. (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Relatório de Aulas, 2013).

A etnopoesia nascida na academia auxiliou um processo de cura na pesquisadora e criou para a máscara “sua própria realidade múltipla, com fronteiras porosas e escorregadias” (LIGIÉRO, 2012, p. 95).

A máscara estendeu-se aos processos de pesquisa educacional, na instituição *apaeana*, abrindo para a troca de informação e revelação pelo silêncio. A pesquisadora na consciência cultural e na sensibilização tátil reempossada “de sua carne antes descorada e flácida, agora belamente encarnada [...] vai misturando todos os ingredientes que recolhe em seu desitinerário a céu aberto e os devolve constelação de inventos” (PRECIOSA, 2010, p. 26-9).

Criar uma Oficina de Percussão ao lado de Flávio Dias, nas aulas de Arte na APAE todas as quintas-feiras pela manhã, e conhecer juntamente com os *apaeanos* o ritmo do

forró, do samba, do congo, da marchinha carnavalesca e dançar o tónus da música foi experiência de pelas mãos, ligar o céu a terra.

Flávio Silva Dias, além de pintor de carros, é músico. A música em sua vida vem de geração. Seus pais tocavam, a avó Maria Dolores tocava na Folia de Reis, o tio Zequinha comandava o samba juntamente com outros familiares e seu tio Adilson o terno de Moçambique. Flávio hoje integra, ao lado dos primos, uma banda chamada *Cultura Negra*.

Ele, que desde a infância, há mais de trinta anos, batia lata no fundo do quintal com os primos e primas, tocou trombone por dezessete anos na banda municipal da cidade. E tinha, segundo ele, de ler partituras. Porém, Flávio afirma que gosta mesmo é da percussão. É pela musicalidade que veio do sangue, ou seja, pela percussão que veio da educação familiar que Flávio ouve a música e a coloca na prática. Isso sim, de acordo com ele, é mais da raça.

Nas aulas com o Flávio Dias o tónus das minhas mãos recaía sobre o tambor. Meu corpo era de ginga, minhas mãos e meus braços eram minha fortaleza. E assim eu, que também era brincante, fui conduzida de um tambor a outro.

A alternância sonora propunha força e suavidade no tumtum.

De lá para cá, de aqui para lá, o dinamismo trazia um tarará de tarol.

E quando a mão do tocador se cansou, a regência de Flávio, de esforço reduzido, de movimentos lentos solicitou mais pulso e vigor. E afinando “o limiar de sua atenção até sentir o *quase imperceptível*” (BARDET, 2015, p. 201), ele foi deixando claro pelo ritmo, o movimento que a música proporcionava ao tocador brincante.

“Um corpo abriga sons para serem ouvidos. Nele transitam cadências para serem experimentadas. É dessa doida bioquímica de sons e ritmos que somos feitos” (PRECIOSA, 2010, p. 26). Eu, aprendiz brincante, dançando o movimento essencial e orgânico das mãos, vivenciei em meu corpo a vibração da música. “Reintrosados, som e ritmo, o corpo transido afeiçoa-se a cada meandro seu” (p. 26).



Figura 3 – Oficina de percussão.

As mãos se permitem desvelar todo o corpo do artista naquilo que ele se propõe dizer. Fazem surgir imagens que apresentam uma oposição entre força e suavidade. O artista com o seu polegar estendido e virado para fora revela o pulsante dinamismo da vida pelas mãos. Mão em vida que numa organicidade exprime apenas o essencial. Mão que vibra a ponta de uma baqueta no tambor, que rege um grupo de percussão e faz música. Gesto de mão que também proporciona o prazer carnal, que desenha as histórias vivenciadas fora e dentro do espaço institucional.

A mão do trabalhador artista, do homem, da mulher ou criança, “conhece/reconhece a matéria orgânica sobre a qual age e ‘sabe’ retirar dela as formas que intui por meio da própria lida” (CARNEIRO, 2010, p. 63).

Na lida as mãos se permitem eclodir no movimento. As mãos pintadas de vermelho, as mãos no batuque desvelaram sensibilidades e sentimentos. Eclosão que é sabedoria desvelada por aquele que nasceu no berço da cultura popular.

O toque da mão sobre o tambor estimula a oposição entre força e suavidade, a mão pintada de vermelho é vibração de sentimento. E “sentir é sentir uma diferença, uma diferença como passagem, passagem de limiar do quase nada e do apenas um pouco” (BARDET, 2015, p. 199).

Na academia essa relação com o tátil começou tocando a terra numa raiz profunda de gameleira, mangueira, abacateiro, cedro, numa tentativa de ser árvore e viçar da terra. Os movimentos do corpo que me incrustam de árvore são lentos, vigorosos e se iniciam pelos dedos “até que toda a planta do pé esteja apoiada e empurrando o chão” (MEIRA, 2007, p. 279). Toda eu sendo parida pelo chão, tal qual “o chão pare a árvore” (BARROS, 2013, p. 121).

A raiz da árvore, simbologia de conexão terra e céu, tem a parte inferior do corpo tendendo a ser mais estável e a parte superior apresentando a mobilidade dos galhos. Quando a gente tenta arrancar a raiz é que precisamos acentuar nossos movimentos de profundidade empurrando o chão com o pé e elevando o corpo em saltos e giros.

A raiz miudinha é de amassar o barro, a folha seca, o pisar pequenininho, como que acariciando o chão de modo ágil. A raiz conduzindo-me pelo espaço e eu tal qual formiguinha indo e vindo numa andança em velocidade rápida.

Na sensibilização palpatória dos pés, “ao ato de apalpar o mundo acrescenta-se o conhecimento de si mesmo, dos seus movimentos e da sua situação perante a verticalidade” (VICARI, 2013, p. 97).

Meu trabalho pessoal de raiz iniciou pelo toque no centro do pé com a bola, em movimentos circulares, observando, respirando. Inspirando e absorvendo energias, expirando pelo centro do corpo e exalando contraturas. E com os pés mais definidos percebo onde o calcanhar se separa dos outros ossos.

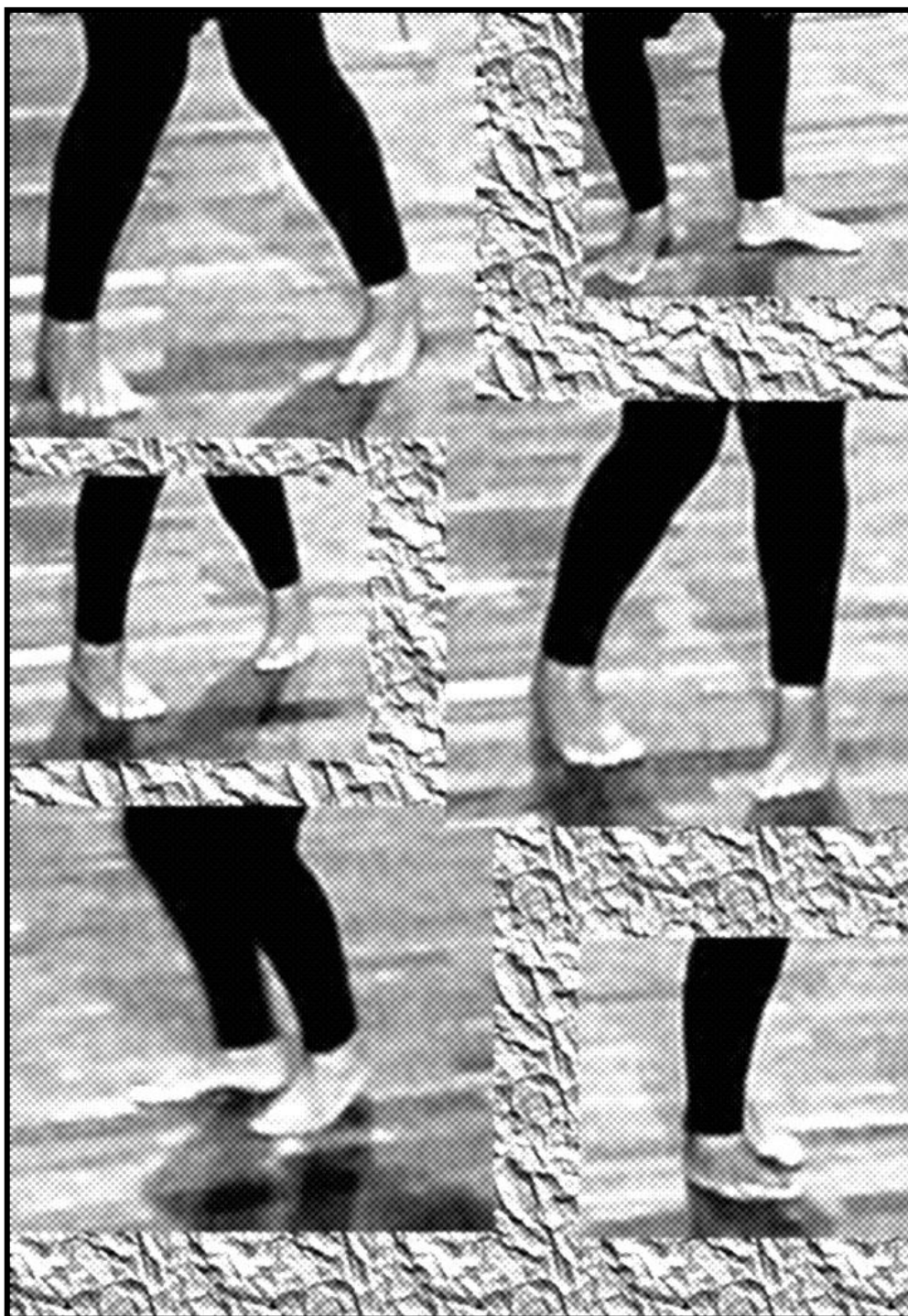


Figura 4 – Os pés “amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios”. (RODRIGUES, 2005, p. 46).

A relação mais íntima que uma pessoa pode ter com a terra se faz pelos pés. No dinamismo vivo do apoio dos pés descobrimos técnicas para os movimentos, os esforços desprendidos, as distinções nas modalidades da dança, o recolhimento e a entrega de energia para o chão. Os pés “amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios” (RODRIGUES, 2005, p. 46). Os “pés

pensam”¹⁹, estão atentos e inteiros. No íntimo diálogo com a terra eles flutuam, chamam, repicam num transporte de mundos.



Figura 5 – Pés no chão: “O chão viça do homem”. (BARROS, 2010, p. 131).

Foi entrando nessa relação de intimidade com a terra, pelos enraizamentos, que alcancei a extremidade superior do corpo.

¹⁹ Expressão utilizada por Augusto Omolu, mestre das Danças dos Orixás (FERREIRA JUNIOR, 2011, p. 98).



Figura 6 – Alunos *apaeanos* pesquisando os pés.

No espaço institucional *apaeno*, massageamos os pés com as bolinhas abrindo os dedos. Passamos pelo arco. Mas foi lá no calcanhar que desequilibramos. Desequilibrar pediu o apoio num abraço coletivo pelos ombros, atitude que desenhou uma roda de corpos

na sala. (Risinhos!) de quem atingiu pelos pés os murmúrios das vibrações espontâneas. Ancoramos numa relação de consciência do movimento corporal através dos pés, pela massagem nos pés com bolas, explicando suas divisões (dedo, peito, arco e calcanhar), explorando seus movimentos, conversando:

Meu pé é pezudo. Eu sou pezuda. Eu tenho preconceito com o meu pé, mas eu não tenho preconceito com o meu pé para dançar. Eu mexi bem e senti uma coisa bem gostosa pensei que tava no céu voando, fiz “*prum*” lado e pro outro parecia que eu “*tava*” dançando samba. (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Relatório de Aulas, 2013)



Figura 7 – *Storyboard*, na parede da sala de aula.

No desenho, os pés de Flor do Pessegueiro, aluna *apaiana* do sexo feminino. Ela tem uma beleza singular, uma verdadeira mistura de raças. Sua cor é dourada, pele e cabelos, não tem deficiência física, é inteligente, escuta com atenção, desenvolve com clareza todas as atividades, verbaliza suas opiniões, tem expressividade no desenho, na dança.

No desenho, Flor do Pessegueiro, revela sua capacidade de aprendizado e a transformação ao longo do tempo. Vejo diferenças muito claras na percepção das raízes. Foi um trabalho de conscientização e sensibilização do tátil desenvolvido ao longo de seis meses. As mudanças nos contornos do desenho mostram uma capacidade de delinear seu corpo com mais clareza.

2.3. Aula do dia 10 de Abril de 2012

Foi na gira espiralada que as raízes encontraram suas forças (RODRIGUES, 2005). Crescendo horizontalmente, saindo de dentro do corpo e invadindo o espaço na sua transversalidade (VICARI, 2013). É no impulso da gira que se mergulha na própria alma, para dar passagem ao “desconhecido que não queremos tornar conhecido” (RODRIGUES, 2005, p. 81).

Meu espontâneo olhar que recaía sobre os outros jogadores observou um cavalo, que vinha em minha direção no exato momento em que espiralei. Esse encontro de olhares entre dançadores arriaram minhas defesas. E a distinta qualidade de movimento melódico em ambos os jogadores, eu na gira e o outro no cavalo, alimentaram minha *praxis* da mesma qualidade de energia da experiência anterior. Porém, as minhas ações não se manifestaram dentro da mesma forma. As mãos eram outras, eram mãos de buscar teias de aranha no alto do teto. Depois vieram outros movimentos: o dedo alongando e abrindo os espaços faciais para, num grito, a matriz se apresentar. Uma risada de criança enlouquecida que, deitada no chão, contorcia-se em sentimentos de solidão e raiva.

“Preâmbulo da loucura”, segundo Foucault (2001, p. 188).

Essa expressividade cutucou contradições e transportou-me ao inesperado lugar no qual iniciei uma luta, pessoal, que negava a existência dos distintos “corpos disformes” que matizavam a experiência. E me deixava tentada, no espaço da pesquisa artista, a embargar o grotesco de linguagem corpóreo-vocal.

Negar o grotesco e suas contradições foi positivar meu papel de discriminante. Excluindo, punindo, invalidando, desqualificando, estigmatizando fisicamente e mentalmente.

Na forma grotesca havia um corpo enlouquecido contorcendo-se em solidão e raiva. Administrado “sobre um fundo de ordem coerciva; um referencial familiar, que recorta a loucura sobre um fundo de sentimentos, de afetos e de relações obrigatórias; um referencial político que isola a loucura sobre um fundo de estabilidade e imobilidade social” (FOUCAULT, 2001, p. 197).

2.4. Aula do dia 24 de Abril de 2012

Entreguei ao chão: pés, pernas, cintura pélvica, cintura escapular e cabeça.

Em pé massageando e apertando os pés nas bolinhas para perceber a pele, os ossos, as articulações. Um pé, depois o outro brincando com a raiz. Sentados. Duas bolas nas “batatas das pernas”, uma perna depois outra. Coxa e glúteo também. Sentir os ísquios. Deitados. Bolinhas acima do glúteo, entregando o corpo, abraçando um joelho, depois o outro. Ainda deitados, bolinhas no começo da escápula, depois um pouco mais acima. Erguer um braço, depois o outro. Bolinha debaixo do pescoço. Sem as bolinhas. Sentindo o corpo no chão. Começar os movimentos pelos apoios, usar o peso no movimento. Em pé, usar as espirais e as raízes para se mover. (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno do Eu, 2012).

Foi como se o corpo ficasse mais fluente, como se ele falasse a língua do movimento, como se não precisássemos sair do lugar para nos locomovermos pelo espaço. Depois vieram os planos, fui também enlaçada pelos quadris. Eu quis mover-me e não podia. Uma força me prendia, usei o peso corporal e a matriz revelou-se como um espelho intocável, que não me permitia ver o reflexo. Ela veio com a mesma naturalidade que se foi.

A que veio no reflexo, com naturalidade transmutou-me. A energia era de raiva e veio de um sentimento nascido de um alongamento na lateral do pescoço. Foi um desbloqueio de tensões energéticas. Nascida do ódio, a matriz da criança enlouquecida reapresentou-se. O som era uma risada espontânea, sincera. A sensação foi de permissividade. A criança demônio era a própria “figura do instinto portador de morte” (FOUCAULT, 2001, p. 183) que jogava, na cena, suas “alucinações, os delírios agudos, a mania, a ideia fixa, o desejo maníaco” (p. 199). E também suas discrepâncias de crônico social, de indivíduo da resistência, porém subjugado pelos anos de clausura e pelo sequestro da sua identidade.

Minha criança, hoje enlouquecida, um dia foi só uma flor, Jurema. Eu que era só flor de humaitá, filha de tupã. Quebrei minha cabacinha cheia de sementes. Vi algumas delas cair na água e as outras para outras paragens o vento levou. E só ficou o ódio latejando na alma, Jurema.

Num simples movimento de transição realizado pela torção do tronco ao tirar e colocar algo imaginário de um lado para o outro, ao som doce da cantante Marlui Miranda (1995; 1997), escutei o frágil silêncio da minha caixinha da memória e desarme-me para encontrar espaços em mim. Busquei uma qualidade de resistência pelo quadril, acionei o

centro. E abri enfim diálogo com a pesquisa artista atravessada por uma citação de Paulo Leminski.

2.5. Voando para fora da asa

Xangô quis dar aos negros toda musicalidade, aos amarelos o Tao deu o dom das artes plásticas, o domínio sobre o mundo do olho. Sensibilidade visual potencializada e disciplinada pelo ideograma. [...] Aí volta todo o papo sobre as relações entre poesia, música e pintura [...]. (LEMINSKI, 1983, p. 41).



Figura 8 – Máscara em processo de pesquisa/Mestrado em Artes, 2013.

A sala tá cheia minha gente. Como é que eu entro agora? (BAIÃO DE PRINCESAS, 2002, faixa 3).

O cachorro vira-lata
queria que queria
entrar dentro de um inseto.
Mas a lata não deu inteira
dentro do inseto.
O rabo ficou de fora.
(MANOEL DE BARROS, 2013, p. 465).

O que me atravessa é o resultante das escolhas que meu eu artista fez. Essa ação dialogal é o trabalho com as impressões, o imaginário, as sensações, com a percepção do poder nas relações entre visibilidade e invisibilidade na vida e na arte. Propondo envolvimento de criação pelo ambiente poético, no qual escuto os ruídos da existência marginalizada. E de antemão, sem culpas ou denegações, admito estar numa pesquisa de cumplicidade com os sujeitos que têm “no rosto um sonho de ave extraviada” (BARROS, 2013, p. 468). E por isso mesmo desvelo a estética do *malafincado*. E revelo um processual criativo no qual performar é “jogar pedrinhas no bom senso” (p. 468), para colocar em cena o *biribabangalafumenga* que vai *bangolando* pela vida afora. Atitude que até pode ser entendida como desentendimento de gente *acangayma*.

No espaço da pesquisa artista atualizo o passado, oferecendo ao meu *corporeomental* exercícios imaginais para um corpo em mutação que acessa o biriba, boboca, *cambá*, campenga. Banqueteio essas transformações quando o mito se instaura através do rito (BRONDANI, 2014, p. 60). E comungo, em desequilíbrio/equilíbrio, transgressões numa relação de alteridade com o *corporeomental* do monstruoso carijó, cariboca, baité, porque a máscara do monstruoso *malafincado*, nesta pesquisa, não se revela de modo racional.

As ações de texturas corporais que exploro quando visto a roupagem da máscara expressam composições de melodias internalizadas, enferrujadas dentro de mim. De enferrujamentos penetrados pela espessura do tempo, “pegando craca no corpo” (BARROS, 2013, p. 359) e vociferando em retóricas metafóricas. Numa poética referenciada pelo mundo “do passado e do presente repleto de cenas, cenários, sabores, sentimentos, vivências, conhecimentos e práticas da natureza, do vivido, do imaginado, do representado e das visões de mundo que habitamos” (PAULA, 2009, p. 36).

Esta pesquisa é um caleidoscópio de interconexões poéticas híbridas, na qual incluem os espiralamentos e as exteriorizações que os espiralamentos permitem, numa dupla captura que perpassa pelo estar em si mesmo não sendo eu mesma. E por isso mesmo permitindo relações com a visibilidade e a invisibilidade mítica.



Figura 9 – Jogo de aprendizagem APAE Prata.

Eu sou jurarazinho lá do poço de beber
 Eu sou jurarazinho lá do poço de beber
 Ah eu vejo gente, gente não me vê
 Ah eu vejo gente, gente não me vê
 (BAIÃO DE PRINCESAS, 2002, faixa 16).

E me internar na roupagem brincante de um chapéu de fitas coloridas, “ao jeito que o jabuti se interna” (BARROS, 2013, p. 468). E realizar a incorporação das energias que estão no espaço imaterial, essas energias tão celebrativas e simbólicas.



Figura 10 – Descobrindo o significado da palavra “alteridade” no jogo de aprendizagem.

Mas, quando estou no ritual da cultura popular, a máscara é “meu capote de veludo, meu chapéu dourado, porque também tenho cavalo para andar montado” (BAIÃO DE PRINCESAS, 2002, faixa 11).

A máscara carrega energias (subjetivas, imateriais, míticas, sagradas). É o travestimento “que contém a força necessária para produzir a metamorfose” (CALENDOLI apud SARTORI; LANATA, 1984, p. 13. Citação e tradução BRONDANI, 2014, p. 38).



Figura 11 – Máscara dançando ao lado de professoras, mães, alunos e capoeiristas na cidade do Prata.

A máscara é sim “mais do que o figurino, reinvoca um gesto tão antigo cujo limiar é o extratemporal” (TESSARI, 1984, p. 88. Citação e tradução de BRONDANI, 2014, p. 37), cujo alcance nos chega pelo imaginário onírico cercado pelos mistérios da criação e transfiguração.



Figura 12 – Máscara autista no jogo de aprendizagem APAE Prata.

Esse imaginário é o reservatório-motor que faz fruir, que fomenta, contribui, influencia, equilibra, no ato de aprender ao lado da memória, percepção, atenção e pensamento.

Começaram de mim a abrir roseiras bravas.
(BARROS, 2013, p. 103).

Nas conexões realizadas com a *pesquisatriz* Joice Brondani²⁰, mergulha-se nas investigações de acesso das máscaras da *Commedia dell'arte* por meio de algumas manifestações espetaculares populares brasileiras. Estudos que Brondani tem vivenciado com dedicação.

Em Joice, a figura do grotesco realiza uma gama de conexões nas “esferas das instâncias superiores da vida humana” (BRONDANI, 2014, p. 59). Em seus trabalhos de *pesquisatriz*, ela associa o grotesco a uma “espécie de xamã ou feiticeiro – pois, de algum modo, ele pode ser reconhecido nesta linhagem de espécies de magos” (p. 59).

Brondani (2014, p. 61) apresenta o grotesco “não como um personagem, mas como uma máscara (no seu sentido ritualístico e de possessão)”. Foi nessa perspectiva que, para mim, a máscara revelou-me o monstruoso. O monstro nasceu de um rito de passagem quase uterino, numa ideia de rompimento, de transformação, de transição, de estar explorando algo que não estava ainda resolvido, porém fazendo suas conexões ao que me atravessava no coletivo.

A máscara permitia-me, pelo rito, (re)agregar ao que me era familiar: o sertão, a cultura popular, o brasileiro migrante, os corpos disformes, o *malafinado*.

Assim foi que, desvelando o indivíduo aprisionado nas invisibilidades sociais, do meu lado esquerdo, “atrelado aos escombros” (BARROS, 2013, p. 157), o monstro cavalgava. Ele, amorfo, porém interativo. Eu, despindo-me em poesia na *praxis* dialógica, reinvocando com gestos antigos a possibilidade de acessar o jogo e brincar com a ilusão e a realidade das formas poéticas.

Desvelada enquanto mulher e artista de invisibilidades sociais, no espaço da academia, com “o outro lado aos escombros” (p. 157), ornava-me com um chapéu para escutar emanções de uma poética que aderiu em mim “por incrustações” (p. 156).

²⁰ Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo, Máscara e Cultura Popular, no PPGArtes, Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

E, às vezes, eu com águas me alinhavava e noutras vezes ia me expressando “melhor em inseto” (p. 157), sendo envolvida pela terra.

A máscara de possessão ritualística apresentava-me o sertanejo disforme *malafinado* que, com os pés amassando o barro, era conduzido pelo peso das mãos. Revelando-se um ser ininteligível em sua natureza cosmológica e anticosmológica.

O monstrengo trazia “consigo a transgressão natural, a mistura das espécies, o embaralhamento dos limites e dos caracteres” (FOUCAULT, 2001, p. 82). Figura essencial, ele é aquele que não foge de ser quem é, e por ser quem é se autoexplica, se autoafirma na sua monstruosidade.

No ritualístico não dá para falar de pele sem falar de ossos. É impossível ficar na superficialidade: há que se encontrarem ruídos e conexões nas nossas construções internas, permitindo que o marginal em mim articule-se em um processual de recriar-me culturalmente, socialmente, pela linguagem, uma vez que “a força e a saúde de uma cultura medem-se pela sua aptidão de transformar-se; pela sua plasticidade, pela sua apetência em devir, evoluir, provocar grandes mudanças internas” (GIL, 2006, p. 126). A mulher artista estava abalada pelas incertezas. Seus movimentos no mundo já não eram eternos. E o monstruoso ganhava os meus espaços internos numa perspectiva corpo-mente de circularidade reflexiva, sutilezas e energias.

Escutando minhas incoerências, a invisibilidade penetrou minha pele pelo criativo e pelo imaginativo. Acessei movimentos que me impulsionavam em elipses para além das margens, numa exploração das ressonâncias que alcançaram os ossos. Desbotadas as minhas certezas, senti-me desmanchando para além das superficialidades. Mas também encontrando fecundidades em emendas e impressões tendenciosas para o apocalíptico numa proposta de boicote de mim por eu mesma.

As primeiras impressões nascidas na tessitura inicial (BRONDANI; MEIRA, 2014) me remetiam ao *butoh*, essa arte de improvisação oriental que expõe os tabus, as convenções sociais intocáveis no Japão da década de 1960. Os meus devaneios iniciais colocaram-me em risco “brincando com o perigo, e suscitando efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida” (DAWSEY, 2006, p. 18), que emergia. Ofereci certas tonalidades à voz de Tatsumi Hijikata (CALDEIRA, 1985) de maneira que elas intensificassem uma crise apocalíptica e de modo que os fragmentos dolorosos dessa escuta reverberassem para além da minha pele e alcançassem meus ossos.

A agudez da morte enquanto caos necessário foi associada a eventos passados. Articulada a realidades do presente. Significada em musicalidade poética expressiva. Para que a representação do *malafincado*, no momento da expressão performática constituísse uma experiência de “fazer gestos de morte. Morrer depois. Fazer a morte reencenando mortes [...]. Como se uma pessoa pudesse morrer fora e dentro de mim” (HIJIKATA apud CALDEIRA, 1985, p. 67).

Um conceito hegemônico de cultura declinava em mim. Senti medo.

Lampejos de uma terra arrasada assaltavam minha gramática. A morte era a única salvação.

Desfigurei-me. A autopunição era necessária.

Desenhei em meu corpo movimentos da máscara do invisível que ficou aprisionada na deformidade. Desenhei a morte no espaço da revelação do artista. Desenhei meus transbordamentos num estado de “vertigem da irreversibilidade” (GIL, 2006, p. 127). Como eu me via: crueldade, terrível realidade, repulsa aterrorizante, espasmos sucessivos, contrações arrepiantes, sexo, raiva, disforme, deserto do homem, destrutivo, culpada de tudo e de nada.

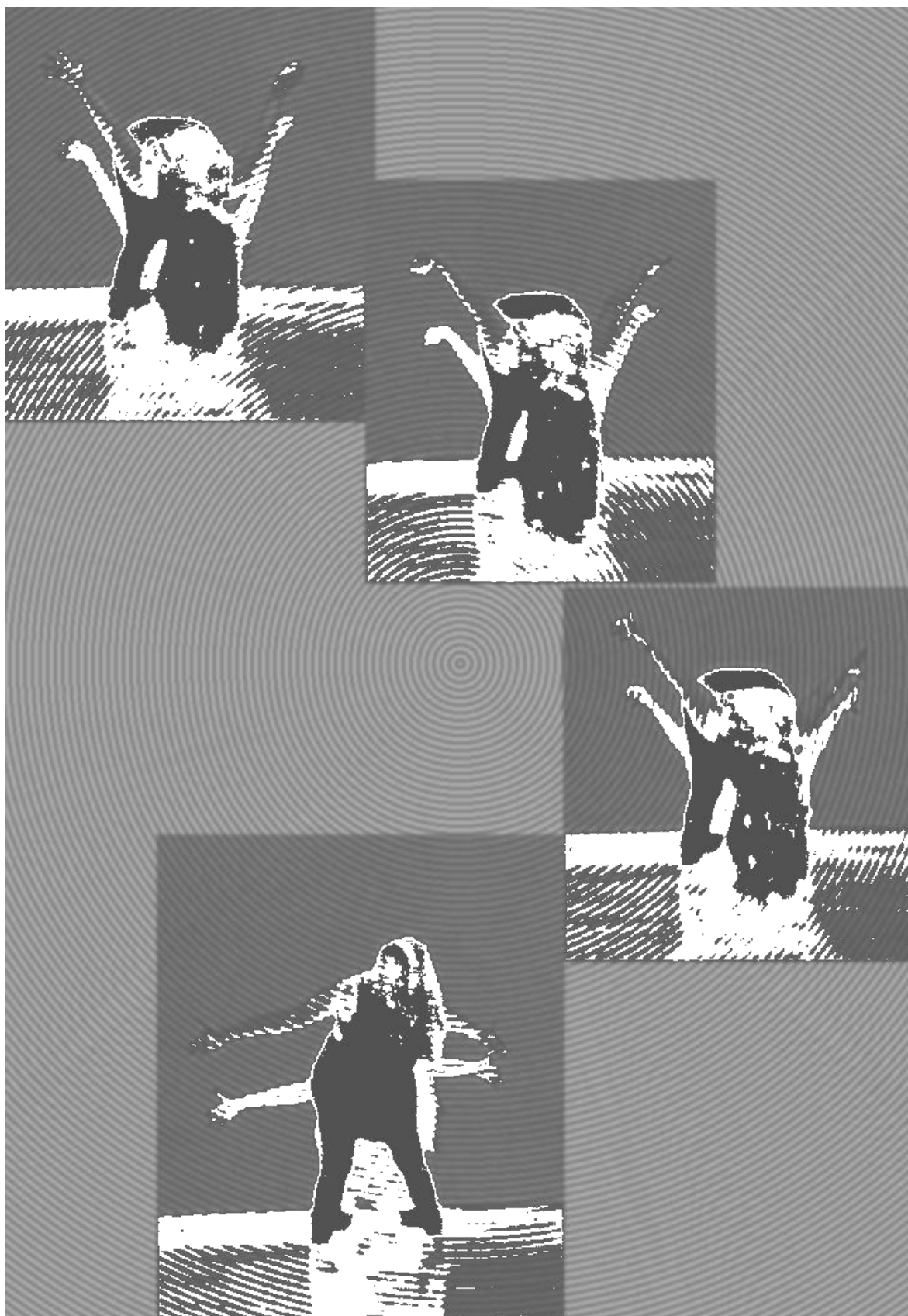


Figura 13 – Máscara em processo de pesquisa/Mestrado em Artes, 2013.

Se sentirmos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (HALL, 1990 apud HALL, 2011, p. 13).

E como eu me via? Quais as minhas confortadoras narrativas?

Eu olhava para o monstruoso no meu espaço interno como “aquilo ali, que não devia estar ali, está lá para sempre. Não se pode mais apagar [...] o acontecimento absoluto, a morte como caos impensável” (GIL, 2006, p. 127).

Trilhando por “um caminho movediço e escorregadio” (BRONDANI, 2014, p. 19), o que eu não sabia naquelas primeiras tessituras de inquietações e transbordamentos é que, sendo descentrada ou deslocada por forças para fora de mim²¹, eu enfrentava minhas próprias contradições de livre trânsito nos espaços da memória.

Memória que “não está ligada somente à história de vida ou a um curto prazo temporal, mas sim a toda história que permeia a existência do ser humano” (BRONDANI, 2014, p. 22).

A mulher de olhos de flor, de perna torta (que importa!), escutou um som de tambor sair de sua boca. Recompus-me pelas poéticas dos pontos cantados. Articulei com a cultura popular pelo ritual, na natureza que coabita em mim, numa bricolagem que acionava a vida vibrante do baixo-ventre.

Meu corpo, por mais disforme que me parecesse, sustentava a vida. Uma vida caótica, monstruosa, contudo uma vida impulsionando-me para a ação. Memória (pensamentos, lembranças, sonhos) e fragmentos culturais reverberavam (em minha pele, órgãos, vísceras, músculos e ossos).

O intuitivo tecendo uma poética emanada da realidade compunha pelo imaginativo e retornava à realidade buscando meus espaços de reversibilidade como uma possibilidade de “multiperspectivação da percepção” (GIL, 2006, p. 131).

Perspectivas múltiplas chegavam ao inconsciente conectado “com o devaneio, com o sonho, com a alma, com a realidade – formando uma espécie de rede, sem hierarquias” (BRONDANI, 2014, p. 20).

E, se “pela imaginação a gente se reedita e pela mitologia a gente se justifica...”²², na representação do *malafinado* encontrei uma possibilidade de intercorporeidade.

²¹ Parafraseando Stuart Hall (2011, p. 17).

²² Anotações de roda de conversa com Renata Meira (Caderno de Registro da Pesquisa em Máscara, 2013, p. 29).

O monstruoso era um povo raiz, um sertanejo esculpido e escarrado de um ventre terra ressecada: o grande sertão habitado por gentes humildes, de oralidades, roceiro que lida com a terra, a água, os animais, as intempéries.



Figura 14 – Flor de Jabuticabeira pesquisando movimentos para sua máscara.

E nesse solo que ensina sobre o silêncio e as contradições, eu também habitava.

Abortar o prenúncio da catástrofe implicaria na aceitação do espelhamento, encontrando no meu *corporeamental* os reflexos do monstro, esse indivíduo com propensão a escória, cabeça de vento, de riso solto, andar desconjuntado, pernas tortas, orelha de abano, olhar oblíquo, corpos pardos ou negros, boca desdentada, cheirando a fezes, urina e chulé.

Valeria a pena revelar na *performance* da máscara a multiperspectiva do mundo vivido. Sertanejando pelo pulso do caxixi, ou com as mãos fazendo som no tambor, ou pelos pés que sambam a própria música. Mesmo que essa revelação resultasse numa serpente hedionda, ou num macaco disforme. Ainda que o *abaêçãingatú* reverberasse em *acái* para *caaetê*! Porque “beleza é aquilo que as coisas bonitas têm” (LEMINSKI, 1983, p. 40).

Encontrei-me enredada numa tessitura etnopoética pelo desvelamento do potencial do “movimento humano rústico” (ONDJAKI, 2010, p. 31). Emancipada em uma espiral reflexiva, orgânica e sensível de despertar inconsútil, e orquestrada por uma poética marginal *malafincada*, na qual os conhecimentos estão no âmbito do afeto, da experiência e da cultura e não no letramento.

Agora parece que estou me despedindo de alguém
De alguma coisa que vai morrendo dentro de mim mesmo.
Que seria? Seriam aquelas cortinas velhas de nossas janelas?
Aqueles muros tão conhecidos nossos?
Os móveis de sua casa, Katy?

Seriam os homens tão misteriosos de nossa rua?

Agora sinto que estou me despedindo de alguma coisa
De alguma coisa que está morrendo dentro de mim mesmo.
(BARROS, 2013, p. 36).

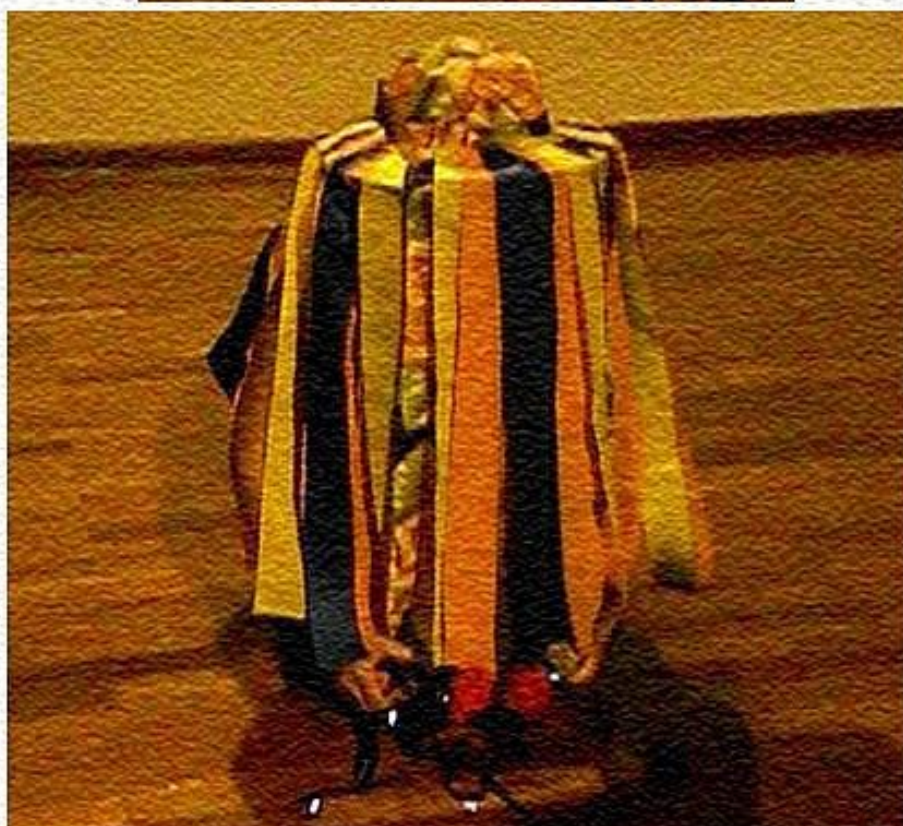


Figura 15 (página anterior) – Linguagem corpórea incorporante “não-não-eu”.
Máscara incorporante.

O espaço do acadêmico foi tempo de efervescências permeadas de eventos, *performances* públicas e reuniões científicas, nos quais vivenciei conexões com a máscara em interação com o público: uma amostragem da máscara na consciência corporal, uma comunicação artística enquanto profissional da educação, uma desmontagem do processo de pesquisa em andamento e, por fim, um fechamento de semestre nas danças brasileiras.

Esses caminhos de conexões, interlocuções, escuta de opiniões e pontos de vista sobre o trabalho, geraram dados de acessos intuitivos, subjetividades, inacabamentos e instabilidades, reflexões textuais, afetividades que transformaram os fragmentos dialógicos da *praxis*. Movimentos que estão revivificando-se no processo da escrita. Essa é uma trajetória de quem construiu sua morada em um morro de areia e recostou-se numa rede de balanceios para ser afetada e transformada pelo dialógico.

Para a artista, a interação com o público foi encruzilhada para as vias de acesso aos atravessamentos. Foram rituais de transformações. O ritual foi espaço imaterial que acolheu meu esvaziamento, ampliando-se em acontecimentos estéticos performáticos. A máscara foi passagem, ligamento, o não eu habitado por uma realidade imaginada, que possibilitou o “estar entre” (LIGIÉRO, 2012, p. 64).

Realizei, através da máscara, transições: ser eu como se fosse o outro, numa dança que me dança, à qual integro meu corpo de intérprete.

Recuperei comportamentos de campo de pesquisa num processo de elaboração expressiva.

Construí uma linguagem corpórea *incorporante*: “incorporação do corpo por outro corpo” (FERREIRA JUNIOR, 2011, p. 53).

Numa máscara que revela estado de “não-não-eu”.

Ah, impermanência das impermanências!

“Não-não-eu” de possessão mítico-cultural com conectividade entre o jogo e o sagrado, ponte entre ritual e teatro, academia e escola, trabalho intelectual e educacional, normalidade e anormalidade, subjetividades e objetividades, o abstrato feito de terra, água, ar, fogo, formiga, serpente, macaca, cores, transparências, palavras não ditas, silêncios, distorções da forma humana, duplicidade, metamorfose, transformação, limiar extra temporal, africanidades, brasilidades, sujidades, batuques, caxixis, coleções de impressões de imagens, retumbâncias, pontos cantados da cultura popular, mítica erótica, xamanismo,

loucura e imaginação – “sem dúvida, a imaginação está estreitamente ligada ao que chamamos de loucura, e ambas à criatividade de qualquer tipo” (MONTERO, 2004, p. 201) –, corpo concreto, desejo de pesquisa, pensamentos gramíneos, enraizamentos profundos, coco, ciranda, dança dos orixás, capoeira, cacuriás, chamejamentos de luxúrias, *ignorâncias*, mulher lavadeira, mulher telúrica, baiano, nortista, cigano, negro, branco, mulato, índio, cegueira, surdez, torpor mental, segredos e labirintos, espaço para a florescência de símbolos, *malafincamentos*. E outros, muitos outros...

Performar formas incorporantes ganhou um sentido de desterritorialização do processual, socialização de uma perspectiva processual, reciprocidade e reflexividade, ação ritual, fase reparadora, estar entre o liminar e o liminoide, experiência comunicada carregada de emoção, vontade, julgamento de valores e preceitos.

2.6. Flutuantes: a máscara em interação



Os outros: O melhor de mim sou eles.

[...] A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso, depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc., etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes [...].

(BARROS, 2013, p. 323).

Figura 16 (ao lado) – Máscara em processo de pesquisa/2013: “Só o silêncio faz rumor no voo das borboletas”. (BARROS, 2010, p. 475).

Figura 17 (página abaixo) – Chapéu de Fitas: “Na estrada, ponho meu corpo a ventos”. (BARROS, 2010, p. 475).



[...]

Naquele tempo de dantes não havia limites
para ser.

Se a gente encostava em ser ave ganhava o
poder de alçar.

Se a gente falasse a partir de um córrego
a gente pegava murmúrios.

Não havia comportamento de estar.

[...]

Perdoai.

Mas eu preciso ser outros.

(BARROS, 2013, p. 347-8).

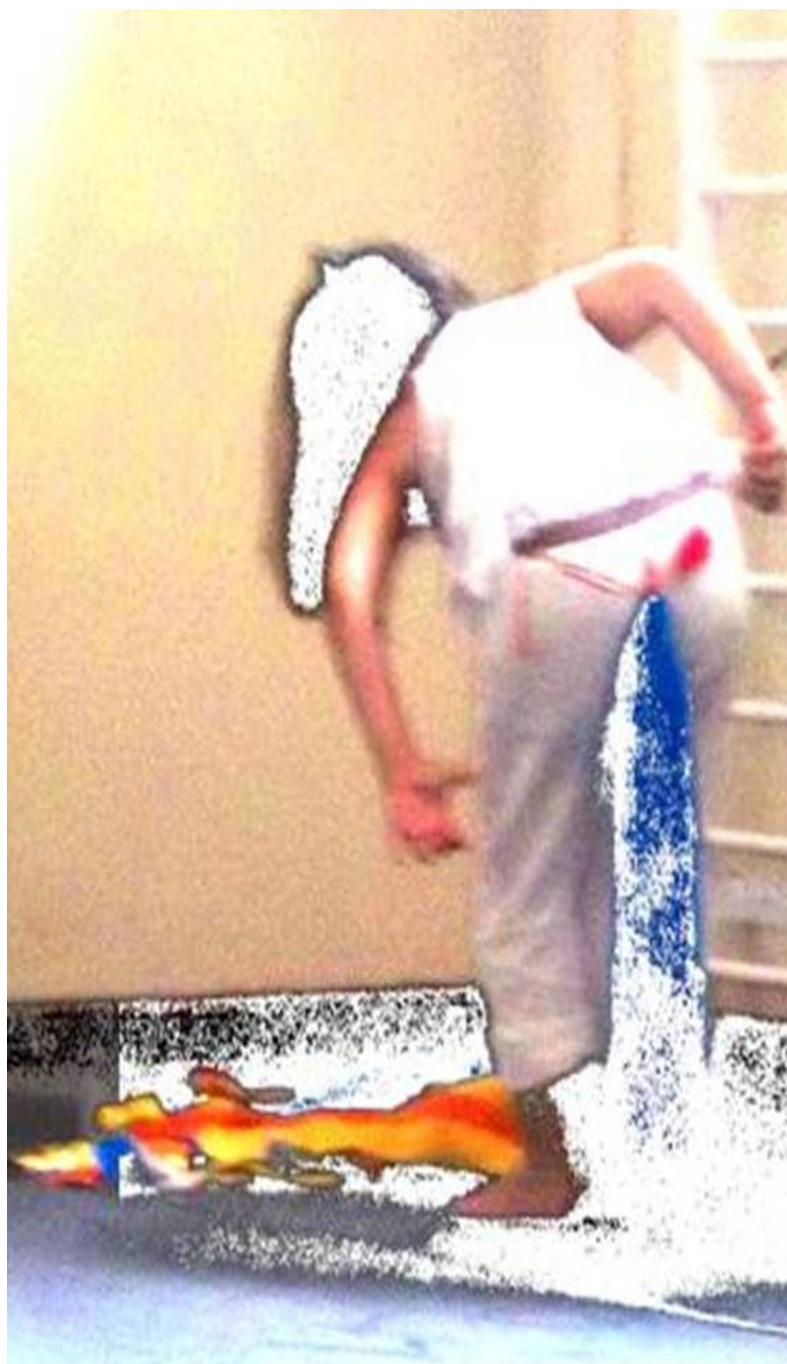


Figura 18 – Máscara em processo de pesquisa, 2013.
 “E as borboletas se aproveitam dessa
 amplidão para voar mais longe”. (BARROS, 2010, p. 475).

O *limen* a máscara incorporante se fez acontecimento. Foi o espaço físico, “um limiar ou um peitoril, uma fina faixa, nem dentro nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço a outro” (LIGIÉRO, 2012, p. 64) que se amplia na *performance* enquanto expressão das realidades. “Um espaço de teatro vazio é liminar, aberto a todos os tipos de possibilidades – espaço que por meio da *performance* poderia se tornar qualquer

lugar” (p. 65). Adentrei nos espaços vazios plena de vacuidade tal qual uma iniciada nos “ritos de iniciação” (p. 64). Nos entre lugares do discurso na pesquisa, ou na revelação do monstruoso da máscara, rompi pela vacuidade da entrega com “o panóptico racionalmente ordenado, analiticamente distanciado” (p. 133).



Figura 19 – Máscara em processo de pesquisa, 2013.

– Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é

o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
 Eu escrevo com o corpo.
 Poesia não é para compreender mas para incorporar.
 (BARROS, 2013, p. 163).

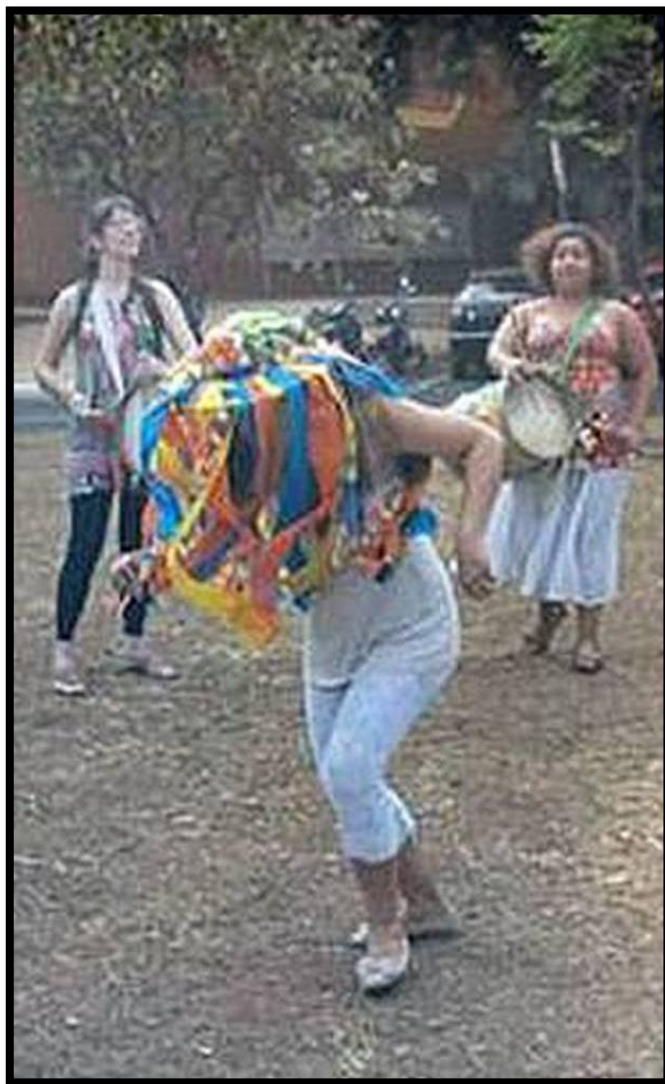


Figura 20 – Máscara em processo de pesquisa, 2013.

A incorporação pelas poéticas provoca porque “posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim” (BARROS, 2013, p. 361).

Doar silêncios, enfrentar palavras, sibilante em sílabas, interlocução com a voz do outro, quebrar cabeça. Imaginário que se desvela nas sombras do encantamento, à boca pequena bebe da água ribeirinha e se esvai. No gesto baiadô cotim pulsa com a batida do tambô. Meu louco que vibra pelo chocalho. Falar o verbo do movimento respiratório que alcança todas as minhas extremidades. Pés e mãos de pássaro invertido. Pés e mãos de flor. Musculatura de explosão. Quebrar o joelho quando estiver muito tempo no mesmo lugar. É o *apaeano* que agride a sociedade ou a sociedade que se sente agredida por ele? O

que estou querendo que não “rolou” na aula hoje? (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Criação, 2013).

Conectei mundos imaginários, ofertando-me possibilidades, deixando-me vir à tona, para preencher “o espaço, unindo o externo ao interno” (LIGIÉRO, 2012, p. 133) colocando-me aberta para as profundidades das ondas de reverberação sensorial.

Nos espaços de conexões das minhas “monstruosidades”, na comunicação em congresso, desmontagem, danças brasileiras, fechamentos de semestres letivos, foi que a máscara em *performance*, “essa entidade artística”, revelou-se “uma unidade intersemiótica, de natureza verbi-voco-visual (palavra-som-imagem, num só gesto)” (LEMINSKI, 1983, p. 40-1).

Desvelando inacabamentos, impermanências e instabilidades: reexperienciadas, revividas, recriadas, recontadas, reconstruídas e remodeladas para que cada conexão da monstruosidade da máscara (comunicação artística, desmontagem, danças brasileiras) acontecesse como se fosse única. Numa propriedade de sempre inventar comportamentos. Desvirtuando-me.



Figura 21 – Jogos de aprendizagem APAE Prata.

Disfunção Lírica: Eles são do Congado. Ela da Folia de Reis. *Único* é do samba, do congo, e também a folia em pessoa. Improvisamos. É isso o que fazemos, deixamos acontecer. É pelo som que vamos elaborando o jogo. Hoje começamos com o *Caipiradacidade* fazendo a porta, no tambor. Tinha um chapéu no armário que foi parar na cabeça do *Daroça*, ele tem um trejeito caipira na voz que ficou divertido de ouvir: “-Ô de casa”. O *Único*, que estava dormindo sentado, acordou com o grito dela: “Acorda!”. Então meu olhar de anzol pescou acena. E a cada vez surge algo inesperado. Não vejo um personagem, vejo máscaras. (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Relatório de Aulas, 2013).

A monstruosidade da máscara revela meu comprometimento corporal na criação. Ao dar forma ao monstro, desvelo, através do imaginário, as vivências com o disforme *malafincado*.

Monstrar é corporificar o monstro. O monstro é o outro. “O outro está diante de mim e *se mostra*, assim, como outro” (CLAVEL; GINOT, 2015, p. 89).

Provoco-o, colocando-o em movimento. Incorporo o *malafincado*, para ir além da sua qualidade de ser simplesmente um mal afincado. Revitalizando-o pelo imaginário, encontrando novas possibilidades para as suas contradições. Trazendo para a revelação.

Brincar com o trocadilho evocando a natureza verbo-voco-visual da máscara é alimentar o imaginário pela imagem.

É manter o corpo “sempre no meio do seu círculo de visão: ele se vê e também vê o outro” (CARNEIRO, 2010, p. 72).

Meu corpo revelando o monstro social.

Meu corpo enxergando o monstruoso na sociedade.

O monstro revelado é “esse outro tão parecido e tão diferente, que lhe conta quem ele é” (p. 72).

Conta quem é no momento em que eu o revelo. Uma vez que minha “singularidade de ator põe-se como situação concreta, interpondo-se à cena” (TONEZZI, 2011, p. 96).

O monstro social se revela para alcançar ver visto pelo outro. E assim o monstro, ao ser olhado, se reconhece no que ele é.

A realidade cênica se “põe a nu e se identifica com a situação vivida pelo espectador” (p. 96).

Quem vê o monstro reconhece-o em si mesmo.

Porém, ele o monstro ao ser olhado reconhece o que não é.

O monstro rompe com a comunicação teatral tradicional propondo a interposição entre o real e o teatro. “Podendo o real cênico simplesmente não dar conta de subtrair o real concreto: as condições do ator sobressaem e colocam-se *entre* a cena e o espectador” (p. 96).

Despojando-me do lugar que sempre ocupei, já não sou.



Figura 22 – Desmontagem do Processo de Criação da Máscara.
Mestrado em Arte/UFU, 2013.

Partindo do princípio (que considero científico) de que toda biografia é ficcional e toda ficção biográfica, considero que a literatura encontra-se situada no espaço fronteiro entre uma e outra. Assim, se considerarmos que tudo que fazemos e escrevemos torna-se o que somos (seja no plano supostamente real, seja na mais delirante fantasia), fica mais amena a tarefa de suportarmos duas coisas: biograficamente, a consciência de nossa situação humana que, convenhamos, trata-se de uma raça sob permanente suspeita por seu desequilíbrio atávico e, ficcionalmente, nossa oscilação exaustiva entre o narcisismo que acha feio o que não é espelho (obrigado, Caetano) e o superego repressor com todo seu arsenal de autopunições, culpas e outras chatices do gênero.

Logo, tudo que escrevemos é terapêutico, de uma lista de compras a uma tese de doutorado. Acredito que o que importa é não nos censurarmos muito, nem tentarmos equacionar demais a forma e o estilo. Bukowski dizia que tudo é uma questão de estilo. Mas a difícil liberdade de expressão é que me parece o “bom” estilo. Há, claro, o estilo empolado e grandiloquente. *Ok*, também é estilo, mas obras assim me soam pernósticas e educam mal. Como o falso paradigma de que Shakespeare tem que ser montado de *smoking* e com uma deferência extremada. Ora, que eu saiba (e andei lendo), o bardo fazia poesia em forma de dramaturgia para um público que ia da aristocracia e da burguesia — estes alojados lá no terceiro andar da plateia —, ao povo inglês, que não difere de nenhum outro: trabalhadores braçais, serviçais, comerciantes, desempregados, bandidos, soldados, loucos e bêbados. Como diria o Carteiro (de *O carteiro e o poeta*), a poesia não é de quem a escreve, mas de quem dela necessita. [...] Então, senhoras e senhores, nosso grande desafio é sacramentar esse casamento entre os nervos, a pele e a alma, e daí fecundar bilhões de autoespermatozóides culturais. Eles haverão de engravidar o planeta. (DOMINGUEZ, 2004).

Lá no meu terreiro cisco como eu quiser²³.



Figura 23 – Processo de criação da máscara/Mestrado em Artes, 2013.

Liberto-me das amarras. Exploro a irreverência. O corpo se dilata em crescente transbordamento, nutre-se de terra e água, alarga-se em espaços respiratórios e conectividades. Entre repulsão e atração. Acordo para o novo. A raiz sustentou o corpo despertado, irrigando as energias que não tinham como receber o fluxo da vida. Há prazer na sensualidade que vibra pelo pulso do coração. Na vida que é coração. Coração firme. Coração descompassado. Na trilha aberta pelo *Balagadumdumdumdum*, os sofrimentos e a dor saem pelos poros, pelas respirações, pelo suor. As amplitudes dos espaços que ganhei lavaram minha alma e alongaram minha percepção.

²³ No diálogo do Grupo Baiadô com o Moçambique de Uberlândia, Glayson Arcanjo criou a música Garnizé. Disponível em: <<http://educadoresdobaiado.blogspot.com.br/2013/07/garnize.html>>. Acesso em: 10 out. 2014.



Figura 24 – Máscara da Serpente: processo de criação da máscara, 2013.

2.7. No limiar da serpente

– Tu sempre foste pássaro?
Perguntei a um deles, muito colorido.
– Não. Eu era uma serpente,
Mas sempre quis ser pássaro.
(ONDJAKI, 2012, p. 13).

A serpente é o animal sibilante que mistura dor e sofrimento à alegria e sensualidade. Esse animal transita pelo meu *corporeomental* numa busca sonora: tateando as palavras, os sons e um ritmo tribal de pontuações simples. A serpente revela uma sensualidade grotesca e suas roupagens coloridas escondem seu rosto. No réptil, a energia vem de baixo, da virilha, expressada num quadril sibilantemente libidinoso, e tal qual um holofote, essa energia expande-se até as mãos. A serpente é o caos impensável, esse “bruto com seu instante ilimitado” (FOUCAULT, 2001, p. 125).

A máscara da serpente me atrai para o paradoxo posicionando-me entre o “devir-outro e o caos” (GIL, 2006, p. 126), como se dentro e fora de mim existissem identidades, culturas e mestiçagens coabitando e ligando meus espaços. Nela, o *limen* é um local, a princípio, de sutilezas²⁴.

A loucura flagrante e manifesta da serpente retorna à sua natureza selvagem de povo raiz, cuja pele, ossos, pelos, poros, unhas, cores e vibrações, estão fincadas em terras sertanejas. E cujo sangue que se mistura à terra vermelha, ora trazendo consigo um *sertanejar* diferente, ora expondo as proibições e as privações de um povo, é sangue de “monstro antropófago, representado, sobretudo na figura do povo revoltado” (FOUCAULT, 2001, p. 126).

No processo de criação da máscara em movimento, a serpente é o monstro popular. A visceralidade, o desejo pelo perverso e o excessivo nessa máscara é meu espaço para ficar “encurralada em mim” (ONDJAKI, 2010, p. 108). É meu espaço de vulnerabilidade, “o meu ponto de imobilidade” (p. 109). Meu lugar de ser tortuosa, sofrida de silêncio. Mas também é minha conexão com mundos imaginários e meu despojamento na prontidão para

²⁴ À noite vinha uma cobra diz-que
Botava o rabo na boca do anjo
E mamava no peito de Petrônia.

Juvêncio acariciava o offídio
Pensando fossem os braços roliços da mulher.
Petrônia tinha estremecimentos doces
Bem bom.
(MANOEL DE BARROS, 2013, p. 26).

o acolhimento das intensidades afetivas, que permite “o outro lado das pessoas [...], outras cores, outros cheiros, outras barreiras” (p. 108).

A serpente é palavra que abre folia. Reforça e enfatiza as transformações. Ela é a palavra incompreendida que margeia no desmerecimento. É a guerrilheira energia divina que entra pela cabeça, irrompendo em saudação ao que existe, a aceitação do primitivo, da natureza, a terra, o fogo, a água, o ar. Mulher de sabedoria milenar, seu cabelo é chicote que “esparra” a sabedoria guardada, a sabedoria da tradição. Ela, em seu movimento humano rústico, tem suas raízes fincadas e as mãos flutuantes quando apoia seu dorso sobre a terra.



Figura 25 – Fincando o Mastro.

2.8. No *limen* da academia²⁵

No *limen* físico da academia, a máscara em *performance* transporta-me para tudo quanto “nos experienciou” na consciência corporal. Lugar no qual mostro uma encruzilhada de criação, de circularidades e expressividades, alinhamento corporal, tronco, cintura escapular e pélvica. Lugar de refinamentos num processo lúdico de aproximação com o meu corpo, de percepção de mim, identificando uma autoimagem, num atrevimento para com o próprio movimento, rompendo com as articulações internas de queixas de má postura, cristalização de padrões posturais, dores e crispações²⁶.

Márcia [...] *nos experienciou* [...], seu trabalho foi no escuro, a plateia em círculo, com uma luz acesa em foco no centro onde apareciam chocalhos e um chapéu cheios de fitas coloridas. Ela fez muito movimento com o corpo usando as articulações e músculos, usou muito a voz posada (consciência vocal) e foi bem visível o movimento de enraizamento. E narrou uma frase em sua apresentação: “eu tô presa aqui dentro você tá presa lá fora”, *que pode ser entendida como se os movimentos estivessem presos dentro da gente querendo sair, porém nós estaríamos presos pela correria do dia a dia, a falta de tempo ou até o julgamento da sociedade do certo ou errado*. Ela começa a apresentação, anda por toda a sala e retorna por onde começou. O corpo estava presente em todo o momento. Todo o corpo, respiração presente, passou pelos planos alto médio e baixo foi bem dramático. Os comentários foram: T. Amorim – “(belo) a interdisciplinaridade voz/corpo, enraizamento (profundo/raso); Rubia – “a máscara facial auxiliava no trabalho e bem marcante”; João – “*processo me atravessa (dor)*”; Lívia – lembra uma dramaturgia; e Juliana – “*acrescentava que o corpo máscara esta em término de construção*”.²⁷

Ter sido atravessada na monstruosidade da máscara na consciência corporal foi ser transportada para algum lugar. Ter-nos permitido sermos expectadores do que “nos experienciou” foi deixar-se transportar. Foi vivência que depois de sentida poderia ser “deixada onde ela aconteceu” (LIGIÉRO, 2012, p. 70).

Nesse ritual da máscara, eu me transportava pela respiração e serpenteava em tons definidos, em movimento de braços e mãos se decompondo em sutilezas, o corpo sempre presente sendo conduzido no espaço tempo com deslizamento pelos pés em raiz miudinha. Esse ritual liminoide “*tocava em mim como se quisesse manter uma relação erótica, estritamente erótica que por engano também era sexual, que por engano era também bruta, que por engano magoava pela invasão corporal*” (ONDJAKI, 2010, p. 109).

²⁵ Mostra na disciplina Consciência Corporal com Renata Meira no curso de graduação em Teatro, Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

²⁶ Recomenda-se a leitura de Jussara Miller (2007).

²⁷ Texto extraído do Caderno do Nós (março 2013). Disponível em: <<http://conscienciakorporal.blogspot.com.br/2013/03/liberdade-e-coletivo.html>>. Acesso em: 29 set. 2014.

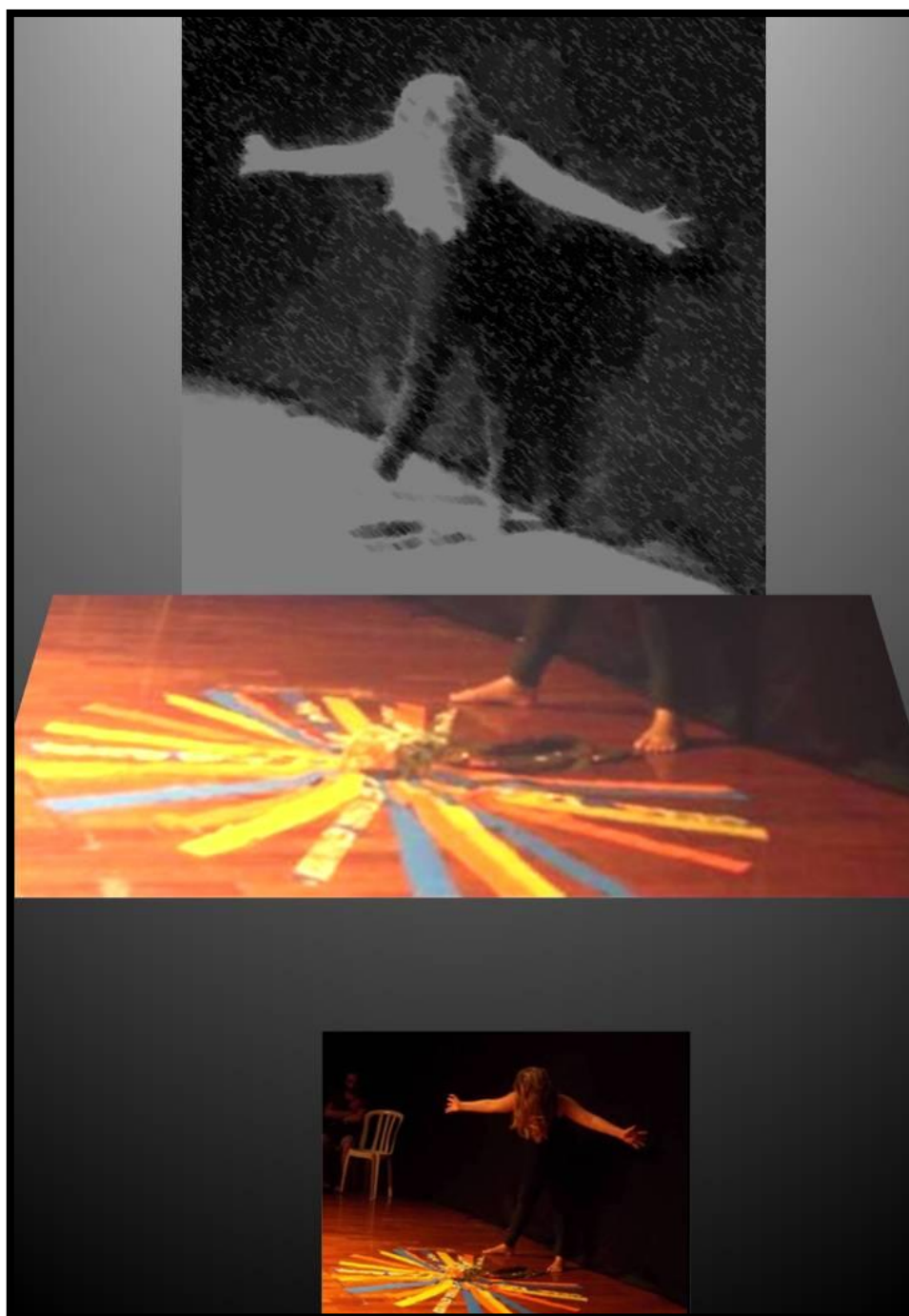


Figura 26 – Máscara no *limen*, soleira por onde se atravessa.
Chapéu de fitas é centro que expande para os deslimites dos sonhos flutuantes.

E que, por necessidade, era um ritual antropofágico metabolizando um processo de criação. Essa experiência temporária atravessou-me, transportou-me. E ficou ali no lugar do acontecimento como uma “decisão mental de não querer que aquilo constituísse uma experiência distinta das outras [...]” (ONDJAKI, 2010, p. 111).

Mas era. Era (p. 111).

Os “sonhos flutuantes” [...]
 Quem faz o que com os sonhos flutuantes?
 Arrisco a versão
 (LEMINSKI, 1983, p. 53).

Surgiu com isso uma compreensão mais refinada da minha situação de artista educadora em Arte e indivíduo que olha para as suas próprias necessidades, e que educa outros indivíduos com necessidades especiais.

Esse diálogo, que “nos experienciou”, transformou o indivíduo, causando um movimento de *empoderamento*²⁸ de mim, criando possibilidades, tornando-me sujeito do meu processo, buscando minha autenticidade, estabelecendo uma relação de diálogo constante entre as minhas subjetividades e objetividades. Entendendo que a realidade social objetiva é produto da ação reflexiva do indivíduo e da sua *praxis* autêntica de imersão na realidade.

2.9. A comunicação Artística para educadores de teatro no Brasil



Figura 27 – *Performance* da Máscara.
II Encontro Nacional do PIBID Teatro e VII Fórum de Educadores de Uberlândia – Teatro, Infância e Juventude, Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

²⁸ O termo “empoderamento” está presente na obra do educador Paulo Freire.

No espaço vazio do *limen*, lugar de disponibilidade para a máscara, havia a necessidade de fazer com que as coisas acontecessem para o maior número de pessoas e, por isso mesmo, “sem cerimônias para empolar o acontecimento” (ONDJAKI, 2010, p. 28). Desejei desterritorializar o processual, assumindo definitivamente esse momento reparador em que me encontrava. “Desapruisei” (BARROS, 2013, p. 364) pela expressão estética, num encontro entre educadores.

KELSIN (aluna de teatro da UFT): Sim eu achei a sua apresentação sensitiva. Esse é o adjetivo que mais se encaixou neste momento. E você também parecida, toda a sua *performance*, seu trabalho corporal, com a atriz Juliana Galdina, que é um nome da cena teatral contemporânea, uma atriz que eu admiro muito e que se eu não tivesse ido para estudar no Tocantins estaria fazendo teatro com ela, aprendendo com ela. E você me trouxe esta lembrança. Causou essa sensibilidade através da sua ação.

MÁRCIA: Que imagens você foi fazendo?

KELSIN: Nossa, uma coisa, essa mistura cultural que nós temos e que eu acho em Minas é muito mais forte, muito mais latente, essa coisa de você mexendo o quadril, trabalhando todo o corpo.

AMANDA: Folia de Reis! Lembra muito.

KELSIN: Sim esta mistura toda da cultura afro com a cultura que já tinha aqui dos povos nativos e o colorido trazido pelos portugueses.

MÁRCIA: De onde vocês são?

KELSIN: A gente é de São Paulo, mas faz faculdade na Federal de Tocantins.

(Bate papo gravado no celular após comunicação artística, II Encontro Nacional do PIBID Teatro e VII Fórum de Educadores de Uberlândia – Teatro, Infância e Juventude, 2013).

2.10. Desmontagem do processual da máscara

No acontecimento da desmontagem, no laboratório acadêmico, Telles e Leal propuseram aos alunos de mestrado e doutorado a desmontagem do processual de suas pesquisas em andamento (TELLES, 2014). Na desmontagem de/velam-se conceitos de representação, não apenas na arte, mas também no espaço político e social. Fazendo o trabalho atoral visível. Projetando alguma luz sobre os labirintos poéticos. Destecendo a memória. Alinhando os processos. Permitindo ao artista falar do que no processual tem a ver com o íntimo, com o precário, com a dificuldade mais do que com a certeza. Compartilhando o trabalho. Estendendo os horizontes das estratégias poéticas. Estudando e refletindo em torno da cena. Deixando ali os farrapos das suas roupagens. Ao pensar criticamente, pela desmontagem, entende-se que tudo pode ser interessante para se problematizar, inclusive o conceito de representação, que na desmontagem se instala com uma carga política.

Na interface arte e pedagógico, retomei o criativo etnopoético com Renata Meira onde fui transportada pelo ritual da cultura popular pelo *corporeomental* de uma máscara que ainda me atravessava em inacabamentos.

A máscara era um processual laboratorial a comover-me pelos seus ruídos que me expunham muito claramente, por eu estar ainda vivenciando rupturas nos meus espaços internalizados que me colocavam entre “lembança- memória-imaginação” (BRONDANI, 2014, p. 23).

Realizar a desmontagem desses inacabamentos foi lançar-me no vazio, foi “a superioridade da loucura, da loucura universal, da rainha do mundo”²⁹ desafiando a lucidez racional. Posicionei-me entre a loucura e o teatro num trabalho laboratorial de interiorização com transporte de jogo poético, metafórico e sagrado de sabedoria popular. Meu processual revelou uma bricolagem que externalizou o disforme, o monstruoso, num corpo segregado que apresenta o visceral e o intenso na distorção da forma humana. Corpo condenado que se coloca em jogo revelando metaforicamente o trágico que acomete o indivíduo quando sujeito submetido à violência desmedida no espaço do institucional, do político, do social. Corpo corrosivo às instituições de poder e por isso mesmo aprisionado na anormalidade.

Muito mais do que apresentar um processo e os seus resultados, recordar e desvelar o tema por trás das ações, descrever investigações temáticas e criativas apresentando características desenvolvidas, ou as constâncias inerentes à minha *performance*, em meu trabalho foi necessário que o ritual provocasse mudanças, que oferecesse uma tessitura em trançados circulares também ao grupo.

E “ao longo da estrada, entre um e outro solavanco de pedra, exibiu ao povoado o complicado engenho que a sua imaginação fizera eclodir” (ONDJAKI, 2010, p. 30). A “estranha criatura [...], bela, fria e poética, ridícula e cativadora” instigou uma “sensação de autoria coletiva” (p. 28)? Ou ela possibilitou observar sem expectativas?

A Márcia relata sobre a visibilidade e a invisibilidade, bárbaras cenas (Barbacena), trabalho na APAE, deficiente *versus* não deficiente, agressões pessoais do outro. O que me incomodou foi a demonstração da dor. Talvez por eu mesma não saber lidar com a minha e, para que eu sobreviva, eu tenho que dar conta. Para isso busco encontrar o potencial da pessoa e assim iniciar um processo de desenvolvê-lo. Uma forma de deixar a dor em busca da alegria, da força, do saber que dou conta. O poder da superação. Melhorar a autoestima, acreditar e seguir em frente. Pois todos nós, de alguma forma, também somos

²⁹ MARTIN; PEZIN, 2003, p. 17. Citação e tradução BRONDANI, 2014, p. 58.

diferentes tipos de deficientes (os que precisam de ajuda, os que se utilizam da deficiência para se superar). O silenciar. Diálogo pelo olhar! (Desmontagem, Tópicos Especiais em Ensino Aprendizagem em Artes: Pedagogia(s) do Teatro: Práticas Contemporâneas, com Narciso Telles e Mara Lucia Leal. Relato de Sigrid Bitter, 2013).

Para trabalhar a máscara na desmontagem recorri ao imaginário, dinamizando-me e comovendo-me com algumas lembranças de alma, num olhar aumentado para a realidade. Em Joice Brondani (2013, p. 23) “o DNA imaginal traz consigo fragmentos de memória de uma realidade passada e a imaginação dá conta daquilo que não se sabe racionalmente, ela trabalha a partir das sensações desta memória [...]”.

Mesclar poesia, sonhos, devaneios e realidade foram alimentos na construção de uma pequena história para dar transporte *corporeomental* à artista. A história recriada foi atmosfera do imaginário a colocar-me na instabilidade. Foi “apenas um descomportamento semântico” (BARROS, 2013, p. 367) que olhava para meus inacabamentos no processual da máscara, “arrematando a imagem que se forma e fendendo a percepção sensível” (BRONDANI, 2013, p. 23). Foi meio que uma tentativa de desbloquear os nódulos da história e também da minha história pessoal, propondo para mim “uma mudança de comportamento gentel” (BARROS, 2013, p. 367).

Encontrando eco na relação entre sanidade e a insanidade, projetando luz sobre os labirintos da loucura, inspirei-me nas palavras poéticas de Matsuo Bashô, Leminski, Manoel de Barros, pontos cantados da cultura popular e no memorial de infância, esse espaço do imaginário coletivo aonde vou à cata das histórias nas pequenas cidades em que vivi na travessia do sertão mineiro. Arrepiantes histórias.

Esse destecer a memória foi permissividade para falar daquilo que no processual tem a ver com o devaneio, expressando sobre aquele que na sociedade é considerado monstruoso, anormal, patológico, porque descentraliza a organização da representação. O monstro é o bárbaro, *anticartesiano*, e por isso mesmo incompreensível, ininteligível.

Numa máscara de instabilidades, monstruosa em sua natureza arcaica, comungando “o passado, presente, fantasia, história, realidade e imaginação” (BRONDANI, 2013, p. 24), desvelei o enclausuramento. Falei do aprisionamento do corpo *anticartesiano* nos cubículos da representação, da invisibilidade pública, esse resultado da política de dominação. Expus as bárbaras cenas que invisibilizam aqueles que foram jogados nos espaços disciplinares após os primeiros oito anos de instauração, no Brasil, do

regime militar de 1964. Os dominadores ao longo da história desferiram golpes de espoliação e servidão que se internalizaram de modo traumático nos indivíduos golpeados.

Índios expostos à espoliação agrária. Negros expostos ao racismo. Roceiros sem-terra, expostos a trabalhar para só comer. Cidadãos pobres expostos ao emprego proletário, ao desemprego e à indigência. Velhos expostos a ficarem para trás no trabalho acelerado. Mulheres detidas por seus pais, irmãos e maridos, por seus professores e chefes [...]. Loucos desmoralizados pelas ciências, cassados pelos tribunais, invalidados pelos manicômios. (FERNANDO DA COSTA, 2010, p. 25)³⁰.

Olhei o trágico pela fresta entreaberta no meu imaginário cantando os horizontes estendidos das estratégias poéticas. Deixei minha língua irromper meus lábios. Falei de dentro da minha caixa de lembranças. Utilizei metáforas para expressar-me como se meu imaginário fosse a raiz desse meu canto. Dancei quem sabe minhas loucuras, quem sabe minhas memórias. Esse meu corpo repleto de significados e significante. Para estar nesse lugar “fronteiriço onde ninguém pode virar as costas para si mesmo” (ONDJAKI).

A esse criativo aliam-se as questões da realidade presentificada na pesquisa em educação no espaço do institucional *apaeano* para revelar uma qualidade de deformidade *corporeomental*: pernas tortas, mãos endurecidas, braços que serpenteiam, joelhos em constante flexão, face desfigurada.

O imaginativo devaneio foi uma homenagem de caráter flagrante à memória que não está enclausurada no esquecimento. E aos anônimos que plantaram as primeiras palavras-semente nas entranhas do sertão norte mineiro como se fosse uma “poesia mastigada tipo segredos de fim de tarde” (ONDJAKI, 2007, p. 79).

No acontecimento, as palavras-semente poetizadas foram despetaladas como flores de pessegueiro, afim de que Momotaro, criança guerreira nascida da semente do pessegueiro, recuperasse seus tesouros. Palavras feitas de imagens corporais. Devaneios para falar de mim. Como se houvesse retirado esses apontamentos de algum caderno de pesquisa. Como se essas imagens não houvessem ficado incrustadas no silêncio.

³⁰ Apreciação feita por José Moura Gonçalves Filho no prefácio de *Homens Invisíveis* (F. COSTA, 2010).

–O que você está fazendo preso aí dentro? – a criança perguntou ao homem de olhar feroz que, aproximando lentamente da grade, respondeu deixando a voz ser “um lugar de passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume. Sua lembrança” (LEMINSKI, 1983).

–Eu estou preso aqui dentro. Você está presa aí fora.

Os pequenos olhos da menina fixaram-se demoradamente naquele cubículo. Nas grades tão comuns ao seu cotidiano. No homem magro e jovem e no ódio que faiscava dos olhos daquele quase animal.

Com o passar do tempo eles se tornaram amigos. Ele contava-lhe as histórias dos lugares distantes por onde estivera. Ela o presenteava com flores e pêssegos verdes, e as novidades do dia a dia lá fora. E o homem aos poucos foi transformando-se em um pássaro de encantamentos.

Certo dia quando a menina, logo pela manhã, foi alimentar o seu belo pássaro percebeu que ele estava ferido. – Quem machucou você? – ela quis saber. Mas o homem de olhar dolorido, deitado sobre um jornal sequer tinha forças para responder, apenas sangrava. Ela se condeou daquele pássaro que por vários dias não mais sorriu ao avistá-la pela manhã com seu desjejum (café e pão com manteiga), ou mesmo ao ver chegar a criançada da vizinhança para brincar na frente do cubículo gradeado.

Os dias se passavam sem que a menina percebesse. Então em uma tarde sem sol vieram outros homens e levaram seu pássaro. Ela, a menina, parada no limiar da porta do cubículo viu seu amigo partir para sempre.

(MÁRCIA OLIVEIRA, 2013).



Figura 28 (página anterior) – Processo de Criação da Máscara, 2013.

“Um lugar de passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume. Sua lembrança”. (LEMINSKI, 1983).

Desvelei o meu *corporeomental* sensível referenciado social e culturalmente, que revela, no estado de *performance*, o *corpus político* representacional, incluindo o artista que irrompe nesta proposta e neste espaço “como um traço ético – mais do que como traço estético – não apenas uma presença física, mas o ser posto aí, um sujeito e um *ethos*”, que se expõe num desvelamento e revela questões “que abarca a esfera do *ethos* e da ética” (DIÉGUEZ, 2010, p. 139).

Ao utilizar a desmontagem para desconstruir o conceito tradicional de representação, faço um recorte no processo de pesquisa dialogando com a temática da “desqualificação do sujeito pela loucura” (FOUCAULT, 2001, p. 147) e o “núcleo da loucura que deve habitar todos os indivíduos que podem ser perigosos para a sociedade” (p. 150).



Figura 29 – Carreata de *apaeanos*. APAE Prata.

Essa discussão sobre as questões políticas e histórias que envolvem a anormalidade são endossadas em Michel Foucault quando o filósofo se pronuncia acerca do discurso da psiquiatria e sua emergência entre os séculos XVIII e XIX, mostrando como esse ramo especializado da medicina se impôs enquanto saber e poder no domínio da higienização do

corpo social. E, por isso mesmo, endossando os códigos do aparelho penal da época através de procedimentos e análises. Ela, a psiquiatria, atestava ser a loucura uma doença de periculosidade. Nesse momento se tratava de “detectar o perigo que a loucura traz consigo, mesmo quando é uma loucura suave, mesmo quando é inofensiva, mesmo quando mal é perceptível” (FOUCAULT, 2001, p. 151).

Na desmontagem descentro a representação quando apresento o corpo monstruoso da máscara em *performance*. A máscara do monstruoso *malafinado* perturba a ordem quando, pelos desvios, rompe com “o sentido dos passos do homem no jardim automático do mundo” (GIL, 2006, p. 154). A máscara de um corpo disforme leva a alma do homem perspectivado pela representação a enganar-se. O monstruoso trapaceia com a natureza humana cartesiana. A máscara trazia consigo os ruídos do seu inacabamento, não era uma *persona* acabada, finalizada. Ela descentrava-se, acessava outros movimentos, outras características, rompendo com o cartesiano na representação.

Ela assemelhava-se ao grotesco dentro da perspectiva da representação. O monstro, dentro da perspectiva da representação, mesmo no plano de fundo ou em segundo plano, ele apresenta-se descentrando o geometricamente executado. Negando as leis da representação, “surge como aquilo que é preciso por sua vez negar, para que se instaure o reino da representação” (GIL, 2006, p. 63).

No acontecimento pedagógico da desmontagem, a pesquisa se abre numa proposta de revelar como o processual de criação do artista vai dialogando com o aprisionamento do homem, pelo homem de cultura civilizada e que se ornamenta de cidadão em uma sociedade cindida e atrelada a convenções sociais intocáveis, fundamentadas pelo pensamento burguês em ascensão. Nesta discussão de abordagem sociopedagógica, o recorte é feito nos indivíduos aprisionados e desqualificados.

Ó seu Manoel tenha compaixão, e tira nós todas dessa prisão,
 Estamos todas de azulão, lavando pátio de pé no chão.
 Lá vem a boia do pessoal, arroz cru e feijão sem sal,
 e mais atrás vem o macarrão, parece cola de colar balão.
 E mais atrás vem a sobremesa, banana podre em cima da mesa.
 E mais atrás vêm as funcionárias
 que são as puta mais ordinária.
 (Sueli Aparecida Rezende, paciente em Barbacena. RATTON, 1979).

A imagem, enquanto ponto de partida reflexivo, dialoga com o criativo pelo documentário *Em nome da razão*, de Helvécio Ratton. O filme denuncia a realidade vivida pelos pacientes no hospital psiquiátrico em Barbacena.

Barbacena foi depósito para “improdutivos de uma maneira geral, os inadaptados, os indesejáveis e os desafetos. Todos aqueles que por um ou outro caminho se desviam daquilo que chamamos normalidade. Através do hospício a sociedade exclui” (RATTON, 1979). Relata-se no documentário que, pelos registros do hospital, na década de 1970, em torno de quarenta a cinquenta pacientes eram semanalmente “despejados” em Barbacena, vindos de Belo Horizonte, dos Institutos Raul Soares e Hospital Galba Vellozo.

Em nome da razão me fez expectadora de um tempo em que as memórias de muitos indivíduos foram confiscadas e segregadas nos horrores das clausuras. Sequestros de identidades legitimados pela ciência. Vidas de homens, mulheres e crianças que foram submetidos a cirurgias identitárias.



Figura 30 – Máscara que se modifica nas relações e ganha fala de Bárbara depois da desmontagem.

Barbacena de bárbaras cenas
Bárbara entranha de barbacena
Se estou preso aqui dentro
Cê tá presa aí fora
(MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Criação, 2013).

No movimento da transformação, nas danças brasileiras³¹, o sujeito da experiência é como um rio que “para chegar ao seu mar, precisou fazer desvios, abrir caminhos e sorver-se com outros rios” (PAULA, 2009, p. 107).

O pescador enquanto
pesca pensa
Cata do abismo
espera o devaneio
Sonha um peixe
fixando círculos
imensos crescendo
no mistério desatado
(DOMINGUEZ, 2014).



Figura 31 – Disciplina Danças Brasileiras/Teatro/UFU, 2013.

Para Merleau-Ponty (1964), citado por Ana Carneiro (2010, p. 72), “o corpo se mantém sempre no meio de seu círculo de visão: ele se vê e também vê o outro. Esse outro

³¹ Danças Brasileiras, fechamento de semestre letivo 2013-1, Universidade Federal de Uberlândia.

tão parecido e tão diferente, que lhe conta quem ele é; em cujo olhar ele se reconhece no que é; e que, ao ser olhado, o faz reconhecer o que não é”.

No encontro de hibridismo no espaço acadêmico, nas danças brasileiras, a máscara se coloca frente a frente ao homem negro de tônus e raízes profundas, moçambiqueiro que, na sua humildade, reverencia a terra. Ele, que também é homem carnavalesco, ator, educador e pioneiro na dança de salão uberlandense; à mulher baiadeira, mãe e educadora envolvida em questões sociais que canta e toca o tambor; o negro capoeirista educador de sabedoria popular; a mulher negra sambista, atriz e mãe; a mulher branca e bailarina; a mulher negra bailarina e musicista; o negro homossexual cantor e ator; a estudante visitante japonesa e as mulheres estudantes de coloridos brasileiros. Todos cruzando e conectando suas forças criativas.

E se um nasce na tradição, o outro nasce nas propostas. Nasci saindo do eixo pelo quadril. Saí do eixo com um rodopio. Rodopiei e fui para aquele lugar onde a gente fica João-bobo, maria-mole e quebra o joelho num grito, numa fala, num êêê, num ôôô ou num êpaaa, que é para não cair, que é para sentir-se dona do próprio corpo.

Queria tomar conta dos meus suspiros, da minha pele, alma, músculos, veias, cicatrizes. Êpaaa! Levantei querendo abrir uma porta imaginária e dar um salto adiante. Passo lento, passo preguiçoso, passo de observadora das minhas querências. Êêê!

Entrei na sala e andei sobre bastões massageando os pés de periquito, esfregando o bastão nas pernas, levantando o ísquio esfregando o bastão para cima. Passei o bastão nas vértebras, na clavícula e na escápula, lateral do corpo, ventre, púbis. Bastão amigo de acordar o corpo. Depois em roda cantamos trutrutru, brubrubru, cada um relembando a melodia de um cacuriá: mole-mole, garnizé. Saí do eixo. Quebrei o joelho. Gritei junto. (MÁRCIA OLIVEIRA, Danças Brasileiras, Caderno de Criação, 2013, p. 118).

A máscara, esse híbrido flutuante, fluido e aéreo, mas também mulher de afetividades, que no processo de construção de uma identidade *corporeomental* agregou em si uma fusão de raças, adentrava agora no espaço da realidade para ser definitivamente transformada. Apresentou-se para todos intitulado-se o sujeito da experiência. Um sujeito que, após ser atingido, dificilmente será o mesmo.

No espaço do coletivo, na composição desse meu outro *corporeomental*, eu “não possuía mais a pintura de outros tempos” (BARROS, 2013, p. 38). Vivenciava um prelúdio, conectando-me com o ambiente do outro, preenchendo meus espaços vazios e modelando-me com outros contornos, ora abrindo minhas asas como quem ia “até a

infância e voltava” (p. 39), ora na aceitação daquilo que pertencia ao outro, e que eu recebia colocando assim “um pouco de poesia no peito” (p. 39). Liberando o corpo represado. E o “truque era só virar bocó” (p. 35).

Porém, quando bocó, que máscara me servirá?

Larga, estreita, fechada, aberta, curta, alongada?

Quero ter a máscara da imaginação, com caracóis de energia, contada e cantada na roda da cultura popular. Com olhar de anzol. Olhar sutil, que dança a dança de um corpo que sabe que pode ser linha curva.

Assim imagino ser quem sou compondo-me de sentido e lógica.

CAPÍTULO 3 – JOGO DE ESPELHO

Houve um tempo em que se atravessava espelhos. Havia uma comunicação pacífica entre os de lá e os de cá. Os dois reinos, o especular e o humano, se entendiam. Até que um dia, não se sabe o porquê, o povo do espelho se rebelou e invadiu o outro lado. Sofreram grave punição por isso. Foram encarcerados nos espelhos. Enfraquecidos, outra coisa não lhes restou a não ser mimetizar servilmente os gestos humanos. Dizem por aí que um dia irão se livrar dessa prisão. (PRECIOSA, 2010, p. 33).



O toco é grosso. A raiz é funda,
 procurei a raiz lá no fim do mundo.
 Toco preto no caminho
 levanta o pé.
 Se a mata mexeu quero ver quem é

 (SILVA, 2006 apud MEIRA, 2007, p. 87).

“A raiz não se encontra, vislumbra-se” (MEIRA, 2007, p. 87). Mesmo porque, “as tradições são como áreas de construção, sempre sendo construídas e reconstruídas, quer os indivíduos e os grupos que fazem parte destas tradições se deem ou não conta disto” (BURKE, 2003, p. 102).

Quando, no espaço da academia, olha-se com respeito para o portador de tradição, o “responsável pela tradição viva, dinâmica, contextualizada e significativa” (MEIRA, 2007, p. 87), entende-se que a arte existente na tradição da cultura popular, reflexo das trocas significativas entre grupos diferentes, encontra-se na invisibilidade pública.

A invisibilidade pública é o “desaparecimento intersubjetivo de um homem por meio de outros homens” (F. COSTA, 2010, p. 63). A invisibilidade pública propõe o fenômeno da humilhação social histórica e expressa desigualdade política, negando a iniciativa da palavra e a ação fundadora aos indivíduos trabalhadores braçais e/ou intelectuais (das classes pobres), aos artistas populares, aos índios, aos negros, às mulheres, às crianças, ao caboclo sertanejo, aos homossexuais, aos loucos, aos portadores de deficiência.

Na arte popular de invisibilidade pública “há certas frases que se iluminam pelo opaco” (BARROS, 2013, p. 278).

Enildon revela palavras de imaginação e sabedoria poética e desvela uma musicalidade de ancestralidade cultural. Congadeiro dentro da tradição, “responsável pela comunicação com as forças da natureza e as instituições familiares” (BRASILEIRO, 2010, p. 41). Detentor de um cajado de “feitura, significação e tratamento ritual, diretamente ligado às culturas africanas” (SOUZA, 2002, p. 221 apud BRASILEIRO, 2010, p. 42). Enildon Pereira Silva, Capitão do Catupé Azul e Rosa, na cidade de Uberlândia, dialoga com conhecimento transmitido por gerações.

Jeremias Brasileiro, na história do congado uberlandense, é um general historiador. Num diálogo com outros historiadores apresenta o artista negro/negra “sujeito histórico de suas próprias vivências comunitárias e artísticas” (p. 46).

Artista, mulher e sertaneja de invisibilidades públicas, estou solidária ao homem negro, caboclo de expressividade celebrativa, de confraternização, com origem ancestralista, vivência de assimilação, astuta, de lógica subjetiva, lucidez profunda, felicidade guerreira.

No espaço/lugar em que o comportamento codificado e transmissível é gerado, esse artista negro/negra, quando não vivencia “plenamente sua personalidade, tenta abstrair a realidade material para construir no contratempo do tempo um espaço imaginário” (PRUDENTE, 2002, p. 78 apud BRASILEIRO, 2010, p. 44).

Espaço imaginário “aberto a todos os tipos de possibilidades – espaço que, por meio da *performance*, poderia tornar-se qualquer lugar” (LIGIÉRO, 2012, p. 65). Neste espaço tempo imaginário cheio de possibilidades o ritual e o jogo na performance são

memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado. [...] Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. (LIGIÉRO, 2012, p. 49-50).

Nesse (com)passo de devaneio, criar transcende “uma compreensão imediata e estática da realidade” (F.COSTA, 2010, p. 63). Criar é agir no descompasso, instaurando o inesperado. Criar permite ao indivíduo que ele apareça enquanto “alguém que age e fala, reconhece o mundo, reflete e opina acerca dele” (p. 102). No sensível processo criativo, a palavra que transcende, confraterniza, celebra, assimila, “causando vibrações no corpo, pode servir de instrumento da transformação que se efetiva na prática social, ou seja, nas relações com o mundo” (MEDINA, 1998, p. 89).

Na simbologia e nos ritos de origem afrodescendente a palavra simbólica alcança profundidades antepassadas, atribuindo “participação e interferência dos habitantes do tempo passado nos acontecimentos do presente” (LUCAS, 2002, p. 50-1 apud BRASILEIRO, 2010, p. 43).

Essa tradição ritualística do artista negro ou negra é reelaborada de diferentes formas e em diferentes velocidades. Nesse sentido, criar é fazer “bricolagem”: adaptar, tomar de empréstimo, incorporar “as partes de uma estrutura tradicional”; adaptar “retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente” (BURKE, 2003, p. 91).

E, por isso, quando algo se modifica, num sacolejar o ambiente, é fundamental agir pela observação palpatória e escutatória no acontecimento, uma vez que do fato pode-se assimilar, adaptar, agir com, reagir a, transformar.

De fato, no tempo “em que se atravessava espelhos” (PRECIOSA, 2010, p. 33) foi de máxima importância escutar a poética artesã de Enildon, que aprendeu nas profundidades antepassadas desenhar pela voz oralidades e transmitir saberes.

Profundidades antepassadas que permitiram a Enildon deixar

os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carrear para o poema um gosto de chão – como cabelos desfeitos no chão – ou como o bule de Braque – áspero de ferrugem, misturas de azuis e ouro – um amarelo grosso de ouro da terra, carvão de folhas. (BARROS, 2013, p. 138).

Espelho-me em Enildon, que é puxado por raízes profundamente fincadas na cultura popular e que profere pelas mãos discursos poéticos amarelados pelo tempo. E cuja ação de resistência “não é em vão, porque as ações de resistência terão um efeito sobre as culturas do futuro” (BURKE, 2003, p. 105).

Em processo criativo com *apaeanos*, busco nos baiadores de sabedoria acadêmica (no nível do indivíduo) reflexos que acrescentem às minhas tonalidades de modulações variáveis. Procuro raízes emotivas e compartilháveis para equacionar às minhas, sempre instáveis no tempo. Evidencio o espaço do sensível que é a pretensão nesse sacolejo de mim mesma.

Gestei diálogos com a autonomia criativa e sensível de Túlio Cunha, Renata Meira, Vivian Parreira, Glaysson Arcanjo, Antonio Ferreira Junior, Vanessa Sgalheira, Silvana de Oliveira. Abrir-me para a escuta e diálogo fez de mim uma professora com corporeidade flexível, de linha, e olhar tranquilo, de anzol, de espreita para o movimento dialogal e sensível dos invisibilizados e *apaeanos*.

No nível do trabalho em grupo, Túlio Cunha oferece alteridade na proposta de gestar projetos culturais apoiando o outro na revelação do pertencimento familiar. Numa somatória de conhecimentos, Renata Meira faz da sensibilização etnopoética uma possibilidade de esburacar a “temporalidade e improvisar com seus blocos remanejáveis” (PRECIOSA, 2010, p. 59). Vivian Parreira cria versos cantados. Glaysson Arcanjo retrata os movimentos *corporeamentais* da tradição afrodescendente e sua felicidade congadeira. Antonio Ferreira Junior dança seus orixás. Vanessa Sgalheira dialoga com vitimizados.

Silvana Oliveira é encontro libertador, de permissividades para o feminino de sexualidade reprimida.

No nível do indivíduo, o antropólogo Túlio Cunha registrou nossa ebulição baiadeira. Tão logo acabávamos de dançar, um rebuliço de saias coloridas acercavam o fotógrafo que pacientemente exhibia os fragmentos da nossa expressividade brincante. Anos depois revisei essas imagens de nossa existência em Renata Meira (2007). Pelo olhar de Túlio Cunha “nossas almas” foram antropológicamente visibilizadas em “inúmeras versões de nós mesmos” (PRECIOSA, 2010, p. 67).

Com Túlio Cunha apreendi pelo registro explorar um “chão de piruetas, de extravagâncias, onde se investigam e inventam formas de caminhar” (p. 87). E ao mesmo tempo empodera o indivíduo pela visibilidade.

As congadas desenhantes de Glaysson Arcanjo (2009) fizeram emergir esta pesquisa de uma superfície branca para outra tonalidade. Com “possibilidade de se tocar outras peles, com elas compor outras paisagens, outras sonoridades” (PRECIOSA, 2010, p. 69). E assentar em outro lugar Negão do Batuque, Calango, Peão de Rodeio, Lêlê da Andança, Flor de Jabuticabeira, Dama da Noite, Orquídea do Mato, Flor de Pequi, Egão, Flor de Pitanga, Flor de Mangueira, as cirandeiras mulheres da educação de jovens e adultos, Folgado, os homens e mulheres negros, índios ou ciganos.



Figura 1 – Máscara do Congadeiro.
Desenho de Flor do Pessegueiro (2013) com inspiração nas Congadas Desenhantes. (ARCANJO, 2009).

Joãozinho é um menino, pequeno, magro, distraído, de olhar que pede socorro, voz aguda e que prefere estar com as meninas. Sua mãe é depressiva e o padrasto alcoólatra. Desconheço o quadro clínico de Joãozinho. Porém ele é vítima de preconceito por parte dos meninos. Joãozinho é doce, sensível, manhoso, ama dançar. Mas quando os jogos trazem à tona a expressividade corporal de Joãozinho, ou o gestual agressivo das outras crianças, as relações entre eles ficam insultuosas. Joãozinho fica magoado e reprime sua expressividade evitando assim as violências.

Vanessa Sgalheira (2011) lida com tensionamentos entre grupos marginalizados e invisibilizados, transformando essa tensão em possibilidades criativas e dramáticas, de modo que o criativo favoreça o grupo. Sgalheira mesmo diante dos territórios pantanosos consegue abstrair do grupo movimentos de “inventar estados de si que desbordam de um destino pessoal” (PRECIOSA, 2010, p. 75). No caminho, ao dialogar com Vanessa Sgalheira, venho observando Joãozinho redigindo novas invenções, abdicando daquele manual de instrução que encurrala a vida “num campo de vivências domesticáveis” (p. 75).

A improvisação começa com Joãozinho, o Sinhô, querendo pegar um caranguejo. Ao longo da improvisação o Sinhô consegue pegar a violinha do caranguejo. Neste ponto eu interfiro enquanto facilitadora e proponho um novo objeto no jogo, uma corda para fazer uma armadilha usando a violinha como isca. Proponho também aos caranguejos que pensem em como resolver a questão. Sinhô se apropria da corda e cria a armadilha, mas a violinha é reconquistada pelos caranguejos após tramarem, dentro do buraco, uma ação em grupo. Ao longo da improvisação Sinhô consegue capturar um caranguejo que vai para o tanque, mas o caranguejo capturado também é salvo pelo grupo. O tempo da aula está se esgotando; interfiro solicitando um final para a história. O grupo de caranguejos propõe capturar o Sinhô e o jogar numa panela de água quente. Pergunto para Joãozinho (o Sinhô) se ele concorda em ir para a panela de água quente e morrer. Ele diz que sim. Enquanto o grupo arma o plano da captura, Sinhô decide mudar o final da história escondendo a panela de água quente. Assim ele salva sua vida nadando para dentro do tanque e para longe dos caranguejos. (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Jogos Teatrais, 2013).

Vivian Parreira (2011) e Antonio Ferreira Junior (2011) me colocam na educação afrodescendente. Ela branca, adentrando este espaço pelo arrojo de pesquisadora que aprendeu sobre as práticas de ensino em um terno de congado. Ele de raiz afrodescendente revelando-se dançarino de terreiro após diálogos com a antropologia teatral de Eugênio Barba e as confluências do corpo dançante de Augusto Omolu.

A leitura de Parreira e Ferreira Junior “me fismam pelo estranhamento de seus volumes, formas, cores vivas, sua explícita plasticidade” (PRECIOSA, 2010, p. 43). Este lugar onde eles se revelam ainda é desconhecido no meu movimento de vida e pesquisa.

Porém, depois de ler o trabalho de Vivian da Silva e Ferreira Junior, comecei a ficar mais atenta ao que vinha enquanto troca nos meus vários momentos com os *apaeanos*.

Nas conversas entre Dançacriôla escuto dizer um para o outro a sabedoria guardada. A capoeira baiana o Peão de Rodeio sabe ensinar, o maculelê o Negão do Batuque lembra o tocar. E o Calango arrisca a ginga, num maculelê bem cuidadoso que é pra não quebrar a baqueta quando risca o chão. E de longe fico olhando, sentindo no coração que isto é pesquisa de campo na instituição. Eu cutuco possibilidades e eles me ensinam as realidades. (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Relatório de Aulas, 2013).

Atravessei espelhos dialogando com estes pesquisadores, adentrei no universo do homem, da mulher, da criança de corpo *malafincado*, pensando o invisibilizado e marginalizado da periferia em uma pequena cidade mineira, respeitando a religiosidade de matriz africana de culto e conhecimento de alguns alunos *apaeanos* e seus familiares. Aspirando desejos de desenhar substantivos de visceralidade enraizada nesse chão de sotaque próprio e de saberes transmissíveis pela artesanania, pois a “palavra que eu uso me inclui nela” (BARROS, 2013, p. 287).



Figura 2 – A máscara arrebatada
num devir outro
“palavra que eu uso me inclui nela”. (BARROS, 2013, p. 287).

3.1. Aonde os pés te levam quando você caminha para a liberdade?

A instituição para pessoas com necessidades especiais tem sido um lugar em que crianças violentadas e vitimizadas ganham o estereótipo de pessoas com dificuldades de aprendizagem ou pessoas portadoras de necessidades especiais.

Nesse espaço “o álbum de retratos desde muito cedo começa a existir na nossa vida. Sob cada foto, breves legendas não só nos situam espaço-temporalmente como também costumam fazer algum comentário sobre nós” (PRECIOSA, 2010, p. 34).

Negão do Batuque, Calango, Peão de Rodeio, Lêlê da Andança, Flor de Jabuticabeira, Dama da Noite, Orquídea do Mato, Flor de Pequi, Egão, Flor de Pitanga, Flor de Mangueira, as cirandeiras da educação de jovens e adultos, Folguedo, os homens e mulheres negros, ciganos ou “pardos” que vem de uma raiz fincada na tradição cultural popular, todos eles vivenciam a educação em uma instituição *apaeana*. Neste lugar não obtive informações sobre diagnósticos que me informavam das suas “necessidades especiais”.

Essas inacessibilidades à documentação de registros institucionais permitiram-me expô-los enquanto um “alguém produzindo-se, confabulando com o vivo, em permanente conexão com as paisagem do fora. [...] Alguém aceso” (PRECIOSA, 2010, p. 36). Em conexão com a escrita poética artista que nos desvela.

Desvelando-me inicio meu texto, apresento-me, coloco a palavra que me inclui nesta pesquisa, palavra que surgiu de um ir e vir do espaço acadêmico para o institucional, da percepção criativa que desensobou na não máscara:

Nunca poucos fizeram tantos de pinico!
(BARROS, 2013, p. 140).

Meu *corporeomental* estava couraçado para as questões do visível e invisível na condição de vida do negro, do índio, do congadeiro, do capoeirista, do deficiente, do louco, da criança vítima de violências, “esses sujeitos altamente criativos, predispostos, curiosos, vitimizados pela exclusão” (SGALHEIRA, 2012, p. 23).

Meu corpo estava couraçado na uniformidade, nos processos de conquista violenta, nas marcas simbólicas que negavam os tipos e as variedades de cor de pele, textura de cabelo, características físicas e corporais que convivem em mim.

Eu estava couraçada para a minha própria condição de artista, mulher, mãe solteira, pobre (cuja fome se satisfaz nas migalhas), educadora (cujo peso da vida sobrecarrega o corpo). Essas couraças comprimiam a musculatura, o peito, os pulmões, as vísceras, a afetividade, a percepção, o imaginário. E necessitavam ser desamarradas para que o corpo expressasse o que a gente oculta nas humilhações, no estrangulamento de palavras e de sentimentos, na solidão, no feio, na imaginação exacerbada, ou quando negamos que nós somos “seres com ressonâncias energéticas de elementos vindouros de outro espaço/tempo” (BRONDANI, 2014, p. 103).

A escuridão não tem sombra.

Um homem estava anoitecido.
Se sentia por dentro um trapo social.
Igual se, por fora, usasse um casaco rasgado
e sujo.
Tentou sair da angústia
Isto ser:
Ele queria jogar o casaco rasgado e sujo no
lixo.
Ele queria amanhecer.
(BARROS, 2013, p. 412-3).

Naquele começo de vida Telúrica, a formiga não sabia que possuía ligações com o mundo subterrâneo. Não sabia que “desde o começo do mundo água e chão se amam/ e se encontram amorosamente/ e se fecundam” (BARROS, 2013, p. 423).

Não me lembrei do movimento da água. No exercício anterior a água não existia como parte da minha pesquisa. A formiga se batia perdida pela sala indo e vindo. E toda vez que esbarrava em um obstáculo mudava o seu curso. A sua palavra na pesquisa era o estranhamento. Estranha procura ou procurando pelo estranhamento foi ação que mais caracterizou o inseto. (MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Registro Artístico, 2013, p. 6).

Encurvada, a formiga, carregava para o fundo da terra e trazia para a superfície algo que se assemelhava a elementos de energia. Porém era-lhe, aquela energia, desconhecida.

Eu estava de olhos fechados me debatendo quando senti as mãos de Joice Brondani me oferecendo a segurança para caminhar em outra direção. Na construção da máscara³², enquanto a formiga se debatia, o animal cobra serpenteava com um caxixi em cada mão. Na dança do animal cobra, o elemento fogo e ar predominava sobre o elemento terra e

³² Refiro-me ao processo de construção da máscara, na disciplina Corpo Máscara e Cultura Popular, no PPGArtes/UFU/2013.

água. A água trazia o estranhamento e o desconhecido cercava-me de certo temor. A terra era sertaneja e o corpo disforme como as árvores do cerrado.

O inseto enformigou no meu imaginário. Metamorfoseou-se no corporal. Ela não tinha uma voz, uma clareza de movimento. Era simplesmente um inseto que transitava rapidamente, como que perdido, como que buscando-se em algum ponto no laboratório. Se fosse caracterizá-la por uma palavra diria: estranhamento.

Na formiga não havia uma intensidade grotesca, não havia ligação clara com o mundo animal. Seu corpo não sentia a liquidez do imaginário, nem os abrasamentos dos instintos. Ela era um inseto de energia apagada. Nela sequer brilhava o forte elo com a ritualidade xamânica dos elementos fogo, terra, ar e água. Presa de si mesma, a formiga se batia perdida, indo e vindo, e sempre que esbarrava em um obstáculo mudava seu curso. Se fosse caracterizá-la pela ação seria: procurando com estranhamento sua identidade.

Filha do nada: uma condição de pertencimento.

“Alguém, que se diz ‘si mesma’, aparece” (PRECIOSA, 2010, p. 36). Crio texto para dar vazão às percepções de invisibilidade da máscara do *malafincado* corpo brasileiro, seja ele negro, ou índio. Abro o coração para o pertencimento também da artista, da mulher, da educadora que arde em desejos de revelar-se.

Oh! Quando alembro do vovô, aruê
Me dá pancada no coração, aruê
Ele contava o sofrimento, aruê
Como foi a escravidão, aruê
Ele comia no cocho, aruê
Era angu e feijão, aruê
O vovô mudou pra longe, aruê
Pra aquele centro de sertão, aruê³³

Minha mãe foi bela sereia *gbàjê*, meu pai um *bacuara* filho de *carayba*, meu avô foi homem *cambá*, minha avó uma *cariboca*.

Eu nasci nos braços de tupã, no tronco de meus ancestrais, *aruê*.

Hoje no centro do sertão sou *bangalafumenga*, *aruê*.

Arisca, desatinada, *boboca*, riso solto, palerma de boca aberta, andar desconjuntado, voz endurecida pela estupidez, *aruê*.

³³ Verso cantado pelo Moçambique do Oriente, capitã Dagmar Maria Coelho, faixa 14 do CD *Memória do Congado de Uberlândia*. Citado por SILVA, 2011, p. 69.

Hoje sou filha do nada, aruê.

A invisível que ficou aprisionada na monstruosidade, aruê.

Jogo de luz e sombras

“Eu sou muitas pessoas destroçadas”. (BARROS, 2013, p. 289).

A distribuição da luz e das sombras sobre objetos, ambientes e corpos, não é coisa que deveríamos tomar meramente como coisa física, o corriqueiro espetáculo de como o sol ou a lâmpada faz figurar certos lados, deixando outros sob penumbra, arquitetando o que vai brilhar e o que ficará escuro. A iluminação é coisa também social. O que vemos e o que deixamos de ver, o regime de nossa atenção, é decidido segundo o modo como fomos colocados em companhia dos outros, segundo o modo como também nos colocamos e como eventualmente nos recolocamos em companhia.

[...] Invisibilidade pública é expressão que resume diversas manifestações de um sofrimento político: *a humilhação social*, um sofrimento longamente aturado e ruminado por gente das classes pobres. Um sofrimento que, no caso brasileiro, e várias gerações atrás, começou por golpes de espoliação e servidão que caíram pesados sobre nativos e africanos, depois sobre migrantes baixo assalariados: a violação da terra, a perda de bens, a ofensa contra crenças, ritos e festas, o trabalho forçado, a dominação nos engenhos ou depois nas fazendas e nas fábricas.

[...] A humilhação social é sofrimento ancestral e repetido. [...] Índios expostos à espoliação agrária. Negros expostos ao racismo. Rocios sem-terra, expostos a trabalhar para só comer. Cidadãos pobres expostos ao emprego proletário, ao desemprego e à indigência. Velhos expostos a ficarem para trás no trabalho acelerado. Mulheres detidas por seus pais, irmãos e maridos, por seus professores e chefes. Amantes expostos à vigilância e à proibição, quando o amor aconteceu fora da ordem erótica oficial. Loucos desmoralizados pelas ciências, cassados pelos tribunais, invalidados pelos manicômios. Tantos expostos à desonra e ao desrespeito cultural. (FERNANDO DA COSTA, 2010, p. 18-25).

“Minha luta não é por frontispícios” (BARROS, 2013, p. 286).

E sim revelação pela dança, devaneios, sensibilizações, liberdade do soma, risos. Movimentos lentos, não movimento contrapondo-se a sonoridades fluidas, sonoridades de estalidos labiais, som de respiração, pontuação de quadril e torções desfiguradas.

3.2. Apaeanos brincantes



Figura 3 – Autor: Ursinho Carinhoso, APAE, 2013.

A alma da vida tem cara de menino
e na vida de tudo
mora um sonho dele:
es-con-di-di-nho...
(BRANDÃO, 2001).

Brincantes apaeanos na dançacriôla: “desconheço seu quadro clínico”.



Lêlê da Andança: Sexo masculino, adolescente, cor parda, é cadeirante com mobilidade nos braços. Sua capacidade de verbalizar faz dele um autodefensor inteligente. Desconheço seu quadro clínico.

Orquídea do Mato: Sexo feminino, adolescente, cor parda, usa aparelho auditivo. Foi a primeira presença feminina no grupo de percussão, quando iniciou tocava caxixi, hoje toca tambor. Está pegando fácil o ritmo e já sorri nas aulas. Desconheço seu quadro clínico.



Peão de Rodeio: Sexo masculino, negro, adolescente, não apresenta deficiência física. A família materna é capoeirista, eles vieram do Maranhão. Peão de Rodeio faz versos aprendidos em rodeio, gosta de montaria em touro e sempre que pode se veste como um legítimo peão para as apresentações. Está no grupo desde o começo e sempre que vamos nos apresentar se apavora e esquece o ritmo. Desconheço seu quadro clínico.

Flor de Pequii: Sexo feminino, pré-adolescente, cor parda, não apresenta deficiência física. Sempre que está nervosa balança a cabeça de um lado para o outro ininterruptamente. Mora com a avó. Toca tambor na folia do Oripe e o ritmo fez dela uma grande parceira nas aulas de Arte e no grupo. Desconheço seu quadro clínico.





Egão: Adulto, branco, *down*, persistente, é berranteiro. A mãe foi presidente na APAE e atua como voluntária coordenando a parte financeira da instituição. Ele é participativo nos eventos e festas na cidade, sendo por isso muito conhecido. No grupo começou tocando berrante. O Flávio chegou e colocou na mão dele um agogô, depois disso ele experimentou o tambor, caxixi, triângulo, e de instrumento em instrumento descobriu que pandeiro, segundo ele, é fácil de tocar. Desconheço seu quadro clínico.

Flor de Pitanga: Sexo feminino, adolescente, cor parda, não apresenta deficiência física, de família cigana, toca em folia de reis e tem grande musicalidade no sangue. Seu envolvimento nas aulas começou depois que o grupo de percussão ganhou mais instrumentos e o Flávio Dias começou a reger os alunos, dividindo comigo em 2014 o espaço da aula pesquisa. Desconheço seu quadro clínico.



Negão do Batuque: Sexo masculino, adolescente, apresenta dificuldades na fala, musicalidade muito presente e muito crítico, segundo a mãe. Ela que já foi presidente na instituição, é dona de casa e evangélica. O pai é músico e

tem uma oficina onde é pintor de carro. Ele hoje toca no grupo de percussão da APAE. O Flávio Dias, que é o pai do Negão do Batuque está regendo o grupo e faz questão que ele toque tarol, mas ele começou no grupo tocando tambor. Desconheço seu quadro clínico.

Calango: Sexo masculino, adulto, branco, não apresentava deficiência física até sofrer um acidente onde fraturou a perna lesionando o pé. Mas antes do acidente ele já estudava na APAE. É órfão de mãe, que se suicidou quando ele era criança. Mora com o pai. Calango jogava capoeira e tinha um grupo de dança na ONG Ação Bem Viver. Tocava na banda municipal. Foi ele quem trouxe o ritmo do tarol para o Cacuriá. Ele foi aluno ativo nesta pesquisa realizando um voluntariado onde ensinou maculelê para os outros integrantes do grupo. Ele é primo do Egão. Calango tem se revelado muito comprometido com o grupo de percussão e com as propostas da Arte. Desconheço seu quadro clínico.



Flor de Mangueira: nascida em 2001, sexo feminino, cor parda, apresenta deficiência física no braço e na perna que não impede a sua locomoção. Possui denteição para fora, é inteligente, questionadora, verbaliza com desenvoltura, é liderança no grupo e propõe com desenvoltura questões na sala de aula. Desconheço seu quadro clínico.

Dama da Noite e Flor de Jabuticabeira

O indício de pessoas encontrados nos homens eram apenas uma tristeza nos olhos que empedravam.
(BARROS, 2013, p. 127).

“Olho para o chão e percebo estilhaços de vidro espalhados por todo o cômodo. Levanto atordoada e me espanto ao me deparar com meu espelho, sem espelho” (PRECIOSA, 2010, p. 36).

Olho a sexualidade de Dama da Noite como uma “possibilidade de verificar no outro a existência de coisas que temos em comum. Uma via de comunicação, um ponto comum a partir do qual o mundo se abre para todos nós” (F. COSTA, 2010, p. 241).

Dama da Noite é uma *apaeana* nascida em 1995, branca, questionadora. Fala com desenvoltura, tem uma sexualidade bastante aflorada e enorme senso crítico. É muito popular, expressa sobre a vida social fora do espaço escolar, não possui deficiência física e dança explorando toda a sua sensualidade e alegria de viver. Desconheço o quadro clínico de Dama da Noite. Apenas consigo com muito pesar revelar que ela tem consciência de sua invisibilidade social. Descobri essa verdade em Dama da Noite ao longo do trabalho, nas conversas assessoradas pela psicóloga. Conversas que deixaram o feminino de todas as participantes falar enquanto cirandavam. Feminino que foi aos poucos revelado entre sorrisos, respostas curtas, sons guturais.

Dama da Noite é aquela pessoa que mantém sua mão estendida para a fluidez. Porém, no espaço de sabedoria sólida das instituições, no qual sua aprendizagem ocorre, suspiros de desejos podem ser denúncia de uma loucura exacerbada.

Álbum de Família.

Meu diálogo com o feminino *apaeano* são recortes em um álbum de família. Nesse álbum de família destaco R.A.C.S., a quem chamo de Jabuticabeira em Flor. Ela nasceu em 2002, é tímida, insegura, gosta de dançar. Sua dança é aprendizado no individual, necessitando do objeto para se concretizar. Quando dança ela gosta de girar.

Ela não é portadora de deficiência física e desconheço o quadro psicossocial e neurológico que classifica suas necessidades especiais. Em 2013, Jabuticabeira em Flor cursava o segundo ano escolar na APAE Prata, no período da tarde. Na mesma instituição

e no mesmo turno, encontramos sua mãe A.A.C.S.³⁴, nascida em 1977, estudando na EJA 1º Segmento, e sua irmã R.A.C.S., nascida em 2005, estudando no primeiro ano. A mãe e as duas filhas são mulheres negras.

Qual estado de não saúde, ou que conduta psicológica, fisiológica, sociológica ou moral levou essas figuras femininas à APAE Prata? E o que em especial nessa criança do sexo feminino, nessa Jabuticabeira em Flor, foi considerado “o estado de desequilíbrio”? A alteração no humor? Os “estigmas permanentes que marcam estruturalmente o indivíduo” (p. 379)? Ter como mãe uma mulher que, ao ver as filhas passando fome, fica “louca”?

Cirandeiras

Não devemos observar a Cultura como simples deleite, mas como manifestação de identidades que precisam existir para dar continuidade a vida de indivíduos ou grupos que cantam, dançam, pintam, escrevem e precisam de apoio para desenvolver seus trabalhos e ter uma vida digna. (H. OLIVEIRA, 2007, p. 21).

Na “Língua de brincar!” (BARROS, 2013, p. 468) elas se tocaram pelas mãos.

Na ciranda sentiram-se. Proximidade dos corpos no ir e vir, balanço que desperta na roda ondulante.

A liquidez da ciranda provocou deslocamento, abrindo os espaços nos corpos para o “caminho de um vento” (p. 96). Agregando na brincadeira os murmúrios, a percepção pelo tátil, o toque sutil, o aconchego do feminino na relação com o feminino, o olhar.

No *continuum* da circularidade, as mulheres criaram desenhos corporais no espaço, distanciando-se do seu agir cotidiano, sem corromper sua corporeidade real. Dançando a si mesmas, sua densidade, sua vulnerabilidade, suas almas estupradas, sua humilhação.

Provocativamente, a ciranda extraiu dos corpos brincantes femininas energias que revelaram, no espaço da *performace*, o grotesco corpo cotidiano. O feminino que dançava a ciranda provocou reviravoltas na minha concepção do “belo”. O brilho do movimento nos corpos daquelas mulheres comprometeu meu olhar para uma estética outra: a mulher de chita – ou a Num se Pode – *apaeana*³⁵.

³⁴ Que, [...] mesmo com toda a esquizofrenia dela, ela é uma boa mãe. Porque quando ela não tem comida para as meninas, ela faz de tudo para conseguir comida: ela vai atrás de um, ela vai atrás de outro, ela pede. Ela fica louca... e ela consegue (L.C.M., psicóloga). (BRONDANI; MEIRA, 2014, p. 80).

³⁵ “Mulheres de chita” é a qualidade que a piauiense Silvana Santana de Oliveira (2013, p. 49) oferece ao feminino, liberado do punitivo que enreda a sexualidade. Quando expressa sobre Num-se-Pode, o mito da mulher marginalizada, Silvana apresenta sua contestação através de um feminino que volteia, requebra, bate incansavelmente o pé no chão ao toque das caixas e ritmos nordestinos das cantigas da cultura popular.

Estética das figuras híbridas nas manifestações populares “garantindo presença e sentido poético aos seres malformados, loucos e supostamente monstruosos e inumanos” (TONEZZI, 2011, p. XIX).

O corpo grotesco e feminino, nesta pesquisa, é mulher invisibilizada, que ao longo de uma vida desaprendeu e fragilizou-se no espaço da violência.

“O corpo feminino é um eterno aprendiz das violências. [...] Na matriz dessas violências está a tentativa de supressão da sexualidade feminina. Como aprendiz de gênero no patriarcalismo, o corpo feminino aprendeu a desaprender [...]” (S. OLIVEIRA, 2013, p. 106).

Com as invisibilizadas de *malafincamentos* dançei ciranda. A ciranda dançada foi alimentada pelas distorções e inacabamentos na poética de circularidades, presentes nas imagens de *A dança* de Henri Matisse³⁶. O trabalho foi em equipe: psicóloga e professora de Arte. Uma intervenção de apenas quatro meses, porém intensa, e que alcançou a transformação da educadora.

Enxerguei-me uma mulher de chita.

Então dei um salto
muito leveza
muito
pro vento
(BARROS, 2013, p. 95).

Crianças do Dançacriôla

O Negão do Batuque tem uma dificuldade muito grande de expressão vocal, porém ele se comunica muito bem através de sons. Cheguei para ele e mostrei o batido do cacuriá que aprendi com a Renata Meira, nas Danças Brasileiras, que não é o mesmo cantado pelo Tião Carvalho (MAWACA, faixa 16), e nem o da dona Tété lá no Maranhão. E eu nem transmiti o mesmo toque de caixa para o Negão do Batuque, porque nosso tambor também era diferente, tinha outro som. Mas havia uma comunhão no meu jeito de passar o ritmo. E nós íamos tentando pegar juntos. E ele pegou o toque rapidinho. Praticamos e fomos ensaiar.

³⁶ BRITO, Carla. *Análise da obra A Dança, de Henri Matisse*. Disponível em: <<http://estoriasdahistoria12.blogspot.com.br/2013/12/analise-da-obraa-danca-de-henri-matisse.html>>. Acesso em: 29 jan. 2015.

No quintal, o sol causticante. Assombreados pelas bananeiras, pisando o chão poeirento, a gente ensaia o que o Lelê chama de “nossa andança”. Ao som do TaTacu-TaTacu- tacutacutacutacutacu do Cacuriá, o grupo canta a história de um “jabuti que não sabe lê nem escrevê” (MAWACA, faixa 16). *Tatacutatacu* por vezes mal resolvido em um batuque que nem sempre sai fluido, mas persevera dia a dia. Nessa andança que é dança para o Dançacriôla. O sol da tarde castiga, a sede aumenta, a poeira levanta e sem querer vem a preguiça. O jacaré é em fila, mas tem sempre uma criança brincante que escorrega para fora e dança meio que perdida, parecendo passarinho fora do bando.

“Eu não sabia qual dança dançar, eu tava dançando jacaré e os outros jabuti. Os meninos estavam dançando de um jeito e eu tava dançando de outro!”, exclama Flor de Mangueira, na roda da conversa após o último ensaio para nossa primeira apresentação na hora cívica, acontecimento para as mães e familiares dos alunos.

O grupo Dançacriôla nasceu da necessidade de abrir os espaços fluidos dos pequenos botões em flor. Foi o Calango quem batizou o grupo. Ele batia no tarol e num repente parou e perguntou que batido era aquele. É ritmo do Maranhão tocado pelo Tambor de Criôla, respondi. O Calango, que é cheio de trejeitos, fez boca de surpresa, coçou a nuca com a baqueta, olhou pensativo para o céu e com muita seriedade falou: Dançacriôla.

E o dançar e tocar uma “dança crioula” surgiu pelo interesse dos alunos se juntarem em uma atividade prazerosa. Havia, em um turno, um grupo que tocava e, no outro, um grupo que dançava. Confesso que convidei, a pedido do Calango, e os dançadores decidiram no momento da apresentação, encontrarem-se com os tocadores e dançar juntos. Eu agi como facilitadora, com olhar de anzol. E foi oportuno porque uniu alunos num mesmo acontecimento para expressar, pela circularidade, num exercício de autoexposição verdadeira.

Já fomos dançantes nas horas cívicas, no dia das mães, na festa junina. Dançacriôla faz sua entrada, em um cortejo com o Egão fazendo a anunciação; os tambores do Negão do Batuque e do Peão de Rodeio se unem ao tarol do Calango. E os botões em flor marcam o passo da raiz miudinha, rizomas de felicidade que se alastram pelo chão! Menino que não gosta de dança bate caxixis, latinha com pedras, mas que na imaginação do tocador vira um instrumento potente. Nós outros cantamos e brincamos até perder a voz e ficar sem fôlego.



Figura 4 – Festa Junina/APAE Prata.

Dia de confusão com roupas e pinturas a serem preparadas, sonhadas e inventadas. Mas quando acontecia era um dia rápido, porque os dias mágicos passam depressa deixando marcas fundas em nossa memória, que alguns chamam também de coração. (ONDJAKI, 1997, p. 60).

A linha tênue que separa o botão em flor da loucura



Figura 5 – Improvisação: “um estranho movediço mundo despertando”.
(PRECIOSA, 2010, p. 36).

O corpo de mulher-menina, botão em flor volátil e múltiplo, está impregnado de forças que se digladiam em contradições, em transgressões. Enquanto corpo exposto ao vigoroso policiamento, ele esconde que “é a sede de uma multiplicidade indefinida de movimentos, de abalos, de sensações, de tremores, de dores e de prazeres” (FOUCAULT, 2002, p. 263).

Esse corpo ainda menina, botão em flor volátil e múltiplo quando possuído pela lenta penetração de sensações estranhas, olha para si mesma.

No ato de brincar com o corpo, ela permite-se “um jogo de pequenos prazeres, de imperceptíveis sensações, de minúsculos consentimentos, de uma espécie de complacência permanente, em que a vontade e o prazer se enroscam um no outro” (p. 266), revelando a sensibilidade da futura mulher em sutis não movimentos.

O corpo ainda botão em flor, teatraliza seus enfrentamentos. Dramatiza seus atravessamentos. No espaço onde performa, improvisa, brinca toda sua contradição, revela ter “um corpo fortaleza: fortaleza investida e sitiada” (p. 268) de consentimentos, apesar das negações.

O ponto de ancoragem de uma intervenção autoritária

Musa pegou no meu braço. Apertou.
Fiquei excitadinho pra mulher.
(BARROS, 2013, p. 29).

Michel Foucault trouxe a pauta da sexualidade para chegar ao *ponto de ancoragem de uma intervenção autoritária* cujas questões se apoiam num preconceito da psiquiatria que adoece o corpo: “é o corpo dos pais, o corpo dos ancestrais, é o corpo da família, é o corpo da hereditariedade” (FOUCAULT, 2002, p. 399) que vai desembocar num indivíduo com probabilidade à doença.

“Quando houve censura da sexualidade? Desde quando se é obrigado a calar a sexualidade? A partir de que momento e em que condições pode-se começar a falar da sexualidade?” (p. 215).

Maria-pelego-preto, moça de 18 anos, era abundante de pelos no pente.
A gente pagava para ver o fenômeno.
A moça cobria o rosto com um lençol branco e deixava pra fora
só o pelego preto que se espalhava quase até pra cima do umbigo.
Era uma romaria chimite!
Na porta o pai entrevado recebendo as entradas...
Um senhor respeitável disse que aquilo era uma indignidade e
um desrespeito às instituições da família e da Pátria!
Mas parece que era fome.
(BARROS, 2013, p. 19)

Segundo Michel Foucault, nos primórdios da prática penitencial a sexualidade é o que deve ser calado pela moral cristã da inculpação, e confessado enquanto pecado da carne.

Minha musa sabe asneirinhas
Que não deviam de andar
Nem na boca de um cachorro!
(BARROS, 2013, p. 29).

No século XVII, era o corpo o receptáculo dessas inculpações. E numa referência ao corpo carnal, a moralidade dentro dos preceitos da igreja católica cristã dizia que “a possuída será, é claro, a mulher que está sob o poder do diabo” (FOUCAULT, 2002, p. 262).

Outro caso é o da Antoninha-me-leva:
Mora num rancho no meio do mato e à noite recebe os vaqueiros
tem vez que de três e até quatro comitivas
Ela sozinha!
(BARROS, 2013, p. 27).

A sexualidade enquanto mau costume surge no século XVIII, envolvendo o corpo da criança e do adolescente. Nesse período, temos uma “plena fabulação científica” (FOUCAULT, 2002, p. 302), sem nenhum estatuto científico, na qual encontramos uma cruzada antimasturbatória, que inicialmente aproximou o ato da masturbação (esse “instinto sexual” que condena o corpo humano à fragilidade) às doenças somáticas e patologias.

No século XIX, no quadro etiológico das doenças mentais, a masturbação é “regularmente citada pelos alienistas na origem da loucura” (p. 303). O sujeito traz na manifestação de seus desejos a causa das suas doenças. Nesse período em que a psiquiatria avança em rumo à jurisprudência e intervém na família, escola, fábrica, tribunal, ela referenda o “instinto sexual como o elemento de formação de todas as doenças mentais” (p. 351). O instinto, esse “anormal”, cravou então as garras de prazer, fantasia e imaginação exacerbadas nos jovens corpos dos personagens marginais.

“Se seu corpo foi atingido, é porque você o tocou” (p. 306). Assim, a responsabilidade da doença na vida do indivíduo começa na infância, pelo toque carnal e prazeroso. O prazer passou a ser um “hábito secreto”, silenciado na vida das crianças e adolescentes, porém passível de conduzir um adulto à loucura.

Não podemos deixar de lembrar que até aqui estivemos a falar em valores de educação, cujo ponto de ancoragem foi um modelo autoritário, que inscreveu-se nos espaços disciplinares, apoiada em modelos e tipos de hierarquias sociais e em especialidades sociais que estavam preocupadas em conceber uma ordem social perfeita. Falamos de um modelo cuja prática pensava a saúde pública com povos submetendo outros povos a interesses políticos, a controles sociais, criando códigos de submissão da família, de uma classe, ou mesmo de um grupo étnico.

Segundo Michel Foucault (2002), a psiquiatria se correlaciona com a neurologia e a biologia geral no momento em que traz para si a infância, esse novo território a ser considerado na saúde mental. Estabelecendo sintomas como na medicina orgânica, a medicina mental considera a infância “o ponto focal em torno do qual vai se organizar a

psiquiatria dos indivíduos e das condutas” (p. 390). A medicina mental começa a se colocar na lógica da razão, organizando, classificando, nomeando, “procurando no corpo ou nas predisposições os elementos capazes de explicar a formação da doença” (p. 390).

Chega-se, assim, à generalização psiquiátrica do “estado de desequilíbrio, isto é, um estado no qual os elementos vêm a funcionar num modo que, sem ser patológico, sem ser portador de morbidez, nem por isso é um modo normal” (p. 391). Esse policiamento psiquiátrico vai ganhando espaço, acotovelando e “focalizando-se cada vez mais nesse cantinho de existência confusa que é a infância” (p. 391), para patologizar, criar sintomas, classificar as formas, pesquisar etiologias, estabelecendo com isso um processo de universalização do comportamento normativo.

Cunhando a noção de loucura nos espaços de relacionamentos sociais, através da psicologia social, Fernando Braga da Costa (2010) aproximou esse conceito ao de invisibilidade social, crônica e persistente. Ele entende que no espaço social existe uma “comunidade dos que publicamente desaparecem” (p. 118).

A invisibilidade pública, para ele, é humilhação social (política e psicológica). É exclusão intersubjetiva que esvazia, deixando estática a realidade do indivíduo. E a doidice nada mais é do que um modo de olhar uma determinada conduta, dentro de certas ordens sociais, desqualificando e degradando o homem, mantendo-o à sombra, ou fazendo-o equilibrar-se numa linha tênue, onde “figuram personagens simples, não existem pessoas” (p. 124). E nesses invisibilizados qualquer ação é gesto de loucura.

Mulheres de chita

Foi pela dança que olhei as invisibilidades desse corpo sempre alienado, sem autoestima, abdicando do próprio prazer, da vida que dança suas sutilezas, corpo de mulher na ciranda, corpo da menina em flor numa dançacriôla.

Nesse entendimento respeitoso com o meu feminino, que foi também diálogo empático com a pesquisa de Silvana Santana de Oliveira (2013) meu estado passou a ser de uma maior consciência de mim nas relações de afeto e gênero.

As “liminaridades”³⁷ (de som e movimentos) vividas em dança em algum grupo de pertencimento possibilitam transposições”, para que a mulher de chita possa “se reelaborar

³⁷ De acordo com Roberto DaMatta (2000), o ritual apresenta “três fases nitidamente distintas: separação, incorporação e, entre estas, uma fase liminar, fronteira, marginal, paradoxal e ambígua – um *limem* ou

e buscar em si mesmo sua linguagem plástica, sua estética” (p. 49). Pois entre rabiscos em espaços públicos, feiras, canteiros de construção, ela desafia seus momentos de mulher capenga, cambaleante, dissociada.

Silvana Santana de Oliveira, dialogando com o que para a mulher “*num-se-pode*” permitir, desvelou sua própria invisibilidade, encontrando sua visibilidade pela “emanação de mitos do feminino” (p. 50). Desvelou-se num espaço de relações interpessoais, de familiaridade, de identidade e história pessoal de um corpo dançante e enraizado. E revelou-me que nela o feminino é corpo sensível aos ruídos borbulhantes, ondulatórios, espiralados, somatizados e que dança um mar de energia.

Essa mulher de chita é uma identidade “ao longo de uma larga gama de outras diferenças” (HALL, 2011, p. 87).

Aproximo-me da mulher de chita, cubro meu corpo com seus trajes coloridos, fico sensível ao que ela é. Reconheço-me uma mulher de chita. Em trajes de chita sou natureza encantadora, olhar de flor, mãos de flor. Tenho braços de cabocla que serpenteiam, remelexo de saia pelo quadril, revelo no meu sacolejo o poder do feminino em toda a sua plenitude.

A mulher de chita é um ser ao mesmo tempo individual e coletivo, de sabedoria milenar, de raízes fincadas quando os pés estão no chão, também tem raízes e mãos flutuantes quando apoia o dorso sobre a terra, também abarca em si o fragmentário.

A não-máscara em *performance*: mulher de sabedoria

A mulher que sou é antiga. Mulher de grande sabedoria guardada.

Bruxa que sabe da vida.

Macaca de beijo batoque cherembetá:

Ela tem força no dedo de empinar um mastro.
Mocó de Ogá-Ogó
Mocó de Katendê.
Menina da gameleira
Mocó de Ogá-Ogó. Mocó de Katendê.
(MÁRCIA OLIVEIRA, Caderno de Criação, 2013).



Figura 6 – Ensaio do Grupo Dançariôla na APAE Prata.

A memória da mulher é intuitiva e está no corpo. E olha a sabedoria da tradição que não pode ser negada, mesmo quando em processo de transformação. A sabedoria milenar está na força do movimento, na dança, no ritualístico da não-máscara em *performance*.

A mulher mítica, que vem do espaço da *performance* para o espaço institucional *apaeano*, não é uma representação unificada de uma cultura, de um lugar, ou identidades. Não estou dançando a representação que miniaturiza e reproduz a realidade, naturalizando-a ou, ainda, expressando aquele lugar onde o representado é colocado na perspectiva de um tipo de desaparecimento, e que fica a fazer-nos “engolir com os olhos todas as lágrimas” (ONDJAKI, 2007, p. 120).

No espaço da *performance*, o representado é expressado pelo *corporeamental* do feminino (mulher ou criança). É também ação de desvelamento do invisibilizado corpo brasileiro, índio, negro ou caboclo, portador de tradição e de necessidades especiais: *uns loucos, uns pobres duns loucos*. Todos vivenciando seus *malafincamentos*.

Revelo o representado descentrando-me, promovendo, pelo ritual, tensão entre o novo e o velho, o conservador e o inovador. Relativizando no diálogo espaço-tempo, a fim

de “ajudar pessoas a realizar mudanças em suas vidas, transformando-as, fazendo-as passar de um estado ou de uma identidade à outra” (LIGIÉRO, 2012, p. 83).

É no movimento de revelação de mim que meu olhar encontra-se com o outro, pelo ritualístico, através da arte, na identidade da mulher que se estabiliza, no meu feminino que, desvelado, amarra “no rosto das palavras minha máscara” (BARROS, 2013, p. 409).

A máscara reveladora não deixa escapar o que transborda em mim e no outro. Nela há uma guerreira que me veste. Ela é o ancoradouro para a mulher que dança no cerrado, no laboratório da academia, na instituição *apaeana*, para que eu possa vivenciar as descobertas de práticas em arte-educação.

“Ocupo espaço, logo existo”³⁸

Houve um tempo em que o espaço e o tempo nos encaravam olhos nos olhos.

Todo dia o sol levanta
E a gente canta
Ao sol de todo dia.
(JOIA, 1975, faixa 6).

Existiu uma época na qual o tempo foi o “parceiro dinâmico no casamento espaço-tempo” (BAUMAN, 2001, p. 142).

Fim da tarde a terra cora
E a gente chora
Porque finda a tarde.
(JOIA, 1975, faixa 6).

Também existiram períodos na história em que não se tolerava, na natureza, os espaços vazios. E se “o espaço era o valor, o tempo, a ferramenta” (BAUMAN, 2001, p. 143)...

Quando a noite a luma mansa
E a gente dança
Venerando a noite.
(JOIA, 1975, faixa 6).

³⁸ Zygmunt Bauman (2001, p. 144) citando Rob Shields.

Houve um tempo em que o tempo foi ferramenta “a vencer a resistência do espaço” (BAUMAN, 2001, p. 142).

Madrugada céu de estrelas
E a gente dorme
Sonhando com ela.
(JOIA, 1975, faixa 6).

E o poder era medido pela flexibilidade do tempo na conquista do espaço. Tempo que se congelava quando o espaço era conquistado. Espaço que se mostrava ambíguo, pois simultaneamente era o viveiro fortaleza e o lugar do aprisionamento.

Porém, o tempo se aproximou da fluidez (qualidade inerente aos líquidos e gases). E distanciou-se das formas sólidas nos espaços inflexíveis, uma vez que os líquidos “não fixam o espaço nem prendem o tempo” (BAUMAN, 2001, p. 8).

O fluxo dos fluidos é transmutação, instantaneidade, transbordamentos, inundações, respingos, alteração de formas. Espacialidade momentânea. Para o fluido, “o que conta é o tempo, mais que o espaço que lhes toca ocupar” (p. 8). E o espaço passa a ser preenchido apenas por um momento de filtragem ou destilação dos líquidos.

Segundo Zygmunt Bauman (2001), quando o tempo se torna instantâneo o poder é o da ação. E o comando está para quem melhor se aproxima da momentaneidade do movimento. E são “as pessoas que não podem se mover tão rápido – e, de modo ainda mais claro, a categoria das pessoas que não podem deixar seu lugar quando quiserem – as que obedecem” (p. 152).



Figura 7 – Grupo *apaeano* de percussão/Prata, MG, 2013.

Quando o tempo se enlaça na liquidez, “pessoas com as mãos livres mandam em pessoas com as mãos atadas; a liberdade das primeiras é a causa principal da falta de liberdade das últimas – ao mesmo tempo em que a falta de liberdade das últimas é o significado último da liberdade das primeiras” (p. 152).

Inundo os espaços sólidos e pesados da instituição *apaeana*. Entendendo que nesse lugar atemporal os *apaeanos* se transformaram em pessoas congeladas no vazio antinatural do *racismo contra o anormal*. E ainda estão atadas ao *panóptico*.

Panóptico é aquele modelo de Jeremy Bentham, que Michel Foucault utilizou para se expressar sobre a *arquimetáfora* do poder moderno: “no panóptico, os internos estavam presos ao lugar, impedidos de qualquer movimento, confinados entre muros grossos, densos e bem guardados, e fixados a suas camas, celas ou bancadas” (p. 17).

Tomo de empréstimo essa metáfora do *panóptico* para dialogar com o corpo solidificado pelo tempo e pelo espaço escolar. Pessoas de mãos atadas e que sofrem os preconceitos da hereditariedade, o ponto de ancoragem ao qual invisibilizados sociais foram petrificados.

O institucional no modelo *panóptico*, na solidez do espaço vigiado, na imobilidade, na rotinização do ritmo, configura-se enquanto possibilidade de educação “bancária”. Nesse lugar do não movimento, do não diálogo, do não pensamento criativo, os corpos dos invisibilizados são retirados da vida. Pois, no lugar onde a voz do corpo fica esquecida, ele embrutece.

E para onde vai a diversidade cultural, a sabedoria da educação popular, a variedade de sons e ritmos que provoca a ludicidade do corpo no dançar, o passo de mãos dadas e a constância criativa?

O *corporeomental* no modelo panóptico, no “bancário” educacional (resistente às mudanças), ganhou solidez e ficou tenso, reprimido, coagulado, encarcerado, fixado, rotinizado.

Imaginei criar, pela circularidade da dança, códigos educativos que integrassem os alunos *apaeanos* em sua cultura, numa “alfabetização” libertadora do movimento corporal, afim de que, pelo corpo, as pessoas tivessem condições de criatividade.

As danças circulares trazem a simbologia da união: “dançar juntos, pegar nas mãos, sentir a aproximação do outro trazendo a alegria de dançar e cantar no mesmo ritmo e movimento onde não tem primeiro nem último, todos são iguais” (H. OLIVEIRA, 2007, p. 6).

Na instituição *apaeana*, era como se o *corporeamental* no panóptico tivesse sido trancafiado numa torre de marfim e já não falasse a língua do movimento criativo, e, para isso, fosse preciso criar códigos para “alfabetizar” o brincante dentro de um corpo que já não era humano e sim monstruoso e invisibilizado publicamente – num “estupro de alma” (F. COSTA, 2010, p. 177).

Chamei de códigos de “alfabetização” do corpo brincante, na dança de circularidade, os signos que eram verbalizados a partir dos diálogos em roda de conversa. Signos, que nascidos da relação entre falar e escutar, diziam sobre as sensações e subjetividades proporcionadas pelo movimento que refletia sensorialidades e sensibilidades.

Analisando imaginário, articulando textualidades e experimentando formas de expressão, a dança ia sendo revelada: meu pé é pezudo; eu sou pezuda; senti cócegas; senti o osso; massagem no pé é bom; o calcanhar é aqui ó; fiz prum lado e pro outro; batê o bate-bate; marcha da bolinha; caxixi andando; lavou a alma; seu eu soubesse andar eu ia saber voar; concentração; atenção; osso grande; dançar é como tá com o melhor amigo; batida de jegue; bate coco; barriga barrigão chi pezão; já pensou se nós pintasse nós de índio; povo tá falando da gente; o povo fica chorando; eu tô seguindo o rumo; bate batuque; solução; solação; soluçar; o carnaval de soluçar; massagem no cangote; escolinha do batuque; lua recente; a mão é igualzinho um instrumento; capoeira de arte; bate pau; dança povo; dança poeira; ensolaradus.

Tanto na ciranda quanto no cacuriá buscava-se a circularidade enquanto possibilidades para colocar o corpo em diferentes espaços e tempos, despertando reações diversas pela variabilidade na sucessão de reinícios do movimento, no compartilhamento, na dança pelo toque das mãos e pelo olhar, na transposição dos labirintos que o corpo brincante do outro nos oferecia na coreografia, nos diversos movimentos de iniciar e encerrar a ação.

Essa “alfabetização” no movimento brincante pelo corporal se propôs a criar movimentos de fluidez para o fixado, certa variabilidade para o rotinizado na relação tempo e espaço, esforço contínuo para a busca de capacidades criativas verdadeiras para o encarcerado mental, flexibilidade para o tenso e coagulado, expressividade para o reprimido.

(FURUNDUM, 2001, faixa 6)

Um

No meio da Noite
saindo do sono
a coruja abre o olho
e olha pro mundo.
E ela olha pra quê?
pois se o olho
que olha o mundo
é o mundo que o
olho vê!

[...]

Cinco

Serenou a floresta
e cantou tão sentido
do alto do galho
o pássaro sofrê.
E cantava tão lindo
e foi pra ninguém
pois ninguém veio ouvir
pois ninguém veio ver.
Ele sabe o que canta
e entoa com arte.
Mas canta pra quê?
E canta pra quem?

Parafraseando Zygmunt Bauman em seu livro *Vidas Desperdiçadas* (2005, p. 22), quando fala sobre as gerações contemporâneas cujos viventes são seres considerados redundantes na sociedade, e nelas incluo as máscaras dos *apaeanos* que exilados do espaço de convívio social é uma máscara “mal-acolhida, na melhor das hipóteses tolerada, firmemente assentada do lado receptor da ação socialmente recomendada ou aceita, tratada nos casos mais positivos como objeto de benevolência, caridade e piedade (consideradas, para jogar sal na ferida, imerecidas), mas não de ajuda fraterna, acusada de indolência e suspeita de intenções iníquas e inclinações criminosas, essa geração tem poucos motivos para tratar a ‘sociedade’ como um lar digno de lealdade e respeito”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Indo para o Além sem, contudo, encontrar nos aqui e agora seus significados e conclusão, a criança e a velha de mãos dadas percorriam rapidamente o corredor de iluminação tênue. Enormes portas de madeira maciça se erguiam ao longo do percurso. O tempo urgia necessária agilidade na travessia. A criança curiosa via em cada porta uma passagem. A velha entendia a precisão de alcançar rapidamente uma saída. Ambas, criança e velha alcançaram seus aprofundamentos suas portas abertas. A velha se entregou ao altar num ritual da cultura popular, a criança transformou-se em mulher. Não mais se amparavam pelas mãos. No altar de chita a velha se entronizou. Aquela que foi uma criança, agora mulher e brincante, bailou em direção ao devir vestindo uma saia de chita.

Na academia, vivenciei um mestrado de intensa mobilização, no qual finquei pés, deslizei pelos fluidos, aspirei criação, desejei uma metodologia docente. Abri asas para a trança espiralada performática. Abarquei a *performance* e seus imbricados no “entretenimento, ritual, construção de uma comunidade, socialização” (LIGIÉRO, 2012, p. 83). Transitei na tensão dinâmica da percepção do eu mesma, na elaboração poética da máscara. Visibilizei socialmente um diálogo com a cultura popular de relação artista com processual comunicativo. Estabeleci intensidades entre vida, docência e arte em movimento de crescimento, autonomia, diferenciação, mudança, readaptação e transmutação *corporeomental*. Criei vínculo afetivo com os *apaenos* e tornei-me sensível numa prática que ensina em estado de criação. Desvesti roupas esgarçadas, alinhavos preconceituosos e vislumbrei alteridade. Dialoguei com o criativo, capacidade perceptiva tátil, espaços corporais, enraizamentos, poéticas fluidas, *malafincamentos*. Revelei uma identidade cultural pela escuta do tambor, na religiosidade afrodescendente, capoeira, maculelê, cacuriá, ciranda. Acompanhei *apaenos* e seus familiares em encontro de folia de reis e dancei em batizado regional de capoeira. Realizei troca participativa com percussionista de tradição. Com o Dançacriôla as possibilidades foram repiques no forró, samba, marchinha carnavalesca e encantando público nas horas cívicas, festa junina e eventos *apaeanos* na comunidade pratense.

A abordagem somática no processual desta pesquisa foi sensibilização corporal, plasticidade de existir em diversos formatos: exposição do artístico ou do acadêmico (desmontagem, congressos, comunicações artísticas), interação de ação docente (na APAE, em eventos na cidade do Prata).

Finalizando o mestrado, espaço de atravessamentos, com muitas portas para serem abertas, questioneei: seria possível aprofundar no entendimento da *performance* e no modo como ela mobiliza questões vitais? Seria a *performance* o movimento de olhar o como e quais os elementos que acionam as questões vitais?

A *performance* seria também a possibilidade de interação com o educacional? O lugar de um professor/professora em interação com a educação? O que um professor/professora em *performance* propõe no processo de ensino aprendizagem?

A relação com o jogo performático conduziu, nesta pesquisa, a relação de alteridade com o *apaeano*, compartilhamento de conhecimentos, desenvolvimento de capacidades. A *performance* foi um instrumento da artista/docente/pesquisadora. Mas eu posso reproduzir essa pesquisa em outro espaço, com outras pessoas, portadoras ou não de necessidades especiais, em outra comunidade? Ou ela foi apenas parte de um processo de formação continuada? O *continuum* espaço-tempo dessa *performance* encerra-se com esta pesquisa? Mas e se essa experiência pudesse ser replicada, ela seria uma metodologia? A escrita e o estudo poético é possibilidade de se fazer pesquisa acadêmica?

REFERÊNCIAS

Referencial bibliográfico

- ASSOCIAÇÃO PAIS E AMIGOS DOS EXCEPCIONAIS. *Projeto político pedagógico*. Prata: Escola Elias Queiroz Vieira, 2005. 24 p.
- AUGRAS, Monique. *Imaginário da magia: magia do imaginário*. Rio de Janeiro: PUC/Vozes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Realizações, 2012.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.
- BASTOS, Abgvar. História da Política Revolucionária no Brasil. In: REIS, Arthur Cézar Ferreira (Org.). *Enciclopédia dos temas brasileiros*. v. 1. Rio de Janeiro: Livro S. A., 1979. p. 161-75.
- BASTOS, Flavia Cunha Machado. O perturbamento do familiar: uma proposta teórica para a arte-educação baseada na comunidade. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p. 227-44.
- BAUMAM, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BORGES, Maristela Corrêa. *Os errantes do sagrado: uma geoantropologia dos tempos e espaços de criadores populares de cultura em São Romão, norte de Minas Gerais*. 2010. 242 f. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é Método Paulo Freire*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *A educação como cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O que é Educação*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: arte*. Brasília: MEC/SEF, 1997. 130p.
- BRASILEIRO, Jeremias. *Cultura afro-brasileira na escola: o Congado em sala de aula*. São Paulo: Icone, 2010.
- BRITO, Kalassa Lemos. *Dando voz ao corpo, dando corpo à voz: subjetividades de um corpo-vida*. 2013. 121 f. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.
- BRONDANI, J. A.; MEIRA, R. B. (Org.). *Subjetos e encantados: textos in performances*. Salvador: Fast Design, 2014.
- _____. (Um) universo (eum) imaginário. In: *Varda Che Bauccho! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: bufão, Commediadell'arte e manifestações espetaculares populares brasileiras*. Salvador: Fast Design, 2014.
- BUENO, Silveira. *Vocabulário Tupi-Guarani-Português*. São Paulo: Brasilivros, 1987.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2003.
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte do Ator*. Campinas: UNICAMP, 2001.
- CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *A pedra lançada no pântano: a contribuição de imagens na produção de conhecimentos sobre corpo/espaco no ensino de teatro*. 2010. 193 f. Tese (Doutorado)–Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2010.

- CARREIRA, André Luiz Antunes Neto (Org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: USP, 1988.
- CONGRESSO NACIONAL DAS APAES; FORÚM NACIONAL DE AUTO DEFENSORES, 20., 2001, Fortaleza. *Anais...* Brasília: Federação Nacional das APAEs, 2001.
- COSTA, Fernando Braga da. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Globo, 2010.
- COSTAS, Ana Maria Rodriguez. *As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o Projeto Por que Lygia Clark?* 2010. 334 f. Tese (Doutorado em Educação)–Faculdade de Educação, Faculdade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- D’OLIVEIRA, H. Maia. *Lisa: grande dicionário da Língua Portuguesa*. v. 1. São Paulo: Livros Irradiantes, 1972.
- DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro*. v. 2. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- DIÉGUEZ, Ileana (Org.). *Des/tejiendo escenas: desmontajes, procesos de investigación y creación*. México: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2009.
- FARIA, Hamilton; GARCIA, Pedro. *Arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário*. São Paulo: Instituto Pólis, 2002.
- FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FERREIRA JUNIOR, Antonio Marcos. *A dança dos orixás de Augusto Omolu e suas confluências com a antropologia teatral*. 2011. 136 f. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974/1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. Las Meninas. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 3-21.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Por uma pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógios D’água, 2006.
- _____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógios D’água, 1997.
- GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JÚNIOR, Eduardo Fonseca. *Yorubá (nagô) Português*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo: Summus, 2001.
- KRUGLI, Ilo. *História de lenços e ventos*. Rio de Janeiro: Vertente Teatral, 2000.
- LEMSKI, Paulo. *Matsuó Bashô: a lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE, 2003.
- MEDINA, João Paulo S. *O brasileiro e seu corpo*. Campinas: Papirus, 1998.

- MEIRA, Renata Bittencourt. *Baila bonito Baiadô: educação, dança e culturas populares em Uberlândia Minas Gerais*. 2007. 305 f. Tese (Doutorado)–Laboratório de Estudos sobre o Ensino da Arte, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- _____. *O ciclo das festas: uma leitura cênica da dança do Fandango e das festas populares de Cananeia, litoral sul do Estado de São Paulo*. Dissertação (Mestrado)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.
- _____. (Org.). *Introdução à anatomia funcional: estudo da estrutura óssea*. Uberlândia: Curso Educação Artística, Habilitação Artes Cênicas, disciplina Expressão Corporal. Universidade Federal de Uberlândia, [2000]. 23 p. Apostila.
- _____. Expressões e impressões do corpo em cena. In: MERISIO, Paulo (Org.). *Teatro: ensino, teoria e prática*. Uberlândia: EDUFU, 2011. p. 57-67.
- MILLER, Jussara. Técnica Klauss Viana: a sistematização. In: *A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007. p. 51-86.
- MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- MULLER, Regine Polo. *Ritual da imagem: arte Asurini do Xingu*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.
- NAVARRO, Fred. *Dicionário do Nordeste: 5000 palavras e expressões*. São Paulo: Estação Liberdade, 1987.
- OLIVEIRA, Joycelaine Aparecida de. *Ciclos de águas e vidas: o caminho do rio nas vozes dos antigos vaporzeiros e remeiros do São Francisco*. 2009. 144 f. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.
- OLIVEIRA, Silvana Maria Santana. *Num-se-pode: espaço de afecto do corpo cênico feminino*. 2013. 125 f. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós-Graduação em Artes, Faculdade de Teatro, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.
- ONDJAKI. *O voo do golfinho*. Rio de Janeiro: Cia das Letrinhas, 2012.
- _____. *Há prendisajens com o xão: o segredo húmido da lesma & outras descoisas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- _____. *E se amanhã o medo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- _____. *Os de minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- PAULA, Andrea Maria Narciso de. *TRAVESSIAS... Movimentos migratórios em comunidades rurais no Sertão Norte de Minas Gerais*. 2009. 350 f. Tese (Doutorado)–Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.
- PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2005.
- SAKS, Oliver. A mulher desencarnada. In: _____. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 59.
- _____. *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/Anablume, 2009.
- SGALHEIRA, Vanessa Bianca. *“Vias de Expressão em Adolescer”*: análise da oficina de teatro com adolescentes e jovens do Complexo Morumbi em Uberlândia, MG. 2012. 179 f. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós Graduação em Artes, Faculdade de Teatro, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

SILVA, Vivian Parreira da. *Do chocalho ao bastão: processos educativos do Terno do Congado Marinheiro de São Benedito*, Uberlândia, MG. 2011. 169 f. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2011.

SILVEIRA, Nise. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2008.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2011.

TONEZZI, José. *A cena contaminada*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VICARI, Juliana. *Raízes para voar: caminhos para uma abordagem somática grounding*. 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)–Programa de Pós Graduação em Arte em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

Referencial eletrônico

ALMEIDA, Mariangela Lima de. *De que pesquisa-ação estamos falando?: Uma análise da produção acadêmica na perspectiva da inclusão escolar – pesquisação e inclusão*. Disponível em: <<http://www.facevv.edu.br/Revista/04/DE%20QUE%20PESQUISA-A%20C3%87%C3%83O%20ESTAMOS%20FALANDO%20UMA%20AN%20C3%81LISE%20DA%20PRODU%20C3%87%C3%83O%20ACAD%20C3%8AMICA%20NA%20PERSPECTIVA%20DA%20INCLUS%20C3%83O%20ESCOLAR%20-%20mariangela%20lima.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

BARDET, Marie. A atenção através do movimento: o método Feldenkrais como disparador de um pensamento sobre atenção. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 191-205, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

BIANCHI, P.; NUNES, S. M. A coordenação motora como dispositivo para a criação: uma abordagem somática na dança contemporânea. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 148-68, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação*. Disponível em: <http://sitiodarosadosventos.com.br/livro/images/stories/anexos/o_que_educacao.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2013.

BRITO, Carla. *Análise da obra: A Dança, de Henri Matisse*. Disponível em: <<http://estoriasdahistoria12.blogspot.com.br/2013/12/analise-da-obraa-danca-de-henri-matisse.html>>. Acesso em: 29 jan. 2015.

BUENOZ, Paulo Lima. Corpo Cobaia e o caderno das contaminações. *Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 3, n. 4, 2012. Disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?q=corpo+cobaia+e+o+caderno+das+contamina%C3%A7%C3%B5es&btnG=&hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5>. Acesso em: 1 set. 2014.

CALDEIRA, Solange Pimentel. Butoh: a dança da escuridão. *Revista Mimus: Revista online de Mímica e Teatro Físico*, v. 1, n. 1. Disponível em: <<http://www.mimus.com.br/solange2.pdf>>. Acesso em: 16 mai. 2014.

CEM ANOS DE LITERATURA. Ondjaki. Disponível em: <<http://cemanosdeliteratura.blogspot.com.br/2013/07/ondjaki.html#comment-form>>. Acesso em: 24 set. 2013.

CLAVES, J. Ginot Isabelle. Por uma ecologia da somática? *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 85-100, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 jan.2015.

DAMATTA, Roberto. Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. *SciELO*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, abr. 2000. Disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?q=Individualidade+e+liminaridade%3A+considera%C3%A7%C3%B5es+sobre+os+ritos+de+passagem+e+a+modernidade*&btnG=&hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5>. Acesso em: 3 nov. 2014.

DAWSEY, John C. Turner. Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *CAMPOS: Revista de Antropologia Social*, UFPR, v.7, n.2, p. 17-25, 2006. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/campos/article/viewArticle/7322>>. Acesso em: 6 jan. 2015.

DE SAMPAIO, Glayson Arcanjo. *Criação em artes: dança brasileira como elemento para contruções plástico-visuais*. Disponível em: <<http://scholar.google.com.br/scholar?q=CRÍA%C3%87%C3%83O+EM+ARTES%3A+DAN%C3%87A+BRASILEIRA+COMO+ELEMENTO+PARA+CONTRU%C3%87%C3%95ES+PL%C3%81STICO-VISUAIS&btnG=&hl=pt-B>>. Acesso em: 13 nov. 2014.

DIÉGUEZ, Ileana. Cenários Expandidos. (Re) Apresentações, Teatralidades e Performatividades. Tradução de Edécio Mostaço. *Revista Urdimento*, UDESC, v. 1, n. 15, p. 135-47, 2010. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento>>. Acesso em: 16 mai. 2014.

_____. *De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro transcendido*. InArtea. Investigación y creación escénica. Disponível em: <www.artea.org>. DOMINGUEZ, Pedro. *Blog Arte nas Mãos*. Disponível em: <<http://cbitj.org.br/pedro-dominguez/>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

EDUCADÔ. *Espaço de socialização de idéias e práticas do Grupo de Educadores do Baiadô: pesquisa e prática das danças brasileiras*. Disponível em: <[HTTP://educadoresdobaiado.blogspot.com.br/](http://educadoresdobaiado.blogspot.com.br/)>. Acesso em: 16 out. 2013.

FRANCO, M. A. S. Pedagogia da Pesquisa-Ação. *Revista Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 483-502, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 22 set. 2006.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somáticas como campo epistemológico contemporâneo. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

GODARD, Hubert. Buracos Negros. *Revista O Percevejo Online*, UNIRIO, v. 2, n. 2, 2010. Uma Entrevista com Hubert Godard, por Patrícia Kuypers (tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg), originalmente publicada em francês na revista *Nouvelles de Danse* (BE). (KUYPERS, Patrícia. *Dês trousnoirs, un enrtetien avec Hubert Godard*. “Scientifiquement Danse – Quand La Danse puiseauxs cineceset réciproquement”. *Nouvelles de Danse*, n. 53. Bruxelles: Contredanse, 2006, p. 56-75). Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/1447/1323>>. Acesso em: 16 mai. 2014.

INESBOOKS. Os Transparentes: novo livro do angolano Ondjaki. Disponível em: <http://inesbooks.blogspot.pt/2013/08/entrevista-ondjaki_11.html>. Acesso em: 24 set. 2013.

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. *Educação e Realidade*. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25643/14981>>. Acesso em: 16 mai. 2014.

_____. *A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida.* Disponível em: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/re/Meus%20documentos/Downloads/25417-96630-1-PB.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2014.

LORENZETTO, Luiz Alberto. *O masculino e o sensível em Stanley Keleman: uma reflexão sobre educação somática.* Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/09n2/Lorenzetto.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

MANTOVANI, A.; BAIRRÃO, J. F. M. H. Pessoa e performance: drama social e sujeito plural. *Interações*, v. 9, n. 18, p. 11-40, 2004. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1413-29072004000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 16 abr. 2015.

MEIRA, Renata Bittencourt. Experienciar, aprender, criar e ensinar. *Rev. Ed. Popular*, Uberlândia, n. 4, p. 103-14, jan./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.fcc.org.br/pesquisa/publicacoes/cp/arquivos/527.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

_____. Conceituar a experiência: expressividade de corpos sensíveis. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Renata%20Bittencourt%20Meira.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

MULLER, Regina Pollo. Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo. *Rev. de Antropologia da USP*, São Paulo, v. 43, n. 2, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012000000200008&script=sci_arttext>. Acesso em: 6 jan. 2015.

_____. Ritual, Schechner e Performance. *Rev. Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 4, jul./dez. 2005. Disponível em: <file:///D:/Marcia/Desktop/Material%20leitura%20escrita%20final/Horizontes%20Antropol%C3%B3gicos%20-%20Ritual,%20Schechner%20e%20performance.htm>. Acesso em: 20 out. 2014.

_____. Dança em cadeira de rodas: reflexões antropológicas. *Conexões: Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP*, Campinas, v. 1, n. 6, 2007. Disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?q=dan%C3%A7a+em+cadeira+de+rodas+reflex%C3%B5es+antropol%C3%B3gicas&btnG=&hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5>. Acesso em: 15 out. 2014.

_____. Danças indígenas: arte e cultura, história e performance. *Indiana*, n. 21, p. 127-37, 2004. Disponível em:

<http://scholar.google.com.br/scholar?q=dan%C3%A7as+ind%C3%ADgenas+arte+cultura+historia+e+performance&btnG=&hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5>. Acesso em: 20 out. 2014.

NEIRA, Marcos Garcia. *A cultura corporal popular como conteúdo do currículo multicultural da educação física.* Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/article/view/1699/3334>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Buscando uma integração teatral poética e dialógica com a comunidade. *Revista Urdimento*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2002/urdimento_4.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2014.

NUNES, Sandra Meyer. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. *Ponto de Vista*, Florianópolis, vol. 6/7, 2004-2005. Disponível em: <[HTTPS://journal.ufsc.br/.php/ponto de vista/ article](HTTPS://journal.ufsc.br/.php/ponto%20de%20vista/article)>. Acesso em: 10 set. 2013.

- OLIVEIRA, K. A.; AMARAL, M. A.; BARTHOLO, V. F. Uma experiência para definição de *storyboard* em metodologia de desenvolvimento colaborativo de objetos de aprendizagem. *Ciências & Cognição*, v. 15, n. 1, p. 19-32, 2010. Disponível em: <<http://www.cienciasecognicao.org>>. Acesso em: 6 jan. 2015.
- OLIVEIRA, Leonidas Henrique. *Ciranda Pernambucana: uma dança e música popular*. 2007. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização)–Faculdade Frassinete do Recife, Recife, 2007. Disponível em: <<http://www.ladjanebandeira.org.br/cultura-pernambuco/pub/m2007n06.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2014.
- PERUARE, Vitor Aurape. *Yakuigady: cultura e sustentabilidade nas máscaras rituais do povo Kurâ-Bakairi*. 2012. 57 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Dissertação de Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Indígenas)–Centro de Desenvolvimento Sustentável Universidade de Brasília-Brasília. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/13307>>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- PINTO, Estevão. *As máscaras-de-dansa dos Pancararu de Tacaratu* (Remanescentes Indígenas dos Sertões de Pernambuco). Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1952_num_41_2_3745>. Acesso em: 13 de abr. 2015.
- SACCÁ, Elizabeth. *Histórias relacionando culturas: arte educação e inclusão - experiências no Canadá*. Disponível em: <<http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/~proposicoes/textos/30-artigos-saccae.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2014.
- SCHECHNER, Richard. *Performer*. São Paulo: Sala Preta, 2010. p. 333-65. Disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?q=performer+&btnG=&hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5>. Acesso em: 6 jan. 2015.
- _____. ICLE, G.; PEREIRA, M.A. O pode a performance na educação? *Educação & Realidade*, UFPRS, Porto Alegre, p. 23-35, mai./ago. 2010. Disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?q=O+que+pode+a+Performance+na+Educa%C3%A7%C3%A3o+&btnG=&hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5>. Acesso em: 22 set. 2014.
- TELLES, Narciso. (Org.). *Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas*. v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1148>>. Acesso em: 3 out. 2014.
- THIOLLENT, Michel Jean-Marie. *Aspectos qualitativos da metodologia de pesquisa com objetivos de descrição, avaliação e reconstrução*. Disponível em: <<http://www.fcc.org.br/pesquisa/publicacoes/cp/arquivos/527.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2014.
- TOMAZZETTI, C. M.; BASTOS, F. P.; KRUG, H. N. Investigação-ação e formação de professores: estratégias articuladoras da prática formativa. *Revista Educação*, v. 29, n. 2, 2004. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2004/02/a8.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

Documentos sonoros e musicais

- BAIÃO DE PRINCESAS. Cpc-Umes Brasil, 2002, 1 CD (60 min) digital.
- BRANDÃO, C. RUBENS, M. MEDINA, J. *Furundum*. Editora Autores Associados, 2001, 1 CD (60min) digital.
- MARQUES, Décio e Doroty. *Monjolear*. 1996. Disponível em: <<http://grooveshark.com/#!/album/Monjolear/6246668>>. Acesso em: 20 fev. 2015.
- MAWACA. São Paulo: Mcd World Music, 2000. 1 CD (60 min) digital.

MIRANDA, Marlui. 2 *Ihu Kewere*: rezar. 1997. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hEic3LFXOVI>>. Acesso em: 29 set. 2014.

_____. *Ihu: todos os sons*. 1995. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5jG6mf2AL-s>>. Acesso em: 29 set. 2014.

VELOSO, Caetano. *Joia*. Brasil: Philips, 1975. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Joia_%28%C3%A1lbun%29>. Acesso em: 5 jan. 2015.

Imagem em movimento

ATLÂNTICO Negro: Na rota dos Orixás. Direção: Renato Barbieri. Brasil: Instituto Itaú Cultural. 1 filme (54 min), son., color.

MATEMÁTICA Rio: Ilusões de Ótica e Maurits Cornelis Escher. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aCnA91S0RwQ>>. Acesso em: 8 jan. 2015.

NARRATIVE, Auto Biography and Research. Direção: Gerard M. Samuel. 1 filme, son., color. II Encontro Nacional PIBID Teatro e VII Fórum de Educadores de Teatro de Uberlândia. Teatro, Infância e Juventude: o que se faz na escola? UFU, abr. 2013.

PALAVRA Cruzada: Invisibilidade Social. Rede Minas. Brasil: Rede Minas. 1 filme (Parte 1 - 21 min, Parte 2 - 18 min), son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=YfxURcfSPRw1>>. Acesso em: 29 mai. 2014

RATTON, Helvécio. Em nome da razão. Prod. Quimera. Grupo Novo de Cinema e Associação Mineira de Saúde Mental. 1979. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=R7IFKjl23LU>>. Acesso em: 29 set. 2014.

RODA Viva: Entrevista com Oliver Sacks. TV Cultura. Brasil: TV Cultura. 1 filme (91 min), son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6bidu-JQIDE>>. Acesso em: 29 mai. 2014.

Documentos iconográficos

ARCANJO, Glayson (Org.). Congadas Desenhantes. 2009. 24 cartelas, color.

Mostras artísticas

MEIRA, Renata. Processos Criativos nas Artes do Corpo. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES, 6., 2014, Uberlândia. *Release de Apresentação...* Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

GLOSSÁRIO DE PALAVRAS “INTRANGEIRAS”

acaí- Ai!; Oh!; interjeição de dor, de espanto, de zombaria.

açobanhã- a máscara.

andança- pressa; lida; sorte; fortuna.

baité- feio; desagradável de aparência.

bangalafumenga- pessoa sem importância; João Ninguém; Zé Povinho.

biriba- pessoa simples, mas astuta; caipira; serrano.

boboca- palerma da boca aberta.

cambá- negro africano.

campenga- pessoa que puxa uma perna.

cariboca- mestiço de branco e índio.

carijó- mestiço de branco com preto.

caxixi- no dicionário LISA, aguardente de qualidade inferior no nordeste do Brasil; no texto, latinha de cerveja cheia de pedrinhas para fazer barulho.

chegança- visitas que, nas festas de Natal e Reis, fazem os festeiros às casas onde já são esperados os seus folguedos.

gbàjê- tornar-se feiticeira (diz-se de uma mulher); tornar-se sedutora, encantadora.

katendê- no texto poético criado, tem o sentido de tempo, mas pode ser verificado no dicionário Camara Cascudo (1998, p. 744-5).

mocó- onde os sertanejos guardam dinheiro e objetos miúdos; na Amazônia, chamam mocó de saquinho tendo um feitiço qualquer.

ogá-ogó- glorioso e elevado ser.

yby- terra.

APÊNDICES

Márcia Souza Oliveira

Cidadão Deficiente

Uberlândia MG
2013

1- APRESENTAÇÃO

Cidadão Deficiente é um projeto artístico-cultural que busca a formação de público em 9 cidades do interior de Minas: Uberlândia, Tupaciguara, Ipiacu, Araguari, Araporã, Campina Verde, Prata, Canápolis e Santa Vitória.

A proposta é abranger mais de nove mil pessoas na região do Triângulo Mineiro, por meio da promoção de atividades culturais em dança-teatro para pessoas com deficiência mental.

A iniciativa volta-se à democratização cultural centrada nos eixos fruir, fazer e refletir a arte. Pensa a arte como algo vivo e passível de diálogo entre as culturas locais e nacional. Acredita no respeito à qualidade do processo e do produto artístico, bem como na inserção do jovem com deficiência na vida cultural, através de um programa de valorização e incremento de suas habilidades e competências.

Finalmente, o projeto se propõe à valorização da arte, com foco na pesquisa e nas trocas de experiências centradas nas tradições regionais brasileiras, com diálogo franco, aberto e orientado por profissionais qualificados.

2- OBJETIVO GERAL

Implementar uma Oficina de Dança-Teatro forjando-se nas peculiaridades e singularidades existentes na Cultura Popular Brasileira. Oferecer tal oficina a portadores de deficiência mental advindos de famílias de baixa renda.

3- OBJETIVOS ESPECÍFICOS

3.1- Capacitar o público beneficiado pelo projeto Cidadão Deficiente em módulos de dança-teatro.

3.2- Valorizar a identidade cultural do público beneficiado através de apresentações de resultados da Oficina na cidade de Uberlândia.

3.3- Propiciar o acesso do público atendido a espetáculos musicais, teatrais, de dança, exposições e visitas a museus, a fim de que possam beneficiar-se da fruição artística.

3.5- Ampliar o contato social dos envolvidos no Projeto Cidadão Deficiente com escolas, entidades e/ou instituições para deficientes das cidades de Uberlândia, Tupaciguara, Ipiacu, Araguari, Araporã, Campina Verde, Canápolis, Santa Vitória e Prata para realização de intercâmbio cultural com propostas de oficinas e apresentações artísticas.

3.6- Realizar *performances*, *mini workshops* e palestras junto ao público empresarial mostrando os resultados alcançados pelos alunos que estão no projeto, bem como o empreendedorismo e a autossuperação dos envolvidos no Cidadão Deficiente.

4- DIAGNÓSTICO/JUSTIFICATIVA

Este projeto nasceu do questionamento sobre as necessidades artísticas e culturais do cidadão deficiente, principalmente das crianças e adolescentes de baixa renda. O projeto pretende destacar que, pela via do aprimoramento artístico, crianças e jovens podem incorporar e ampliar valores culturais, adquirindo assim hábitos que influenciarão sua formação enquanto público apreciador de arte.

O projeto Cidadão Deficiente se propõe, inicialmente, capacitar o público alvo, os deficientes mentais, nas linguagens artísticas da dança-teatro, através de parcerias. Também busca inclusão dos integrantes da proposta ao circuito de arte/cultura da região por meio do contato com as manifestações artísticas tradicionais e de visitas a exposições, feiras, museus ou teatros. E por fim dar visibilidade ao trabalho artístico do grupo em apresentações na comunidade, na região e em outros estados.

Outra frente de atuação importante será a formação de um grupo de teatro-dança para discutir questões pertinentes à inclusão social, acessibilidade, respeito à diversidade, inserção em conservatórios e universidades e cultura da infância e adolescência.

A construção da sustentabilidade do projeto se dará através de recursos governamentais e empresariais.

Princípios e Metodologia

O Projeto Cidadão Deficiente terá como pressuposto o ideal de uma transformação da sociedade, de uma ruptura em relação aos valores geralmente associados à questão da deficiência. A proposta norteadora é que as pessoas, principalmente as crianças e os jovens, com ou sem deficiência, possam ter direito à qualidade de vida, sem disfarce às limitações.

Também propiciará condições para que os envolvidos possam desenvolver seus talentos e habilidades artísticas. Oferecerá ao grupo perspectivas de futuro sem, contudo, perder de vista o seu passado cultural. Dessa maneira, os participantes terão contato com portadores de tradições, cujo repertório seja voltado para a música (cantada por um grupo) e cuja dança tenha caráter interpretativo (teatral).

O nome Cidadão Deficiente busca uma metodologia que abra espaço à expressão do corpo do deficiente, que rompe com o mito do corpo perfeito. Entendemos que qualquer indivíduo tem o direito de ampliar seu universo cultural, apostando em qualidade de vida e formas saudáveis de expressão para atingir este fim.

A arte traz em si a possibilidade de criação de formas livres e originais de ser e fazer, libertando energias negativas latentes em todo e qualquer ser humano. Além disso, comunica desde o momento da sua produção até o momento da sua contemplação, ocasionando reações e sentimentos distintos.

A experiência da criação artística amplia a capacidade do sujeito de perceber a sua realidade cotidiana e histórica, de compreender o entorno através da observação crítica do que existe na sua cultura, de criar possibilidades múltiplas de comunicação com as pessoas – o que vai além da habilidade intelectual e solicita a visão, a escuta e os demais sentidos. Através da dança podemos ligar motricidade à atividade mental, possibilitando a aquisição de um vocabulário gestual fluente e expressivo, que pode ser encontrado nos jogos populares de movimento, cirandas, etc. O teatro, por sua vez, tem grande poder de comunicação, por articular a ação dos atores (corpo, fala, gestos, interações) a diversos recursos cênicos de expressão e comunicação.

Em nossa proposta, damos ênfase à qualidade estética, ao empreendimento de uma atividade artística que é orientada por profissionais da área – o que, dentro do panorama de formação cultural local, por si só já representa um importante diferencial qualitativo.

Vale destacar, por fim, que esta proposta cria, para a população da cidade, oportunidade de apreciar o fazer artístico e cultural das pessoas com deficiência física e intelectual e, a partir daí, perceber tais pessoas de forma mais inclusiva. Também representa uma nova frente de atuação no mercado de trabalho para profissionais da área de artes.

5- METAS

5.1- Oferecer uma Oficina em dança-teatro com 15 vagas.

5.2- Oferecer atividades formativas um total de 12 horas semanais de oficinas de dança, música e teatro e 8 horas semanais de formação teórica em Artes.

5.2.1- Oficina de dança para o grupo de 15 alunos (quatro horas por semana).

5.2.2- Oficina de música para o grupo de 15 alunos (quatro horas por semana).

5.2.3- Oficina de teatro para o grupo de 15 alunos (quatro horas por semana).

5.2.4- Aulas teóricas de Artes para o grupo de 15 alunos.

5.3- Oferecer, mensalmente, palestras e *workshops* com portadores de tradições e artistas da comunidade.

5.3.1- *Workshops* de percussão – carga horária de 4h / para o grupo de 15 alunos.

5.3.2- *Workshops* de dança popular – carga horária de 4h / para o grupo de 15 alunos.

5.3.3- *Workshops* de teatro – carga horária de 4h / para o grupo de 15 alunos.

5.3.4- Palestra com músico, carga horária de 30 minutos / para um grupo de 100 pessoas (alunos e educadores da APAE, público em geral).

5.3.5- *Workshop* de férias – para 15 pessoas com idade entre 6 e 10 anos (público *apaeano* e comunidade em geral), com carga horária total de 8 h / uma semana de duração.

5.3.6- Palestras com portadores de tradição, carga horária de 30 minutos / grupo de 100 pessoas (alunos e educadores da APAE, público em geral).

5.4- Oferecer 5 bolsas de estudos para os alunos selecionados em atividades extracurriculares ligadas a dança e música em escolas da cidade do Prata.

5.5- Realizar uma visita/ano dos alunos a exposições, feiras, museus ou teatros.

5.6- Inserir apresentações de um musical produzido pelos alunos do Cidadão Deficiente em 14 eventos escolares na cidade do Prata, atingindo um público de quatro mil pessoas.

5.7- Realizar apresentações de um musical nas APAEs de Uberlândia, Tupaciguara, Ipiacu, Araguari, Araporã, Campina Verde, Canápolis, Santa Vitória, objetivando um intercâmbio cultural (*workshops* de dança, teatro, música e artes visuais). Esta meta necessita de um prazo de três anos para ser implementada e pretende atingir um público médio de cinco mil pessoas nas oito APAEs.

5.8- Participar do Festival Nossa Arte das APAEs, cujo público varia em torno de cinco mil pessoas.

5.9- Participar de Festival de dança (com um número de dança) e da mostra cultural local (com um número de teatro ou música), atingindo um público de duas mil pessoas.

5.10- Apresentar para o público empresarial *performances*, *mini workshops* e palestras mostrando os resultados alcançados pelos alunos que estão no projeto, bem como o empreendedorismo e a autossuperação dos envolvidos no Cidadão Deficiente.

6- ATIVIDADES

6.1- Planejamento e preparação:

6.1.1- Contratação da equipe de arte-educadores para as áreas da dança, teatro e música.

6.1.2- Definir critérios para realizar seleção dos alunos participantes.

6.1.3- Definir temáticas para apresentações dos resultados finais dos módulos.

6.1.4- Fazer um levantamento dos portadores de tradição e artistas locais para definir datas e temáticas para as oficinas e palestras.

6.1.5- Fazer contatos com colaboradores e patrocinadores – atuais e potenciais – do projeto.

6.1.6- Realizar contatos com instituições públicas de outras cidades para viabilizar as visitas anuais a exposições, feiras, teatros e museus.

6.1.7- Fechar as datas das apresentações do projeto nas escolas públicas e municipais da cidade, mostra cultural e festival de dança local.

6.1.8- Fazer contato com as APAEs vizinhas para propor o intercâmbio cultural.

6.2- Execução

6.2.1- Inscrição dos alunos na Oficina de Artes

a) Aula Aberta com todos os alunos inscritos e arte educadores.

b) Seleção dos inscritos e divulgação de datas e horários das atividades.

6.2.2- Início das aulas.

6.2.3- A partir do segundo mês de aulas, inserção de uma palestra a cada mês (ao longo de quatro meses) com um portador de tradição.

6.2.4- Seleção e encaminhamento de cinco alunos para atividades em instituições de ensino de arte parceiras do projeto.

6.2.5- Concepção e montagem das apresentações artísticas a serem realizadas em eventos culturais e junto a parceiros do projeto.

6.2.6- Realização das apresentações artísticas:

a) Cidade do Prata:

*14 apresentações de um musical em sete escolas nos períodos manhã e tarde.

*Um número de dança na Mostra de Dança Eliz Dança

* Um número de teatro ou dança na Mostra Cultural local.

b) Bienal do Festival Nossa Arte(local a definir): quatro números de dança, um número de teatro e um número de música.

c) Uberlândia, Tupaciguara, Ipiaçu, Araguari, Araporã, Campina Verde, Canápolis e Santa Vitória: apresentação de um número musical.

6.3- Divulgação

6.3.1- Convidar membros da comunidade portadores de tradição para apresentar oficinas e palestras na APAE, a fim de também conhecer a entidade e sensibilizarem com as necessidades das pessoas com deficiência.

6.3.2- Divulgar o projeto no *site* das entidades (APAEs) de Prata, Uberlândia, Tupaciguara, Ipiaçu, Araguari, Araporã, Campina Verde, Canápolis e Santa Vitória.

6.3.3- Divulgar o projeto no *site* das prefeituras nas localidades acima citadas.

6.3.4- Divulgar o projeto nos jornais das localidades acima citadas (esses jornais possuem espaço para divulgação filantrópica no caso da APAE).

6.3.5- Conceder entrevistas para as rádios das localidades acima citadas.

6.3.6- Realizar três intervenções performáticas (de dança, música ou teatro), com o objetivo de divulgar a existência do Projeto e mobilizar a população para que acompanhe as propostas e atividades da iniciativa.

a) Na Semana do Excepcional: uma intervenção por dia na praça em horário de banco e na câmara municipal em dia de reunião.

b) Na feira de agronegócios da Cooprata.

c) Na exposição agropecuária da cidade do Prata.

6.3.7- Realizar uma passeata anual comemorando o dia da dança, da música ou do teatro.

6.4- Avaliação e Relatoria

6.4.1- Quantificar, através dos diários escolares, o número de alunos presentes nas apresentações nas escolas.

6.4.2- Quantificar, por documentos apresentados pelo Sindicato Rural e pela Cooprata, o número de pessoas que frequentam a feira de agronegócios e a exposição agropecuária.

6.4.3- Quantificar o número de acessos aos *site* das prefeituras e APAEs.

6.4.4- Documentar as atividades através de fotos e filmagens.

6.4.5- Apresentar para o público empresarial *performances*, *mini workshops* e palestras.

7- PLANO DE COMUNICAÇÃO

Os princípios filosóficos da APAE envolvem a educação e o acompanhamento da pessoa com deficiência múltipla em seu processo de inclusão social. Dentre os princípios norteadores de tal educação, podemos destacar expressão pela arte, socialização, autossuperação e respeito às diferenças.

A missão da entidade diz respeito a atender às necessidades de expressão e desenvolvimento do portador de deficiência.

Os projetos culturais que a instituição promove atendem ao público escolar da própria entidade e de alguns espaços educativos locais, não possuindo nenhuma característica erudita ou popular. Os focos das atividades artísticas envolvem a dança, o teatro e o artesanato e a sua preocupação está focada no Festival Nossa Arte, que acontece bianualmente e oferece premiação.

Em alinhamento com os princípios e missão da APAE e ampliando os públicos com os quais ela dialoga, temos como principal desafio de comunicação a formação de um público para as artes cênicas na cidade do Prata. Outro desafio será a divulgação de oficinas e trocas interculturais com outras localidades.

Quanto à formação de público, o projeto se propõe inicialmente ao aprimoramento de 15 alunos regularmente matriculados na APAE com idade entre 6 e 18 anos.

Posteriormente, buscaremos divulgar e formar conceitos de arte para um público na faixa etária de 6 a 25 anos de idade nos espaços escolares, onde o acesso é fácil e de baixo custo.

Para a divulgação das atividades do projeto, do trabalho artístico dos alunos e das oficinas e trocas interculturais com outras localidades, contaremos com anúncios em jornal e rádio, material gráfico, redes sociais e principalmente as intervenções em espaços públicos.

Finalmente, quanto ao detalhamento das mídias, dispomos, na cidade do Prata, de uma rádio e um jornal (que são parceiros da APAE quando a entidade necessita fazer divulgação de suas atividades). Há o carro de som, um veículo de comunicação para todas as finalidades e que atinge todo e qualquer indivíduo. Também será enviado o convite formal às escolas, que atinge um grande número de crianças e adolescentes. A afixação de

cartazes no comércio local é outra opção de divulgação que será empreendida. O *outdoor* é muito utilizado nos grandes eventos e muito bem visto comercialmente, devido ao tamanho da cidade. A divulgação pelas redes sociais – Orkut, Facebook e Twitter – também será empreendida.

Peças de divulgação

Peça de divulgação/veículo	Características	Tiragem/veiculação	Posição da logomarca dos patrocinadores
<i>BANNER</i>	Lona, policromia, 1,10 X 0,70 m	2	Rodapé
CARTAZES	A3, policromia, offset	1.000	Rodapé
<i>OUTDOORS</i>	9,0 X 3,0 m, policromia	2, veiculação por duas semanas	Rodapé
CONVITES	A5, policromia, offset	2.000	Rodapé
PEÇA DE ÁUDIO PARA EXECUÇÃO VOLANTE	1 minuto de duração	Veiculação ao longo de 14 dias (divulgação das apresentações previstas)	Durante e ao final da locução
ANÚNCIO – JORNAL	3,5 cm, 1 cor	Tiragem do veículo é variável	Rodapé
ANÚNCIO – RÁDIO	30 segundos	Veículo não dispõe de dados de audiência	Ao final da locução

Estratégia de Captação de Patrocínio

O projeto está em busca de apoiadores, entre as empresas locais, que possam arcar com as despesas referentes a locação de espaço e aos recursos materiais e humanos para o desenvolvimento das atividades.

O Cidadão Deficiente opta por buscar parceiros que estejam situados na cidade do Prata, em Minas Gerais. De início, três empresas e uma instituição se apresentam como possíveis patrocinadoras e/ou apoiadoras das ideias que desenvolveremos no projeto. A empresa mais próxima aos nossos interesses artísticos é uma escola de dança que há dez anos vem desenvolvendo atividades nesta área de formação nas modalidades *jazz* e *clássico* e cujo

público frequentador pertence às classes A, B e C. A outra empresa (a mais bem posicionada) é um posto de gasolina – que, muito embora não tenha interesses lucrativos em arte cultura, se mostra muito envolvida em questões sociais. A terceira empresa é uma academia de esporte, com público nas classes A, B e C. Ela é uma das realizadoras, há nove anos, da única mostra de dança anual da cidade. E finalmente, há a instituição à qual nos vinculamos, que é uma APAE (Associação de Pais e Amigos de Excepcionais).

Nossa estratégia para captação de patrocínio está na formação de parcerias com escola de dança e música, conquistando bolsas de estudo e aprimoramento. **Autossuperar e empreendedorismo** são dois focos culturais e sociais de nossa iniciativa que podem agregar valor à marca das empresas e instituições com as quais lidamos na construção da sustentabilidade do projeto.

10. REFERÊNCIAS

AVELAR, Rômulo. *O Avesso da Cena: notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008. 490 p.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte*. Brasília: MEC/SEF, 1997. 130 p.

COELHO, José Teixeira. Por uma política cultural integracional. *Pensar Iberoamérica - Revista de Cultura*, Madri (Espanha), Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, n. 9, jul./out. 2006. Disponível em: <<http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric09a02.htm>>.

ESCOLA DE GENTE COMUNICAÇÃO EM INCLUSÃO. *Manual de Mídia Legal 1*. Disponível em: <http://www.escoladegente.org.br/_recursos/_documentos/mml1/mml1.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2011.

FREITAS, Karen Piva Juan de; CAETANO, Aletha S.; CUNHA, Maria da Consolação Gomes; TAVARES, Fernandes. *O papel da dança para pessoas com deficiência mental segundo profissionais que atuam nas APAES da região de Campinas*. Disponível em: <www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal/2010/cd/anais/trabalhos/portugues/Area1/I-C1-33.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2011.

VIEIRA, Camila Mugnai; CORDEIRO, Mariana Prioli; SCOPONI, Renada de Souza; FERREIRA, Solange Leme. Deficiência mental e autonomia: análise do discurso de jovens de um grupo de teatro. *Revista Educação Especial*, Santa Maria, Universidade Federal e Santa Maria, n. 28. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/revce/ceesp/2006/02/indice.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

REGISTROS DE PESQUISA

Investigando a poética marginal disforme nos agora visíveis, para mim, *apaeanos*. Indo do espaço acadêmico para o espaço de pesquisa, e vindo do espaço de pesquisa para o espaço acadêmico eu estava fixando minha “mirada” crítica na área de estudo, impactando-me no espaço do artístico com o “trabalho de construir o repertório de símbolos” (BRANDÃO: sitiodarosadosventos.com.br) com os quais eu iria dialogar com os *apaeanos* e as minhas próprias ações de professora. Entendendo que pesquisar era também misturar-me com a comunidade, com a instituição e com os *apaeanos*. Conversando, perguntado da vida de cada um, escutando “sobre os modos de ver e de compreender o mundo” (BRANDÃO: sitiodarosadosventos.com.br). Cindindo minha realidade educacional em partes, dimensionando meus gestos, meu discurso, organizando anotações em caderno de registro, as falas dos alunos em roda de conversa, fotografias das atividades de sala de aula, imagens do movimento corporal do *apaeano*, desenhos produzidos pelos alunos.

A descoberta coletiva da *vida* através da *fala*; do *mundo* através da *palavra* não deve servir apenas para que os educadores obtenham um conjunto de material de alfabetização palavras, dados, frases, desenhos, fotos. Deve servir também para criar um momento comum de descoberta. (BRANDÃO: sitiodarosadosventos.com.br).

O produto do trabalho do pesquisador é este material da pesquisa colhido no contato e que, para Brandão (sitiodarosadosventos.com.br), são “frases que recortam a vida do lugar e que devem recortar todas as suas situações, com todas as categorias de seus sujeitos”. Numa experiência de reflexão.

O produto deste meu trabalho, que é o material de pesquisa palavras, dados, frases, desenhos, fotos *codificam* de certa maneira o modo de vida dos *apaeanos*, recortam alguns momentos vivenciados no espaço de aprendizagem na sala de Arte. E de certa forma me ajudam a *decodificar*, não apenas pelo bom senso, aquele algo “a ser compreendido no comportamento de Pedrinho, silencioso, assustado, distante, temeroso, escondendo-se de si mesmo” (FREIRE, 1996, p. 63).

“O que a figura mostra? Quais são as partes, os elementos dela? O que será que ela quer dizer? Com o que ela parece?” (BRANDÃO, 1990, p. 45).

É o meu momento de olhar as descobertas.

Um dos instrumentos para a coleta de dados na pesquisa em educação foi um *story board*. Este é um conceito que diz respeito a roteiro. E surge enquanto uma necessidade minha, de pesquisadora, de entender o espaço de aula em interação com o mundo pela

reflexão que o aluno propõe ao pesquisador a partir das imagens que ele, o aluno, cria enquanto respostas para os desafios no aprendizado. Ou seja, a visão da experimentação sendo o ponto de vista do aluno.

Na pesquisa-ação na área educacional, de acordo com Michel Thiollent (2011, p. 85), a participação propõe situações abertas ao diálogo popular na reconstrução de informações e conhecimentos. “Na reconstrução não se trata apenas de observar ou descrever. O aspecto principal é projetivo e remete à criação e ao planejamento”.

No *story board*, as situações vivenciadas na ação eram apresentadas nos desenhos fixados na parede do fundo da sala de aula conforme os encontros iam acontecendo. E que foram retirados após nove meses de diálogos entre a pesquisa, sob orientação de Renata Meira, e o Programa do Mestrado em Artes.

Esses desenhos eram constantemente visualizados pelos alunos e inúmeros foram os momentos em que eles paravam diante das imagens e conversavam entre eles. Os desenhos eram contribuições dos alunos, habilidades manuais simples, um modo de expressar as experiências vividas, dizer seus sentimentos, contar sobre si mesmo e as relações de vida dentro e fora do contexto escolar.

O *story board* não foi uma proposta de avaliação do aluno pelo professor. Ele funcionava como uma apresentação dos acontecimentos em fase de construção e reconstrução. Era orientação norteadora da ação, projeção de ação antecipando o real e delineando a proposta. Confesso que vários foram os momentos nos quais eu abria a minha sala de aula, ansiosa no que fazer, e mirava os desenhos. Ficava ali parada, olhando, respirando as imagens, observando o que “rolava”, ou como o outro estava reagindo, para então fazer opções.

Numa visão reconstrutiva, a concepção das atividades pedagógicas e educacionais não é vista apenas como transmissão ou aplicação de informação. Ela tem também uma dimensão conscientizadora.

Na investigação associada ao processo de reconstrução, elementos de conscientização podem ser levados em consideração nas próprias situações investigadas em particular entre professores, e na relação professor/aluno.

[...] A conscientização não é somente um processo *ex post*, concebido depois da divulgação dos resultados. É um processo que pode ser associado à própria geração de dados, pelo menos em escala reduzida. (THIOLLENT, 1984, p. 49).

Ocasionalmente utilizei a fotografia como recurso para o aluno entender e avaliar o que estávamos estudando na sala de aula. Como no caso de Marco Antonio, um garoto de boa estatura, branco, em um corpo gordinho cuja imaginação é “a louca da casa”

(MONTERO, 2004). Na roda de conversa, nas anotações no caderno de Relatório de Aula em 25 de março de 2013, após ter sido fotografado nas atividades ele observou as imagens e falou do seu desempenho. Seus medos: “Será que vou conseguir andar?”. Suas conquistas: “Andei, andei, andei”. Suas subjetividades: “Foi mágico, criativo, a música lembrou a valsa”.

Geralmente as fotografias, quando feitas por mim ou pelos alunos, tinham o caráter de registro das aulas, as atividades artísticas apresentadas pelos alunos na instituição e na comunidade. Esses registros foram organizados em pastas. Cada pasta contendo as suas subdivisões.



Storyboard da sala de aula na APAE Prata.

Exemplos de imagens no *storyboard* na parede do fundo da sala de aula



29.08.2013: A figura mostra dois espaços distintos, um grande com um sol colorido e um pequeno. Os espaços estão interligados.

Nesse dia, as ações em sala de aula foram: massagear os pés com bolinhas; contar a história *O Vôo do Golfinho* de Ondjaki (2010); cantar “Avôo, avôo, avôo deixa voar” batendo o caxixi; dançar a música batendo palmas, voando com as mãos ao som do caxixi, rodando, voando baixo indo para todos os lados; desenhar a história de Ondjaki na roda de conversa, na qual os alunos começaram pintando o papel cada um recebia uma única cor de tinta, quando eu falava trocar, eles trocavam as tintas girando da esquerda para a direita. O desenho foi se alterando, quase todos os alunos acabaram a atividade esfregando a mão no papel com tinta. Ursinho Carinhoso não esfregou sua mão no desenho e quando perguntei o nome do desenho ele disse *ensolaradus*.

21.10.2013: Uma árvore que cresce na grama verde, seu tronco marrom se bifurca, sua copa é verde. O vermelho se expande e envolve a árvore do chão para a copa. O alaranjado brota do chão como uma mancha, mas também está no céu e parece envolver a árvore.



Nesse dia as ações na aula foram: colocar a bolinha onde sente vontade, deitar no chão em silêncio, descobrir como posso me movimentar usando as bolinhas, sensibilizar com as varetas todo o corpo. A roda de conversa foi pelo desenho. O que você está sentindo hoje? Enquanto desenha Dessa vai falando sobre o fim de semana: ela tocou na

fazenda no sábado e no domingo na folia do Oripe: *“Agradô. É muita emoção. O povo fica chorando. Música ‘Salve a mãe do rebento’ [ela gosta dessa música]. O povo acha interessante que a gente toca. Eu já nasci pra isso. Minha mãe já nasceu com isso. Eu tô seguindo o rumo, eu fiz essa promessa de acompanhar eles pro resto da vida. Porque eu fico com muita alegria quando eles toca lá em casa. Quem sabe conhece tanto que é bom.”*

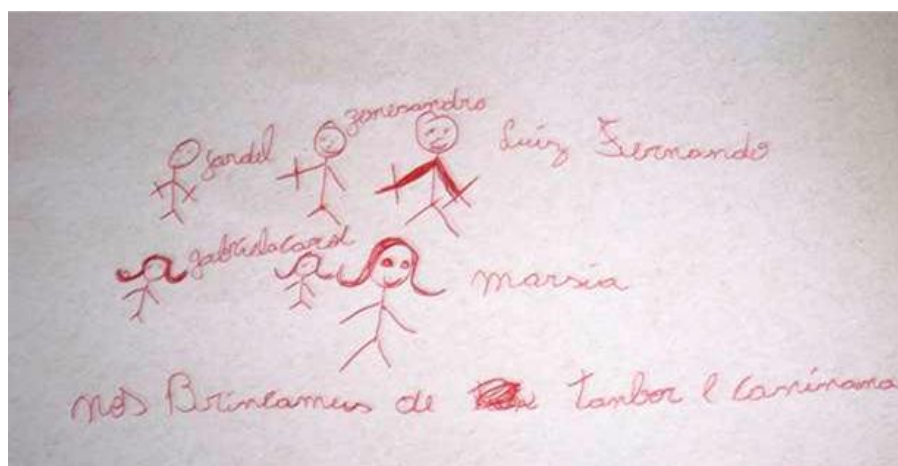


19.08.2013: Duas pessoas sentadas de frente uma para a outra a certa distância.

O registro de aula neste dia sinaliza o acontecimento sem dar mostra de um planejamento: massagem, caninana, formiga,

tatacu. Som de ensaio do lado de fora. Desenhando o sentimento. Silêncio dentro da sala.





Esta imagem mostra a sala de aula, as crianças dançando fora da sala, tem o nome de cada aluno, inclui a professora na atividade. Está escrito o acontecimento na sala de aula: nós brincamos de tambor e caninana no dia 19.08.2013.

CADERNOS DE REGISTRO

A: CADERNO 1 – CADERNO DO EU.....	192
Relatório das Aulas de Expressão Corporal e Consciência Corporal	
Universidade Federal de Uberlândia ANO 2012	
Relatório das Aulas na APAE Prata/MG ANO 2012	
B: CADERNO 2 – RELATÓRIO DE AULAS ANO 2013.....	202
Relatório de Aulas de Artes Ano 2013	
Associação Pais e Amigos dos Excepcionais/ Prata MG	
C: JOGOS TEATRAIS.....	216

CADERNO 1 – CADERNO DO EU

Relatório das Aulas de Expressão Corporal e Consciência Corporal

Universidade Federal de Uberlândia ANO 2012

Relatório das Aulas na APAE Prata MG ANO 2012

MARCIA SOUZA OLIVEIRA

07/03/2012

Estou na APAE e o dia inicia como de costume. A turma da quarta-feira tem aula de desenho. O grupo da professora Márcia Cristina é o mais indisciplinado. As aulas de desenho estão sendo uma forma precária de perceber o grupo e buscar um relacionamento. Ao mesmo tempo tento suprir a falta de um especialista na área visual. Hoje, porém, a monotonia que imprime cor às aulas foi aquebrantada pela forma como consegui restabelecer um diálogo com o grupo. Eu estou agindo de modo diferenciado. O diálogo e a percepção do outro estão mais fluentes entre a educadora que sou e os alunos. O motivo dessa mudança de comportamento em mim está diretamente associado às aulas que tive na turma de Expressão corporal com a professora Dr^a Renata Meira. A aula de Expressão Corporal iniciou com a apresentação de textos a serem lidos. O material teórico é posicionado diante dos alunos (que estão sentados em círculo no chão da sala de aula). Os textos possuem um certo entrelaçamento de assuntos e abordagens onde o leitor pode perceber interpretações de estudos sobre estudos do movimento corporal e a leitura que outros pesquisadores já realizaram acerca desses estudos e suas abordagens. O material teórico será lido e discutido no início do curso. A atividade prática consistiu em um único exercício técnico que foi orientado em grupo. Ao exercício técnico foi acrescentada a leitura rítmica pausa/movimento e variações de tempo lento, rápido, médio e muito rápido. No exercício realizado os alunos se posicionaram em círculo no chão com pernas e braços abertos formando uma estrela. Deveríamos realizar um giro a partir da torção do corpo. Renata demonstra o movimento. Logo em seguida o grupo experiencia fazer o movimento prestando atenção ao modo como o corpo vai iniciar e acabar o giro. O giro começa com a perna esquerda, os alunos estão deitados de barriga para baixo. Giro perna esquerda/ quadril/ tronco braços acompanham/ braço direito acaricia o tronco passando pelo braço esquerdo/ tronco/ quadril/ perna direita. A cabeça passa sobre o braço que estiver apoiado no chão. A partir desse momento a professora propõe dividir os grupos em dois, a partir do que eles iriam cantar uma música.

Todo dia o sol levanta

e a gente canta o sol de todo dia

Findo a tarde a terra cora

E a gente chora porque é finda tarde

Quando a noite a lua mansa

a gente dança venerando a noite

(no início da aula ocorreu um exercício onde a música foi introduzida enquanto se aquecia as articulações: 1^a estrofe da música aquecimento dos pés, 2^a estrofe aquecimento das pernas e articulações do joelho, 3^a estrofe aquecimento do quadril e tronco mais braços os giros neste momento já foram colocados)

Cantar a música e repetir os giros. Um grupo observa e o outro realiza. Terminada a proposta do primeiro grupo existe a observação onde os alunos tentam responder à pergunta: por que a roda se mostrou disforme? Para o segundo grupo Renata propõe que eles combinem as ações. Nos baseamos em observações e buscamos realizar a tarefa. A professora após o término da atividade faz outra proposta: 1- fazer a atividade pelo tamanho; 2- intercalar entre os maiores os menores. Propõe novo diálogo. Falamos sobre nossas dificuldades pessoais. Renata explica novamente focalizando o eixo e os apoios e como eles se movimentam na torção. Propõe cantarmos no tempo lento, moderado e rápido da música, observando a pausa. Cantamos. Propõe o último exercício dentro do tempo que foi realizado em grupo.

PORQUE O EXERCÍCIO FOI PROPOSTO NO CHÃO?

VOCÊ DEMONSTRA O MOVIMENTO, PROPÕE A PESQUISA E SÓ DEPOIS MOSTRA OS DETALHES QUE O MOVIMENTO TEM. POR QUE?

O DIÁLOGO ENTRE MÚSICA E MOVIMENTO FICA EXPLÍCITO NA PROPOSTA DE RITMO, TEMPO E PAUSA. VOCÊ CHAMARIA ESSE DIÁLOGO DE INTERDISCIPLINARIDADE?

Relatório APAE

Vitória propõe uma troca: ela aprende e ensina a cena criada ao final da aula; é uma junção de propostas. Ranya e Camila jogam utilizando-se do brinquedo. Artur e Ana Flávia brincam com a fala. João Artur e Bianca jogam com criatividade.

Brincar com bolinha aquecendo o pé. Deitado de barriga para cima, acariciar o braço e girar ficando de barriga para baixo. Criar uma cena.

Participar e aprender a metodologia de Renata Meira me propiciou conhecer cada aluno e observar a capacidade expressiva de cada um, romper com a ideia de movimento quadrado.

Foi importante perceber ser observador do outro no exercício do movimento. Saber-se apto para a realização do movimento após realizá-lo com o grupo. Cantar e libertar o movimento libertou o processo de criação.

RENATA: OBSERVEI NA SUA AULA

- 1- convivência do grupo por meio da dança
- 2- pensar a dança
- 3- fazer experimentação
- 4- o olhar é um olhar de pesquisador
- 5- estabelece o estranhamento necessário para a reflexão sobre a própria prática
- 5- prática solidária e coletiva
- 6- busca pela autonomia, protagonismo e participação.

13-03-2012

A aula começou com o aquecimento, saltos, corridas, quedas. Renata propunha possibilidades de aquecimento. Após o tempo que foi determinado a proposta nos colocou no chão onde observamos os apoios, alavancas, projeções, rolamentos e locomoções. Ao longo da pesquisa foi pedido que fôssemos para a estrela. Na estrela a proposta foi juntarmos aos movimentos de apoio (alavancas, projeções, rolamentos e locomoção) pesquisa de movimento no individual e pesquisa de organização pelo grupo (desde o início foi introduzido o som, inicialmente como música cantada, porém foi sugerido que surgissem outros sons) e que iniciássemos pela pesquisa de grupo depois individual e voltássemos para a pesquisa de grupo. Terminado o exercício respondemos a três perguntas: a) o que caracteriza o movimento individual; b) qual a mudança de sentido do movimento coletivo quando sai do individual; c) como foi a organização pelo grupo.

A partir deste ponto foi iniciada uma discussão orientada na qual foram utilizados os textos.

APAE: 16-03-2012 Aula de expressão corporal: Corpo à Voz

- 1- Relembrar a 1ª estrofe da música
"Todo dia o sol levanta e a gente canta o sol de todo dia
- 2- "Finda a tarde a terra cora e a gente chora
porque é fim da tarde.

Grupo 1- Observação do movimento individual: Ana Flávia, Ranya, Vitória Maria, João Artur, Bianca.

Hoje fizemos o giro da estrela frente e costas. O grupo se constituiu hoje em Vitória Maria – ainda não realiza movimentos no coletivo, porém mantém a troca com a professora.

Ranya e Ana Flávia – muito embora o trabalho tenha sido em dupla, elas mantiveram um aprendizado individual. O jogo necessita do objeto para se concretizar. Ranya gosta de girar.

João Artur e Bianca – Na improvisação apresentam propostas interessantes de trabalho coletivo. No aprendizado oferecem propostas.

O trabalho vocal necessita de ser melhor orientado porém eles apresentam uma boa resposta aos estímulos sonoros. Ranya e João Artur são os mais tímidos.

Grupo 2- Observação do movimento de grupo: Milena, Libaniele, Genessandro, Ana Carolina, Gabriela.

- 1- cantar a primeira estrofe da música e aquecer os pés com bolinhas
- 2- colocar em fila e ensinar o movimento de giro até chegar no calango
- 3- fazer a estrela
- 4- utilizar a bolinha para perceberem com qual mão vão começar a atividade
- 5- após perceberem o movimento transformar a atividade em jogo se deixarem a bolinha cair sai da estrela
- 6- após aprenderem a atividade introduzir o jogo do calango onde os alunos viram calango enquanto o outro pega.

Movimento no individual- organização pelo grupo- apoios- alavancas- projeções tridimensionais- rolamentos- locomoção.

13-03-2012

O que caracterizou o movimento no individual?
 Qual a mudança de sentido do movimento?
 Como foi a organização pelo grupo?

Na organização pelo grupo apareceu uma preocupação em buscar um movimento e uma sonoridade única, ou quase se propondo a uma organicidade e empatia com o grupo através do som e do movimento. Primeiramente, no movimento individual, ouve uma busca pelo som, deixando que sonoridade e movimento fossem uma única coisa. Busca por um jogo com o outro pelo som e pela percepção da diferença no outro. Há um rompimento com a percepção das diferenças e uma busca pelo movimento conjunto e organizado.

Busquei complementaridade entre sonoridade e movimento ao mesmo tempo em que me propus jogar pela percepção da diferença.

TAREFA: três imagens relacionadas ao trabalho de hoje, uma do coletivo (sincronia do grupo), duas individuais (você individualizado).

Projeto 2011- Arte-Educação/Plano Federação Regional das APAES

Tônica: Despertar a criatividade e estimular a autoexpressão, possibilitando o desenvolvimento de potenciais.

Ações:

Estruturar o ensino de artes na escola

Buscar trabalho voluntário

Atender todos os educandos da instituição

Reorganizar os conteúdos pedagógicos de arte na escola, de acordo com o currículo escolar abaixo:

Português

Enriquecimento do vocabulário e interpretação de textos cantados

Pronúncia das palavras

Apreciação e reconhecimento de diversos estilos e gêneros musicais

Danças populares e manifestações folclóricas

Matemática

Construção de coreografia

Ritmo, velocidade, sequência, números e cores

Lateralidade, equilíbrio, força, tempo, distância, espaço, volume

História e Geografia

História pessoal e história do grupo

História da dança e da música

Aspectos socioculturais de artes, povos e culturas

Principais dançarinos e músicos mineiros e brasileiros

Plano Pedagógico Anual Artes 2012 APAE Prata

Márcia Souza Oliveira

Explorar a dança a partir de um estímulo e não de um modelo, respeitando o tempo de aprender de cada um.

Explorar a percussão no ensino aprendizagem de danças utilizando tambores e caxixis.

Perceber as experiências artísticas como um referencial para uma aprendizagem transformadora com garantia dos valores humanos e qualidade de vida.

Utilizar as manifestações folclóricas das danças cacuriá, congo, ciranda em suas diferentes ações: dançar, cantar, tocar e versar, abordando o movimento, a coreografia, o canto, o ritmo e a percussão.

Objetivo Geral: Utilizar como referencial de prática artística a arte popular em suas diferentes expressões: movimento, voz, músicas, instrumentos de percussão e objetos simbólicos ou alegóricos, jogo de improvisação.

Despertar a criatividade e estimular a autoexpressão, possibilitando o desenvolvimento de potenciais.

Objetivos Específicos: Utilizar as manifestações folclóricas das danças do cacuriá, congo e ciranda em suas diferentes ações: dançar, cantar, tocar e versar, abordando o movimento, a coreografia, o canto, o ritmo e a percussão.

Conhecer o conteúdo programático da Apostila Tatudando enquanto referencial de danças populares, de musicalidade e jogos dramáticos.

Reflexões não datadas

Na estrela temos o corpo do dançador que se movimenta no espaço dentro de uma dinâmica, com ações que criam um relacionamento. O trabalho da estrela com Renata é realizado no chão, onde o aluno pode perceber melhor o trabalho de superfície do corpo que se esquematiza pelas direções frente, trás, lado e diagonais.

Reflexões não datadas

Objetivo

Elaborar e propor um currículo de Artes-Dança para a APAE do Prata que apresente formas de aprendizagem intrinsecamente relacionadas à memória, oralidade e ancestralidade, oferecendo à educação institucional ações pedagógicas inclusivas com práticas culturais.

Propor um currículo de dança para a APAE do Prata, cuja estética dialogue com formas de aprendizagens intrinsecamente relacionadas à memória e à oralidade, oferecendo à educação institucional ações pedagógicas inclusivas e com práticas culturais que tenham como referencial a arte popular.

23/03 Aula de Arte APAE

A proposta foi modificada, porque não temos acesso às chaves que abrem a porta da garagem, local onde realizamos as aulas. A ansiedade do grupo nos fez buscar para a aula de hoje formas de respiração. Utilizamos papel crepom cortado em tiras grandes e pedimos que os alunos soprassem as tiras enquanto estivessem deitados em forma de estrela. Após isso massagearam os pés com bolinhas cantando a música Canto do Povo de Alguém Lugar. Por fim desenharam seus pés em uma folha de papel onde analisaram o tamanho. Para colorir o desenho o grupo escolheu cores diferentes. O segundo grupo trouxe a participação de Antonio, aluno com deficiências múltiplas. Realizamos a mesma atividade descrita acima.

Aula de Expressão Corporal 27/03/2012

Perguntas

1- Momento de individualidade retomada do processo com as imagens

2- Ainda no momento individual, a partir da prática de hoje, consigo ver uma personalidade ou uma personagem definida?

3- Como foi a criação de um outro coletivo?

"A Márcia vai ter que descer na Olaria do Povo desce como um vaso velho e quebrado sobe como um vaso novo"

Respostas

1- Difícil, precisei buscar os apoios, acordar o corpo. Tentei usar as imagens mas não foi fácil. A questão do olhar se fez mais presente.

2- Consigo ver uma personalidade: movimentos lentos e sons corporais.

3- A proposta foi mais difícil corporalmente; houve mais racionalidade e o esforço da execução prejudicou a música.

Trazer três imagens referentes ao movimento individual e três referentes ao coletivo, todas com corpo humano.

Relatório Aula de Expressão Corporal

Hoje a aula foi orientada por duas estagiárias. Foi pedido que colocássemos no chão as imagens e analisamos cada uma pensando sobre a teoria e a atividade realizada nas aulas anteriores. Observamos os movimentos das imagens. Depois iniciamos nossas atividades pensando os apoios, o peso, as projeções, os planos, os

níveis e relacionando isso às imagens, buscando essas imagens para o corpo assim como buscando o estado da aula anterior. Fomos orientados o tempo todo por uma das estagiárias enquanto a outra realizava conosco as atividades. Após finalizarmos nos foi apresentada uma música com a qual jogamos.

A proposta do segundo tempo foi que buscássemos uma ordem para a imagem que construímos; que falássemos e decidíssemos as atividades e depois realizássemos cantando Canto do Povo de Alguém Lugar. Depois conversamos.

A minha avaliação acerca da aula foi que tivemos alguma dificuldade no aquecimento para iniciarmos o jogo dentro da proposta orientada. Assim fica uma pergunta: o que caracteriza a professora Renata Meira? Qual o seu diferencial na sua forma de conduzir a proposta? Como ela pensa e que recursos utiliza para a condução do grupo? O objetivo era descobrir uma personalidade ou um personagem para a tarefa individual? Percebi uma grande preocupação da estagiária com a criação enquanto proposta dentro do coletivo? Qual o sentido deste coletivo para a metodologia de Meira? Houve no primeiro momento uma condução orientada, como ela foi colocada? Ela conduzia o grupo para um objetivo que foi definido ou existia uma preocupação do como o grupo se conduzia e a orientação vinha como uma reorientação para aqueles que se perdiam. Aconteceu uma observação sobre a importância do olhar direcionado do jogador. Por quê?

Estado que leva a matriz

relatório sem data

A aula de Meira trouxe as imagens das raízes para um aquecimento e a busca da matriz veio com a junção dos movimentos corporais projeções, oposições, expansão, e recolhimento, locomoção, impulsos, rolamentos, e uso das extremidades do corpo. Somado a isso trouxemos as imagens, o peso corporal dando ênfase ao movimento corporal. O olhar em direções contrárias ao movimento. Hoje consegui vislumbrar uma máscara e o som veio para a composição desta máscara. Os pés amassando o barro foram características muito marcantes que facilitaram a locomoção pelo espaço, um movimento de projetar a coluna para cima usando o dedo para impulsionar essa coluna, dedo este que empurrava a cabeça pela arcada superior do dente. Veio de modo muito espontâneo. Assim como olhar os outros jogadores enquanto andava em volta deles pelo espaço. Diferentemente da aula anterior onde apenas coloquei a qualidade do movimento, hoje expressei a máscara. O entendimento da matriz foi fundamental e a minha máscara era conduzida a ela pelo peso nas mãos.

Levantamento dos Alunos

Lays Thaynara Silva Costa	13 anos
João Paulo Alves Silva	8 anos
Tacio Mauro Fernandes Machado	9 anos
Ana Flavia Mendes de Jesus	10 anos
Arthur Vieira da Silva	10 anos
Camila Carvalho Breidembach	12 anos
Ranya Aparecida Chaves da Silva	10 anos
Victória Maria Silva Cardoso	9 anos
João Artur	
Bianca	
Carlos Gabriel Santos	11 anos
Claudinei Silva Donato	12 anos
Milena Souza Sobrinho	9 anos
Luiz Felipe Evangelista	8 anos
Libaniele Silva	11 anos
Antonio Marcos Almeida Costa	7 anos
Genessandro Aparecido Ferreira Silva	9 anos
Jardel Nunes gonzaga Filho	9 anos
Ana Carolina Fernandes Silva	12 anos
Gabriela Silva Alves Ferreira	11 anos
Vitória Silva Vinhais	11 anos
Paulo César Costa Filho	11 anos

10/04/2012

Retomamos a máscara da aula anterior. Buscar o estado anterior pelos movimentos e sons foi uma tarefa a princípio racional que começou pela raiz, o dedo que alongava a coluna, a sensação de náusea que finalizou o trabalho anterior, a busca da solidão, da raiva, do grito, da criança louca foi uma mistura de sentimentos novos com repetições de estados e movimentos já apresentados para girar a persona. O cavalo trouxe uma

energia da *persona* que existiu na aula anterior e buscar a teia de aranha no alto do teto trouxe o abrir os espaços necessários para a máscara reassumir-se enquanto matriz.

* olhar para o personagem da risada que ficava deitado no chão

Pensamento-imaginação-sensação-memória-emoção

São processos que Renata Meira utiliza para retomar a concretude das interioridades que interferem nos movimentos. Ela pensa esses processos como se pensa a dinâmica dos movimentos. (???????)

APAE 11/04/2012

A atividade foi cantar e dançar na roda. A música utilizada foi Olaria do Povo. As atividades de hoje surgiram pela minha necessidade de me relacionar com novos alunos. Foi como se o aprendizado adquirido na sala de aula como aluna que experimenta o seu corpo me deixasse com curiosidade de conhecer corpos que nunca havia pensado que poderiam se mover. Carlos, um paraplégico de poucos movimentos nos braços; Vitória deficiente visual; João Carlos e João Paulo deficientes auditivos. A dança foi tímida: em roda cantamos e dançamos e fizemos movimentos de levantar e descer. Na roda surgiram movimentos interessantes entre eles. Um diálogo corporal apareceu de modo muito claro entre Claudinei e João Carlos. Carlos, por sua vez, me ofereceu a oportunidade de pegá-lo e querer trabalhar com seus poucos movimentos. Utilizei imagens que fotografamos para avaliar o que fizemos. E então me percebi pensando nas três últimas aulas na sala de expressão corporal, onde as imagens foram muito importantes para o processo de criação. E me lembrei de Caô, que observava a imagem do outro para oferecer material para o seu imaginário e entendi que os meus alunos podiam também observar suas imagens para alimentar seu próprio imaginário. Importante que enquanto víamos os resultados das fotos íamos falando os movimentos para que Vitória também participasse. E ela comentou que em determinado momento pôde ver meus movimentos pelo som da minha voz que cantava.

APAE 16/05/2013

Hoje decidimos que vamos trabalhar máscaras com a sala dos deficientes visuais e auditivos. Vou também centralizar o trabalho de expressão corporal com duas músicas do cacuriá para a estrela labaniana, e apresentar as aulas de expressão corporal para a comunidade.

Uma luta interna entre o dramático e o cômico, entre o negativo e o positivo me impediram de deixar transparecer algo que para mim fosse significativo na aula de Meira ontem. Acredito que até me boicotei para não deixar aparecer na máscara dos tantos rostos disformes que vislumbrei em meu imaginário. A proposta de Meira foi iniciarmos diante do espelho com as máscaras e depois colocar peso no corpo e impulso para o movimento.

01 de Agosto de 2012

Objetivo: Introduzir as raízes (raiz profunda, raiz que é arrancada, raiz miudinha). Falamos das diferentes raízes. Fizemos juntos a primeira experimentação. Propus que fizessem novamente sozinhos observando o uso das raízes. Dançaram de modo bastante espontâneo. Porém, à medida que eu parava para oferecer mais orientações, eles perderam a espontaneidade. Orientei para que cada um falasse acerca do que mais gostou de fazer individualmente, pedi que dançassem realizando os movimentos que estavam gostando de fazer e a espontaneidade ainda assim não retornou ao grupo, muito embora parecessem mais organizados, buscando a forma e o que fazer.

02 de Agosto de 2012

Treze alunos fizeram a aula hoje. Iniciei explicando sobre as raízes miudinha, profunda e raiz que arranca (lembrei do arrancar a mandioca). Improvisamos juntos. Após o que realizei improvisação do grupo onde observei a espontaneidade e a percepção das raízes. Eles apresentaram uma improvisação em grupos separados (onde busquei que assistissem ao colega improvisar). Percebi a presença da circularidade, a dança da ciranda, a dança em fila, a liderança de algumas crianças, a dramatização da música.

As orientações foram para que não fizessem teatro mas que dançassem e principalmente que explorassem as raízes e o braço de boneca de pano. Percebi dificuldades de algumas crianças com o braço de boneca e a raiz profunda. Como solucionar? Mostrei com bolinhas como enraizar pelos dedos dos pés: comprimindo as bolinhas com os dedos dos pés e depois tentando fazer sem as bolinhas.

08 e 10 de Agosto de 2012- Criação de Jogo

O jogo realmente se fez presente. Entender a roda enquanto objeto circular utilizando uma corda que foi colocada no chão pelos alunos, desenhando com ela o círculo. Entender a diferença entre raiz miudinha e raiz que é arrancada a partir do dançar com raiz miudinha em volta do desenho concreto da corda no chão; e sair e entrar na roda usando a raiz que é arrancada. Cantando a letra da música Jabuti. A condução do jogo segue as regras da dança do cacuriá: os participantes dançam em volta do desenho circular feito com a corda no passo da raiz miudinha e quando alguém gritar "tô entrando" ele, o gritador, entra na roda com o passo da raiz que é arrancada. Dentro da roda o participante dança com o passo miudinho. Para sair da roda ele grita "tô saindo".

O jogo é antecedido de uma história criada pela imaginação da professora e contada na roda para que os participantes possam entender a letra da música.

Jabuti sabe Lê
Não sabe escrevê
Trepá no pau
Não sabe descê
lêlêlêlê lêlêlêlêlêlê

O jogo foi precedido de som a primeira frase da caixa do cacuriá TAtacu

15 e 17 de Agosto

Confeccionamos o pião com material de reciclagem. Fomos para a sala de aula na garagem brincar com os piões. Fizemos a roda, sentamos, cantamos:

O pião entra na roda
Ó pião
Roda pião roda pião

Em dupla brincamos com o pião. Na dança fizemos uma roda onde cantamos e cada um ia ao centro rodar como pião, usando a raiz que arranca. O som inicial da batida do cacuriá foi repetido TAtacu. Dançamos o jabuti. Fizemos o enraizamento e os braços de boneca. Treze alunos participaram da atividade.

Existe uma energia na dança e no movimento da letra da música do jabuti que difere do jogo do pião. No jogo do pião a dança foi do individual no centro da roda, o dançador poderia tirar quem ele quisesse para dançar no seu lugar. Faltou algo que fizesse o jogo acontecer. A raiz usada deveria ser a raiz que arranca para acontecer o giro do pião. Eles jogaram com muita timidez. Houve energia no som da batida do cacuriá e na dança do jabuti.

É interessante criar um parágrafo para falar dos movimentos do Antonio Marcos: improvisamos uma forma de jogar colocando a cadeira ao lado da mesa e enquanto eu ia cantando ele ia se movimentando para "jogar o pião".

29 a 31 de Agosto

A proposta de construir imagens plásticas para serem utilizadas na dança parece ser ideal para a vivência e ajuda a dar ênfase na expressividade corporal. Hoje com a formiga pensamos a possibilidade de criar música.

A formiga carrega folha para comer
A formiga carrega folha para comer
E o que mais ela faz?
Ela pica doido
Ela pica doído

A roda das cadeiras

A roda das cadeiras é assim: sentados eles cantam o pião enquanto um gira no meio. Quando a música acaba ele aponta para outro que se junta a ele na roda. E os dois giram ao som da música e quando ela acaba cada um chama mais um até que todos entram na roda. E aí coloca-se uma música e eles dançam, e quando tira a música eles sentam. Vamos tirando as cadeiras e dançando. Dessa forma ensaiamos o Jabuti no passo da raiz miudinha e o braço da boneca. Quando eles se sentavam eu elogiava os acertos. Foi muito bom ver o desenvolvimento de Ranya, Gabriela, Carol e Ana Flávia até mostrou ao final da aula que já está usando a raiz para exibir um passo de samba. Vitória ainda está descoordenada e Genessandro hoje trabalhou em grupo.

28/09 APAE

Após quatro semanas, nas quais nos motivamos com atividades teatrais para o Seminário Águas do Cerrado promovido pela Faber Castell, retomamos nossas aulas. Nossa sala de aula foi no pátio e devido à reforma não utilizamos o chão por estar sujo. Iniciamos com introdução à batida do Cacuriá (TATAcu TATAcu), eu enfatizando onde a batida é forte e onde ela é fraca. Colocamos dois instrumentos, o caxixi e o tambor, que estão sendo apenas usados para o conhecimento de som, sem necessariamente introduzir as batidas rítmicas da dança. As músicas dançadas foram o caranguejo, o jabuti e o jacaré. No caranguejo expliquei sobre como se apanha caranguejo no mangue, no jacaré brincamos com a ideia do rabo que sacode e no jabuti retomamos o dançar em círculo, agora sem a corda para limitar o espaço central onde as crianças entram e saem da roda na música.

A raiz miudinha está sendo trabalhada e agora que o braço de boneca já foi aprendido estamos introduzindo os giros. Começamos com giros simples. Ainda falta o brincar.

02/10 Aula Expressão Corporal

Nome do movimento. Caminho de Criação. Características. Interioridades.

1- Movimento

- a) posso dançar como uma enceradeira
- b) a tonalidade na voz da cantora me levou ao movimento
- c) locomoção e deslocamento em pé, passando pelo chão com impulso para um tipo de locomoção, usando um impulso que vinha do ombro
- d) liberdade de corpo do tipo “meu corpo ainda é um corpo que dança”

2- Movimento

- a) olhar de anzol para pescar um peixe
- b) a imaginação de que o meu olhar era o anzol e o restante do corpo a linha que estava tentando pescar
- c) olhar sutil em relação ao movimento corporal; o olhar ora reafirmava, ora opunha-se ao deslocamento do corpo, porém era ele quem conduzia corpo em fluência controlada
- d) olhar que dança

23/10/2013 Aula de Expressão Corporal

Movimento de tirar e colocar algo de um lado para o outro. Escutar. Roda com as mãos. Céu esplendoroso. Andar de costas olhando o céu esplendoroso. Olhar de costas olhando o grupo. Parar no céu esplendoroso.

A aula foi iniciada com um pega-pega sobre quatro apoios. Onde o pegador deveria pegar encostando a bunda, e o pega-pega de caranguejo que anda na vertical e na horizontal.

Retomada da pesquisa da roda. Olhar a pesquisa do outro.

24/04/2012 Expressão Corporal

Exercício de bolinhas. Bolinha desarma. Resistência de Quadril. Tonifica. E aciona o centro. Desmobiliza para o personagem.

A aula recomeça com o exercício das bolinhas. Em pé massageando e apertando os pés nas bolas para perceber a pele, os ossos, as articulações. Um pé depois o outro brincando com a raiz. Sentados duas bolas nas batatas das pernas uma perna depois outra, coxa e glúteo. Sentir os ísquios. Deitados, bolinhas acima do glúteo, entregando o corpo, abraça um joelho depois o outro. Ainda deitados com as bolinhas debaixo no começo da escápula, depois um pouco mais acima ergue um braço depois o outro. Bolinha debaixo do pescoço. Sem as bolinhas, sentir o corpo no chão. A partir dos apoios começar o movimento, usar o peso no movimento, as espirais em pé, usar as raízes para se mover. E foi como se o corpo estivesse mais fluente ao movimento, como se ele falasse a língua do movimento, como se não precisássemos sair do lugar para andar e locomover as partes. Depois vieram os planos e fui lançada pelos quadris e quis mover e não podia e uma força me prendia, depois lacei o outro e então usei o peso para fazer força. A matriz surgiu com naturalidade ela se permitia, o cavalo era conduzido pela sala, a irmã que aprisionava e conduzia, meu espelho intocável e

cujo rosto eu não via. O cavalo se foi, a raiva veio através de uma energia que alongava a lateral do pescoço e a criança demônio surgiu através da risada. Não havia mais censura, tudo era permitido, matar era possível. Quando a criança começou o ritual do enterro, finalizou-se o processo.

APAE 02/05/2012

O mês de Abril começa. Hoje redefini meus horários com os alunos da Vanilda. Paulo César teve uma introdução de caxixi e bolas massageando o pé, ele escuta com aparelho auditivo mas não fala. Tácio apenas massageou os pés; ele não escuta e não fala.

Grupo 1- Massageando o corpo com bolinhas. A aluna Libaniele a e aluna Milena fizeram as massagens. Libaniele deve fazer esta aula novamente.

04/05/2012

Milena, Artur e João Artur. Repeti a massagem que fizemos com as bolinhas na aula de Expressão Corporal do dia 24/04/2012.

Hoje realizamos massagem com bolinhas falando sobre a pele, o músculo e os ossos dos pés. Com as bolinhas massageamos a perna, bumbum, escápula e cabeça. Fizemos observação do andar e olhos fechados que para eles foi muito divertido, aproveitei para reforçar a necessidade de concentrar na atividade. Cantamos Carrapato novamente dançando com a raiz miudinha e os braços de boneca de pano.

08/05/2012

O conteúdo da aula de Meira foi sobre a máscara facial. Pudemos ver pelas imagens algumas expressões e também a musculatura facial. Com as mãos limpas e esterilizadas começamos a massagear a musculatura interna do rosto ao mesmo tempo em que víamos a musculatura facial em *slides* no *power point*. Após isso elas nos apresentou um rosto que expressava inúmeras máscaras. Em seguida nos orientou a escolher seis máscaras em um livro (larga, estreita, fechada aberta, curta e alongada) E fomos para o espelho onde simulamos várias máscaras pessoais a partir das seis sugeridas. Ao final em roda ela nos pede que comecemos a colocar máscaras na personagem criada.

09/05/2012 AULA APAE

Sentados massagear a máscara externa

Fazer máscaras uns para os outros

Repetir as máscaras em frente ao espelho

Fotografar a máscara um do outro

Ver as fotos

Desenhar as máscaras

A aula de máscara para o deficiente audiovisual foi em dupla. Eles se divertiram enquanto faziam e principalmente quando chegavam em sala e contavam a aula para os colegas. João Carlos Vieira até elaborou oito máscaras em um desenho e trouxe para mim. Eu fotografei cada uma delas. Os alunos deficientes intelectuais por sua vez pareceram muito tímidos com a atividade. Exceto Claudinei, que expôs várias de suas máscaras.

Parece que a feiura de uma máscara é vista como estereótipo pelos deficientes que se enquadram com mais naturalidade nos valores de belo da sociedade.

CADERNO 2- RELATÓRIO DE AULAS ANO 2013

Relatório de Aulas de Artes Ano 2013

Associação Pais e Amigos dos Excepcionais/Prata MG

MÁRCIA SOUZA OLIVEIRA

18/02/2012

Massagem com bolas

Desenhar o pé

Cantar as subdivisões do pé (dedos- peito- arco- calcanhar)

Som livre com objeto

Som e andar em diferentes direções

Som e andar utilizando apoios diferentes dos pés

Usar um ritmo para movimento dos pés

Criar em grupo som e movimento com os pés

Roda de conversa

Música do Jabuti

Sem data

Rita: Começa sentada cantando "no meu jardim tem uma roseira que bota flôr no mês de maio". Andar pela sala amassando barro.

25/2/2013

Massagem pés

Cabeça- lado/frente/lado/massagem cabeça

Andar- aquecimento com som, ritmo

Chão- música (não pode sair do chão)

Jabuti- pela sala com instrumento

Jacaré

Roda de conversa: massagem no pé, nos dedos, dança, cantamos, massagem no rosto, na boca, desenhou o rosto, a boca, o nariz, a orelha

Aula sem data

Quando a aula funciona o próprio planejamento se torna criativo

Funcionou: massagem nos pés

cabeça: lado-frente-lado

massagem no rosto

desenho do rosto

andar com som

jabuti (com som)

jacaré

ritmo

roda de conversa

inventa palavras para falar da aula

massagem na fila, massagem no rosto, massagem no corpo, fazer ritmo, cantar, ritmo com corpo, lata, som com a boca, mexer o corpo com o som da boca, dançar, desenhou o rosto.

Aula Sem data

Separar os alunos da Neuza em grupos.

Aula da Neuza não funcionou

Neuza- 4 meninas: Camila, Vitória, Ranya, três meninos

Aula da Márcia

Funcionou

Bolinhas nos pés e ritmo

Leandro (tentei), o Israel pode ajudar o grupo

Grupo: Leandro, Diego, Israel

Aula sem data

Perna, quadril, tacotataco

Dança do jacaré
 Puxa o quadril
 Usaram muita força
 O Genessandro: pés/ perna/ coxa/ quadril

Caderno 2 2013

Funcionou

Rita

Massagem nos pés

Explicar as divisões dos pés (dedo, peito, arco e calcanhar)

Exploração de movimentos com os pés

O que Rita pode realizar com os pés? Como Rita pode me auxiliar na formação de um grupo mais jovem?

Como Rita irá perceber seus pés mostrando aos outros o que ela conseguiu explorar de movimentos?

Rita diz que seu "pé é pezudo. Eu sou pezuda"

Eu disse a ela: "então você tem preconceito com seu pé"

Ela respondeu "eu tenho preconceito com o meu pé, mas eu não tenho preconceito com o meu pé para dançar"

04/03/2013

Aula Manhã

dança

quadril- bola abaixo do bumbum

pano para arrastar pelo quadril

música: jacaré

jabuti

musicalizar "tacotataco"- batida do cacuriá

07/03/2013

musicalização

Márcia- tacotataco com 2º grupo

Lucimeire- Marco Antonio- sensibilização corporal

07/03/2013

Dança

Marco Antonio

Gostei da parte de fingir que tinha uma lata na cabeça. Senti emoção boa, sensação de liberdade, tirei um peso do corpo.

bolinhas- relaxante

funcionou

Resposta de roda de conversa

sem data ou planejamento

Luiz Felipe- senti cócegas

João Artur- cócegas no osso do arco do pé

Bianca- cócegas no peito do pé

Ana Flávia- sentiu o osso

Antonio Marcos-

Felipe- ossos do pé até os dedos

Milena- ossos dos dedos, do calcanhar

Artur- fez cócegas

Sem data

Isso foi ideia não só minha como da Márcia. Isso que vocês acabaram de ver com os pés é o arco do pé, peito e o calcanhar é aqui ó. Fiz pra me sentir.

Mexeu o pé na massagem; massagem no pé é bom e faz cócegas; adorou e fez cócegas.

Eu mexi bem e senti uma coisa bem gostosa, pensei que tava no céu voando, fiz prum lado e para o outro parecia que eu tava dançando samba.

Sentiu dor no pé.

Caderno 11/03/2013**APOIO**

Pisou nas bolinhas, uma machucava outra fazia cócegas, bom, dolorido, mais ou menos.

Qual a diferença: tamanho, macia e dura, equilíbrio, parece uma pena

Percepção dos apoios múltiplos

Ritmo corpo

11/03/2013

1- Colocar os pés sobre as bolinhas: um e outro, os dois

2- Pisar na bolinha

3- Equilibrar em apenas um apoio

4- Quadril

Roda de Conversa

Experimentar novamente os diferentes apoios

1- Caixa de bolinha no círculo

2- Pisar sobre 1 bolinha

Encontrar ritmo no corpo

Encontrar ritmo nos pés

18/03/2013

Bolinha nas pernas, nas costas, na cabeça, no pescoço.

Rolou.

Soltou os pés e as pernas.

Ótimo, bom, *show* de bola, *kibeleza*, boa, muito bonita, uma delícia, muito morango, aula boa, ficou doido mexendo.

19/11/2013

Se pego a aula do dia 11/03/2013 eu tenho que a proposta é trabalhar o APOIO, existem anotações com as respostas dos alunos da turma de segunda-feira de manhã e, no final da folha de anotação, eu vejo a necessidade de levá-los à percepção dos apoios múltiplos. Na mesma data e ao lado das anotações já citadas, eu tenho um planejamento de aula a partir do que foi realizado pelos alunos e propostas de experimentos com diferentes apoios.

Já no dia 18/03/2013 com a turma da quinta-feira à tarde eu exploro o planejamento que foi proposto com o grupo da segunda-feira.

19/11/2013

No dia 11/03/2013 eu tenho duas anotações sobre as aulas: na primeira anotação existe a palavra APOIO grifada, e na segunda um planejamento numerado onde eu fui anotando como trabalhei o APOIO. Pelas anotações percebo que utilizo dois tipos de bolinhas diferentes, sendo que um tipo de bolinha está dentro de uma caixa, e de fato elas eram menores enquanto o outro tipo eram bolas maiores.

Fica muito claro para mim nestas anotações que existiam dois grupos distintos onde eu propunha o mesmo trabalho. Um grupo na segunda-feira e outro na quinta-feira, como mostro mais adiante no dia 18/03. Percebo também que existe um grupo de "teste" e outro de "constatação de respostas".

Caderno 2- 21/03/2013

Dentro e fora lado e outro

Sacudiu o caxixi

Rodou com o peito do pé

Andar de monstro pisando do peito para o calcanhar

Pés

Pisar dedos-peito-calcanhar

Criando um enraizamento

Erguer bem as pernas e criar um enraizamento

Criar um monstro

Enraizar criando giros e saltos

Na roda pé e braço direito na frente

Trabalho frente e trás

Dentro e fora
Lado e outro
Colocar a ciranda

21/03/2013

Soltando, sacode tudo, andou pela sala, massagem no pé também. Senti pelos pés ou pelas mãos. O Cego para varrer a casa tem que estar descalço.

Massagear depois.

Eu até pulei e dei dois giros, até tirei o pé do chão e rodei de novo!!!

21/03/2013- Marco Antônio

Exercitei os pés e alongamos as costas, o bumbum, o quadril. Jogamos bolas no chão e pisamos nelas como se fosse uma dança.

Jogou, começou a pisar, desequilibrou um pouco. Imaginou um salto enorme no pé e eram vários saltos.

"Tem que equilibrar e ter bastante força no pé, para pisar no salto com ponta".

25/03/2013 Primeiro Ensaio Márcia/Natan

Estranhamento

Música

Batida de tambor

Ritmo

Buscando a conexão

Ativando o corpo pela conexão com o chão e pelos movimentos circulares

Ritmo rápido do tambor

Ritmo lento do tambor

Natan improvisa/eu improviso

Criamos uma marca, precisamos da marca para parar o tambor? Porque o grito para o tambor.

Na hora da fala ele bate. Ele improvisa, ele consegue improvisar. Sensação de bem estar.

Sensação de pesquisa que pode acontecer. Sensação de que pode existir um grupo.

Aula Sem data

Massagem no pé e nas costas

puxou no fraldão

marcou ritmo

senti calor, dor, calafrio

sentiu cócegas

Marco Antonio

11/04/2013

Esfregou o corpo nas bolinhas da parede massageante e bem relaxante, tranquilo lavou a alma bem fundo

procurar

isso

imagine

Hora Cívica

Andresa e Jardel: batuque no corpo, caxixi andando, batuque

Respostas de roda de conversa

Retinho, fica leve, bolinha no pé, ossos, macio, deitar, batê o bate-bate, tortinha de pastelão, dormir, latinha, batuque, marcha da bolinha, pé de periquito dói os dedos.

Respostas de roda de conversa

Dor nas costas, mexeu o osso, a bolinha fez massagem debaixo do cabelo, alívio no pescoço, tirou a dor do pescoço, a gente caminhou com a bola. A descoberta que o outro faz em si mesmo, no seu silêncio é também a minha descoberta. Entendi isso quando Marco Antonio colocou três bolinhas na lateral da perna e se proporcionou uma sensação.

Será que vou conseguir andar? Andei, Andei... Elegância, desequilíbrio um pouco. Bonita, massageou bastante, dança, ver a bola que sumiu.

Interpretação da música e do som da música.

linda

Fala do músico: Ele fez certinho o gesto da música.

Marco Antonio: lembrou a valsa, foi mágico, criativo, pensei nisso para fazer na minha casa e aqui.

10/04/2013

Rafael- rolar de um lado para o outro na parede em cima da bolinha

Luiz Felipe- roda a bolinha na testa

Libanielle- pode usar as costas para rebolar na parede com a bolinha e coloca a bolinha no joelho

Felipe- rola a bolinha no peito

Marco Antonio- "se eu soubesse andar eu ia saber voar"

Brinquei de ser criança, de observar os movimentos deles e os meus, no fazer junto me, abrindo para as propostas e propondo. E escutei e percebi a necessidade de também escutar a APAE (funcionários, pedagogos, educadores, diretores) em suas deficiências de entendimento acadêmico do que seja Arte. A deficiência e a invisibilidade da instituição como um todo, porque não apenas o aluno é deficiente. Se formos pensar, a cidade como um todo o é. E esse meu olhar não pode ser de desprezo ou piedade, mas um olhar amoroso para que eu possa entender as deficiências do corpo institucional *apaeano* que cresce à margem da invisibilidade. E como essa prisão se manifesta nas pessoas e nas manifestações institucionais?

22/04/2013

Qual é a cor da música para você?

Luan responde com sons enquanto pintam, manipulam os objetos e vão descobrindo sonoridades

Percussão na asa, no peito e nas costas

a proposta é perceber os sons em tudo

ótimo alegre bão

Qual a cor da aula de dança para você?

Pode acontecer um acidente?

Esse acidente pode ser positivo?

A cor pode ser inesperada?

O que é mais gostoso de fazer?

A aula de dança pode ser uma coisa estranha?

Na aula de dança pode acontecer uma tragédia?

Na aula de dança eu posso imitar o outro?

Na aula de dança eu posso fazer alguma coisa bonita?

Na aula de dança eu posso fazer errado?

Na aula de dança eu preciso fazer o sol?

Na aula de dança eu posso ser louco?

Na aula de dança pode ficar feio?

Na aula de dança pode existir uma cor boa?

Na aula de dança o verde representa a mata?

Na aula de dança eu posso decidir como eu quero que fica

sangue, verde, colorido, pintar, jardim de flores, batuque

Aula de dança (outra aula no mesmo dia com outra turma): percussão nos ossos: peitoral, clavícula, coxa, escápula, cabeça, andar lateral esquerda direita com batuque

massagear os pés

pintar a cor da aula de dança

Na aula de dança hoje eu percebi medos e julgamento

25/04/2013

Avaliação Rita

Vídeo trabalhar, espaço, braço

Como a Rita vê a Rita dançando?

ela escutou as observações do vídeo feito pela professora

ela fez a crítica ao músico que não parou de tocar quando a Rania parou de jogar a bola

"Eu não dançava antes assim"

Como você vê seus braços, seus pés, seus giros?

Rita gira na sala com bolas GIROS

Rita "a gente vai inventando, respiração, concentração, atenção... para girar é como o pé firma a bola, equilibra o corpo e roda... pode balançar o quadril e a gente vai tentando... o giro é bastante complicado.

A Rita inventou esses giros (fala da professora)

Rita "foi criatividade a gente mesmo cria, ao mesmo tempo que está com a bola e gira e pensa rápido"

Caderno 2: 29/04/ 2013

Aula de dança

Escápula- Abraço

Batuque

Descobrir a escápula

Movimento de segurar um tecido e puxar- condução do cavalo

Asa- Jogo do Gavião

* ANDRESSA TOCA NA FOLIA DE 3 REIS SANTO COM O ORIPE

Ah Eles canta bonito e toca bonito a bandeira é bonita

gosto do jogo do gavião e pintinho, gostou do cavalo e da massagem na cadeira, osso da escápula grande, engraçado como ele meche, é duro

Ensaio:

Hoje foi o dia da Andressa conduzir a dança. Ela toca na Folia de Três Reis Santo com o Oripe diz que entrou pra tocar na folia

Rita

Engraçado ver a Rania de bonequinha presa e você a bruxa. Engraçada a música do gavião. A melhor atividade que já fiz.

06/05/2013

Segunda-Feira: A escápula da imaginação

Escápula:

Colocar a mão no chão, joelhos semiflexionados, alongar a perna sem estirar

Dois a dois de mãos dadas, flexionar os joelhos e puxar suavemente os braços

Tocar a própria escápula (camisa de força)

Tocar a escápula um do outro

Atividade com areia, cola e tinta (marrom), desenhe numa folha a sua escápula em outra folha faça uma massa com areia tinta e cola, e coloque sobre a escápula desenhada

16/05/2013

Dançasriola

desenho, pés

Interação com o mundo e reflexão: teoria consubstancial à prática, esta vive dentro daquela e vice versa

Trabalho com o olhar no princípio da errância

Princípio da errância é uma diferente especialidade da improvisação, é um diferente improviso sem conotação de pureza artística.

Rita e Rania

Olhar e expressar. Estou deitada, as duas pernas levantadas, e a Rania está com as pernas abertas.

Reflexões diversas

Rita e Rania 08/05/2013

O caderno do portfólio de Rania e Rita está começando, bolas nos pés, escápulas, camisa de força, bonequinha com Rita segurando Rania, bonequinha cai, anjo

Rania e Eu 23/05/2013

Danças pagode e liberamos os movimentos de braços. Ela tentou imitar meus movimentos, eu tentei observar Rania se movimentar. Brincamos. Ao nos observarmos nos percebemos, nos aproximamos, até gostamos do cheiro uma da outra, sorrimos, colocamos chapéus. Ela chapéus de fitas eu chapéu de palha. Ela tentava enxergar e nos divertimos um pouco mais.

Na roda de conversa Rania silenciosa começa a pintar a cor da aula entre amarelo, vermelho e verde. O verde predomina em sentimentos. A letra é verde. Essa letra o que é? A de Artur, dançar é como estar com o melhor amigo.

27/05/2013

Jogo batida de jegue, batida de bola, bate coco, baquete

Bate coco as bolas batem uma na outra

não sair do lugar,

jogar a bola rolando,

sair tira a bolinha

Jogar devagar, não picar a bola

começar cada jogador com uma bola

quando tiver uma bola no jogo os jogadores podem trocar de posição

A turma criou um jogo. Porque transferi o processo corpo para o jogo?

As bolas compuseram o jogo. Os corpos em espaços diferentes, em contato com o chão, deveriam jogar a bola uns para os outros. As regras iniciais foram estas. A elas acrescentamos outras regras para os jogadores ao longo do jogo.

Quantas bolinhas entram?

Final do jogo quantas bolinhas ficam?

Nome do jogo.

Movimento de jogadores.

Forma de Jogar.

O corpo no chão posso experimentar ritmos.

A sala de aula pode ser um espaço de pesquisa? 13/06/2013

Conversa com o grupo

O que cada um sabe fazer?

Filmagem

Descobertas

Ensaio

Foi interessante hoje. O ensaio é uma oportunidade de pesquisar. O grupo Dançacriôla começa a ensinar o que sabe fazer para as crianças menores. Primeiro o ensaio, entrada, rodas e danças, depois os instrumentos.

Eu danço marcando a dança

O que vai mudar?

Experenciar, criar, ensinar.

24/06/2013- Pós Festa Junina!

A turma da Rosana tem experienciado movimentos com música de CD, massagem com bolas nos pés, Canto do povo de um lugar, samba solta todo o corpo, e o jogo no quintal é aleatório apenas uma forma de libertar energias.

Hoje com a sala da Maria Aparecida percebi a relação de troca entre professor/aluno. Existe uma paridade quando experimentamos juntos um universo de experiências. Estamos batendo as caixas e percebo que o Douglas passa um ritmo para o Ailton, eu pego o ritmo e passamos a brincar os três. A questão é que se instaurou uma relação que fez com que Paula começasse a pintar ao lado de Dara. Mais ao longe outros dois tocam agogô e um prato. Existia um universo de variedades e os alunos exploraram esse universo variado. Mas particularmente entendi a relação de troca que é diferente do ensinar. Eu aprendi com eles, mas eu estou proporcionando uma pedagogia que me leva à troca. É nisso que consiste o meu *status* de docente, ele está na proposição, no encaminhamento de minha própria ação que observa o outro e deixa ele acontecer, e ao mesmo tempo eu me aproximo deste "acontecer" e troco. Entendi isso com os alunos da Maria Aparecida, e busquei com os alunos da Rosana e percebo que é uma ação pedagógica minha. Meu planejamento é tocar, dançar, brincar, pintar dentro disso o que precisa ser feito: observar o que "rola", o como o outro vai reagindo para ir propondo ou trocando e interagindo também. E então eu vejo que o planejamento não pode ser fechado, mas tem que ser muito aberto, e um planejamento aberto requer muita experiência do professor porque ele tem que saber para interagir com o acontecimento. Na Rosana e na Maria Aparecida eles precisam perceber o corpo, criar regras para se relacionarem, brincar para explorar essa relação corpo e regras de relacionamento. O teatro está distante deles, a música não alcança ainda na Rosana, a dança não é expressiva, eles são agressivos entre si, a relação afetiva quase não existe.

No horário de Rita, Rania e Talita temos desenvolvido o trabalho de ampliar o movimento escapular com as aulas usando na expressão corporal tecidos. Rania hoje alcançou uma qualidade de movimento de ampliar os braços que foi muito positivo. Rita percebe que pode criar movimentos "engraçados", Talita tem grande capacidade de "improvisar".

Novamente percebo o plano de aula como uma possibilidade ampla de experimentação onde observo o aluno, suas capacidades e dificuldades, proponho uma ação, no caso deste grupo massagem nos pés, fincar os pés como uma raiz e movimentar os braços, e libero para a improvisação em grupo ou individual e roda de conversa.

Ação interativa aluno/professor onde eu faço com eles a proposta.

Ação de observação alunos e professor.

Ação de diálogo em roda de conversa.

Planejamento Vivo.

08/08/2013

Massagem com bolas nos pés- batuque no peito- batuque no instrumento- roda de conversa

12-08-2013

O que você sente quando está tocando o tambor?

Jurei= beber de uma vez

falam da escola, das coisas de casa, críticas

observação sobre o trabalho que estão realizando

tentam reproduzir com a professora as relações familiares

comentário sobre a escola

eu sou uma criança de cinco anos por isso não posso falar (silêncios). Pergunta Cores.

problemas pessoas. Mistura de cores

to doido= fazer algo diferente, criativo

fora da sala sem a professora a expressão de risos, de segredos,

repressões

autocrítica é uma possibilidade positiva

12-08-2013

ficar no entre faz com que a gente fique respingado de vários tons

autocrítica/

autocrítica – relação de contato que desenha para contar a história

Ondjaki – O Vôo do golfinho

massageamos os pés com uma bola. fizemos o vem cá com os dedos (calcanhar no chão dedos na bola tentando segurá-la). ver imagens do texto massageando os pés com duas bolas. as imagens são mostradas e eu faço perguntas sobre as imagens. leio a última fala do texto pensando o segredo que temos que desvendar a partir das imagens.

alguém coloca o desejo de ser pássaro

o som alcança o coração

a pressão nos pés provoca dor que provoca sensações no pé e no corpo

as perguntas que faço sobre as imagens estimulam a leitura pessoal e subjetiva do texto

Será que eu pinto?

Já pensou se nós pintasse nós de índio?

Esse não pode levar para casa não? Pode levar para casa?

19/08/2013

massagem

caninana

tatacu

entrego ao outro comunhão

som de ensaio do lado de fora

desenhando o sentimento. silêncio dentro da sala

olhar para o outro com exclamações

sons guturais da Carol

discussão interna com lápis, papel. construindo o sentimento perfeito???

26/08/2013

História para Wandy, p. 27

1ª leitura- deitados com bola na cabeça

2ª leitura- com bolinha nos pés

quebra de joelho com soluço e variações do movimento

grotowski

avaliação da criação da aula no desenho

usar régua-lápis-tinta

apagamentos. Por que tantos apagamentos? Porque ficou feio.

Vocês querem fazer uma história muito bonita?

Silêncios. Cantos sonorizados. Professora com sensação de paz. História de uma pessoa salvando a outra.

História de violência.

Olha aqui Eric e Jardel de mão dada. Olho. “foi sem querer”

Bate batuque/ escolinha do batuque/ bate bate/ batucada/ massagem no cangote/ solução/ soluçar/ o carnaval de soluçar

A Carol me perguntou se eu massageei os pés

26/08/2013

Andressa está tocando na Folia do Oripe. No dia anterior ela participou do encontro das Folias. Andressa apresenta um estado de *stress* balançando a cabeça de um lado para o outro. É o modo como ela reage à tensão e autoritarismo do outro sobre ela. Quando comecei a explicar ela começou a reagir assim. Eu estou tensa hoje. Quando mostrei a todos, através das atividades, que minha tensão é minha e que eu posso evitar o confronto do outro que está provocando a tensão agindo com autoridade, então a coisa fica tranquila. Andressa observou minha tensão quando utilizei isso na leitura do texto ao gritar provocativamente com Jardel após o comentário de Andressa. Expliquei que isso fazia parte da leitura que eu estava fazendo.

29/08/ 2013

transformação= estranho/perigo

é ser Bia e não Bianca

Massagear os pés/ contar a história do voo do golfinho/ danças avô avô, avô deixa voar, batendo palmas, voando com as mãos ao som do caxixi, rodando, voando baixo indo para todos os lados. tocando caxixi até a mão doer.

desenhar a história= como eu trabalhei a transformação? roda de cores= começam pintando o papel com uma única tinta, quando falo “trocô” trocam as cores numa roda, o desenho vai se alterando, esse grupo acabou a atividade esfregando as mãos no papel com tinta. Porque criei a roda de tinta como escuta?

02/09/2013

A escuta do tambor

capoeira/ centro de umbanda- sons que aprendi na escuta

na escuta do outro que realizo, a mão foi usada no batuque, a mão foi pintada de vermelho.

Hoje na escuta aprendi o som da capoeira e o som do tambor da umbanda. A escuta me simplifica, me coloca possibilidades de diálogo.

E como essa escuta acontece? Pela troca, o outro desvela o seu saber e quando o compreendo não preciso afirmar ou confirmar pela voz o que me foi revelado.

A escuta de Lueje traz a percepção do contágio, mas como isso aconteceu? Massageamos os pés com 2 bolas, depois saímos do movimento dos pés sobre as bolas em um soluço com quebra de joelhos. E fomos para o tambor. Entendemos o som do coração de cada um e para pedir que cada um racionalizasse a história de Lueje e nas ações da aula foi que entendi o soluço como contagioso pois percebi que nas ações de querer imitar o som do coração do outro no tambor como contagioso o coração foi a imagem para o soluço de Lueji a conversa acaba na folia de reis.

A folia do Adilson é bom porque toca mais rápido. A folia do Oripe

é pecado chamar os outros de preto

04/09/2013

Aulas Ensaio/ As conversas entre Dançacriôla girando como uma ciranda. Escuto dizer um pro outro a sabedoria guardada. A capoeira baiana o Kenned sabe ensinar, o maculelê o Natam lembra o tocar. E o Júlio arrisca a ginga, num maculelê bem cuidadoso que é pra não quebrar a baqueta. E de longe fico olhando, sentindo no coração que isto é pesquisa de campo na instituição. Eu cutuco possibilidades e eles me ensinam

as realidades. A gente troca e se coloca. E outra questão se faz pra esclarecer: se eles podem educar como construir os caminhos para que eles se exercitem na direção deste saber.

Ana Flávia/ Libanielli/ Bianca/ Milena/ Artur Vieira/ João Artur/ Júlio/ Antonio Marcos

Hoje Júlio começa sua primeira aula de musicalização com Ana Flávia, Libanielli, Bianca etc..

O toque é da capoeira. O Júlio está de voluntário.

aventura do peixe/ capoeira/ capoeira dançacriôla/ avoá/ dabola/ capoeira de voar

12/09/2013

Julio Kenned- Natan- Diego-Messias

O teatro hoje fez parte das atividades houve liberdade, criatividade

Eu trabalho com estímulos- planejar é orientado pela capacitação onde aprendo informações que são acionadas e transmutadas

Lua recente= lua cheia

12/09/2013

Hoje não entrou o texto de Ondjaki. Houve a necessidade de fazer um recomeço. Repensar os pés. O recomeço partiu dos alunos quando comentaram que nem todos tinham o desenho dos pés fixado na parede. Recomeçamos falando dos dedos, comparando o peito do pé à bochecha, falamos do arco e o calcanhar trouxe a necessidade do desequilíbrio e do apoio uns nos outros segurando pelos ombros em uma roda. Fomos então pelo desequilíbrio de uma perna apoiada sobre a bolinha para a quebra do joelho. E depois para as palmas em roda e o pegar um na perna do outro da Caninana que pelo toque do tambor pediu a formiga.

O Júlio e o Natan hoje apareceram para o toque da capoeira. E como um portador de tradição tenta meios de ensinar. Simplifica o modo de tocar, troca os instrumentos do grupo. Tentativas e erros. Como ensinar o Júlio? Eu posso ensinar a um portador de tradição?

Ele bate palmas e mostra “a mão é igualzinho um instrumento”.

16/09/2013

Liberdade e Caninana

Pés. Massagens com bolinhas? De novo? Fácias dos pés. Massagem nas pernas. Movimentos de rótula. Grotowski. Aonde seu pé vai quando ele caminha para a liberdade? Bater palmas e movimentar Caninana.

O pé pisa na terra quando na liberdade Jardel vai pescar. A folia de Andressa é amarela. A mão é azul e se parece com uma luva. O pé de Éricks arreganha os dedos na fazenda (seu lugar de liberdade). Luiz Fernando se pinta no rosto de azul. Seria esse seu espaço de liberdade? Azul é liberdade? (Soco) – Não é maldade! Luiz Fernando quer agredir. É um jogo? O riso de todos quando voltam para a sala. Existe um silêncio? Existe uma agressão?

19/09/2013

Escuta Ôrganica

Morte. Tambores. O tambor toca o coração daquele que toca pela morte de quem partiu.

Onde seus pés te levam quando você caminha para a liberdade?

Massagem nos pés. Escuta do Voo do Golfinho.

Massagem nos pés: respostas desenhadas. Aonde seus pés te levam quando você caminha para a liberdade?

Morte, transformação.

19/09/2013

Júlio explica Maculelê como um portador de tradição. Capoeira e Cacuriá como o Lelê é do Maranhão. E explica a história do Maculelê e como não se machucar “acertar” pra dança não ficar feia ou uma dança mais melhor?

esperança/ Capoeira de Arte/ bate pau/ dança povo/ dança poeira /dança lelê dança flor

Maculelê

bate pau, dança lelê

capoeira de arte

dança flor, dança poeira

Capoeira
Capoeira e Cacuriá
como o Lelê é do
Maranhão
Capoeira e Cacuriá

como o Lelê é do
Maranhão
dança flor, dança
poeira, bate pau, dança
lelê, Capoeira de Arte

21.10.2013- Grupo 1

Colocando a bolinha onde sente vontade, deitado no chão em silêncio, descobrir como posso me movimentar usando as bolinhas, sensibilizar com as varetas todo o corpo. O que você está sentindo hoje? Desenho.

Andressa- tô bem. Tava mal de mais. Povo tá falando da gente.

Colorido. Bonito. Interessante.= nomes que Andressa deu ao desenho.

Andressa estava
cansada tocou na
fazenda todo sábado
e todo o domingo
com o Oripedes

Agradô. É muita emoção o povo fica chorando. Música “Salva a mãe do rebento” ela gosta dessa música. O povo acha interessante que a gente toca. Eu já nasci pra isso. Minha mãe já nasceu com isso. Eu tô seguindo o rumo, eu fiz essa promessa de acompanhar eles pro resta da vida. Porque eu fico com muita alegria quando eles toca lá em casa. Quem sabe conhece tanto que é bom.

Dança. E elas veste de baiana e dança na Folia do Adilson. Folia ou Congado?

21/10/2013

Na vida sofri alegria tristeza e desilusão. A vida já me deu rasteira. Levantei antes de tocá no chão. A vida ensinou a ser valente, me ensinou a temer pra não morrer, ensinou a ensinar para os meus filhos que a honestidade é a arte de viver. Mas na volta do mundo nos vamos nos encontrar. Tudo que tu fez comigo um dia tu vai pagar. Eu tenho a graça divina coisa ruim não me destrói. Eu sou madeira de lei de duro e não rói. Faca de ponta não me fura, coisa ruim não me destrói. Eu sou madeira de lei madeira de duro e não rói.

Douglas (Capoeira do Gato Mestre Aladim)

24.10.2013

Grupo Educando Moises Diego Natan Júlio Kenned Leandro Danielle

sensibilização [sensibilização com bolas nos pés e nas costas e deitado na cabeça e pressão da bola na cabeça puxar o outro]

Percussão Natan [bater na coxa, bater na coxa com xi, bater na barriga]

música – barriguinha barrigão chi pezão

Julio [bastão com maculelê]

toque de tambor

Israel “eu tava ensinando o Moisés quando o Júlio tava dando o maculelê”

Subdivisão do grupo por necessidades e interesses [berrante] [tambor]

A partir de hoje o tônus se torna imprescindível

(amassar o barro permite o tônus)

puxar o outro pela lateralidade permite o tônus

puxar o outro pelo quadril permite o tônus

30-10-2013

Júlio quer chegar mais cedo

colocar outra dança

brincadeira como uma maneira de ensinar

Como Júlio César está hoje?

Bom, aprendi mais, tinha raiva, vontade de sair (ele fala assim porque não percebia os meninos aprendendo)

12-09-2013

NATAN

Eliete Ferreira Dias é mãe do Natan. Ela é evangélica. Natan é o segundo de três filhos e ele não foi programado. “E veio o Natan e já veio com problemas!”. Eliete diz que o bebê fez transfusão de sangue logo que nasceu devido à incompatibilidade sanguínea, mas ela só percebeu que ele tinha “problema” quando foi para a escola. “Ele desde pequeno quase não falava, era nervoso, nervoso até demais”. A criança, de acordo com a mãe, tinha dificuldade para escutar. “Ele não escuta e eu levei no especialista no otorrino porque

pensei que era audição. E ele foi encaminhado para a fonoaudióloga. E ela, a fono, me encaminhou para a neuro que detectou que ele tem deficiência neurológica causada por incompatibilidade sanguínea”. Como na cidade não havia uma escola especial para o aluno, a mãe é orientada a colocar a criança na “escola normal”, mas ele não acompanhou e após uma nova conversa com a neurologista ela matricula o filho na APAE. “Ela estava com oito anos e agora vai fazer dezoito”. As dificuldades que Eliete observava no Natan diziam respeito à língua: “ele falava pra dentro, quase não soltava a voz, ele não punha a língua pra fora”. Estudar na APAE, segundo a mãe, deixou o menino mais crítico: “ele foi se soltando, foi ficando mais crítico, ele critica as coisas erradas”.

Perguntei sobre alguma mudança ou alteração no comportamento do Natan nos últimos meses. Eu queria saber se a inserção dele nas aulas de Arte estava alterando o comportamento em casa. Eliete pensou e disse que não houve nenhuma mudança: “talvez ele faz alguma coisa diferente e eu acho normal. Ele conta o que fez na APAE e diz ‘chiii hoje eu tenho que voltar’. Eu vou perguntando e ele vai falando. E quando ele volta ele fala o que fez. Eu pergunto quem está tocando, eu sei quem é, mas eu pergunto. Um dia ele falou sem eu perguntar ‘A Danielle voltou’. Ele não conta detalhes por causa da deficiência dele se expressar, ele conta do jeito dele”. Eliete fala que foi a médica que estimulou ela a fazer perguntas para o filho.

Nossa conversa se encaminha para a musicalidade que percebo no Natan. “Isso aí da música (aqui Eliete está se referindo a um fato específico de aprendizado) foi eu que peguei e falei pra Lelé (orientadora pedagógica). Ele tava na digitação, não ia, não passava da lição. Ele não queria ir mais porque não tava dando conta. E eu procurei saber por quê. A Elizana (bibliotecária e professora de informática) me disse que era por causa do programa que quando erra não vai. E eu falei pra professora colocar a música pra ele escutar. E ele ia escutando e passou na lição. Ela me disse que na sala ele até cantou e assobiou”.

16/10/2013

Peço para conhecer o pai de Natan. Marcamos um novo encontro. Retorno e enquanto aguardamos a chegada do Flávio, pai de Natan e ex-marido de Eliete, começamos a nossa conversa. O Natan se senta do meu lado e escuta, e quando pergunto até que ponto Eliete não era a influenciadora da música na vida do filho ele diz “é isso”. Rimos. Eu volto a insistir dizendo que o Natan havia afirmado que era verdade. Ela nega com gestos, terminantemente, “começo vindo de geração. O bisavô do pai dele já mexia, e dos dois lados avô materno e paterno (fico confusa e pergunto “sua família?”; ela nega). “O congado foi da parte do pai dele”. Ela explica que tem outras influências na educação do Natan, ela incentiva, conversa, mas “a música não. É ele. Pega fácil, pega facinho. O irmão mais velho tá na banda municipal. É tudo de percussão”.

Neste momento chega Flávio Silva Dias. Pintor de carro, trabalha por conta e toca na banda Cultura Negra. “Vem de geração, meu pai já tocava e minha mãe. E o Cultura Negra nasceu de família. A gente batia lata e eles deixavam a gente tocar no carnaval na época do Patrocínio, mas faz mais de trinta anos. E aí a gente montou o Cultura Negra através dos primos. E foi crescendo e virou essa expressão”. Conversa vai, conversa vem, perguntei da família portadora de tradição e a gente tocou no assunto para explicar o que era portador de tradição e o quanto isso foi importante no trabalho com o Natan. “Minha avó Maria Dolores tocava na Folia de Reis e o Adilson meu tio no terno de Moçambique. Tinha o tio Zequinha no samba. O samba quem comandava era a minha família. E eu toquei na banda municipal dezessete anos, eu tocava trombone e você tinha que ler música, mas eu gosto mais de percussão, você ouve e põe na prática. É mais da raça veio do sangue”. E ele confessa meio se achando erradas as outras influências “da raça, do sangue”. “A família nossa é terreiro de macumba, essa coisa pesada da raça negra”. Flávio deixa claro que é pela música que ele dialoga com os filhos: “a gente conversa mais”.

Aula Dançacriôla- quinta feira de manhã

26/09/2013

- 1- Sensibilização dos pés- Márcia
- 2- Alongamento de capoeira- Júlio César
- 3- Sons corporais- Natan

26/09/2013- quinta feira

Na bola nos pés- Márcia

Alongamento- Julio braços/pernas/barriga

Sons- sons no corpo Márcia

música na barriga- Natan

Sons do Macaco- Júlio

instrumentos- som da capoeira

Teatro- inserir uma palavra ou frase da História

O que você sabe que pode ensinar?
 A aula tem uma sequência ou um ritmo
 Que ritmo imprimo à história do vvo do golfinho quando conto?

30-09-2013 segunda feira

Teatro-

Agora vou apreciar do alto as cores do verão, vou ficar quieto escutando A Voz do meu coração
 quebra de joelho com som
 batendo o caxixi e falando “a voz do meu coração”
 tocando uma parte do tórax escutando o coração e fazendo o toque no tambor
 escutando e repetindo o toque da capoeira como sendo um toque de coração
 o toque do cacuriá como sendo o toque do coração
 batucando o coração no corpo encontrando, os pés batendo no chão
 andando pela sala batucando no instrumento e nos pés
 coração tem que ser vivo
 quebra de joelho- rodopios
 a voz do meu coração

JULIO CESAR

Maria Madalena Rezende Andrade é psicóloga na APAE. Formada em Uberaba na FIUB em 1979. “A minha trajetória enquanto profissional foi no estado do Mato Grosso, em Cuiabá, 1980. Fui funcionária de uma secretaria na área criminal com detentos, pessoas cumprindo pena”. Em Alta Floresta em 1996, foi para o fórum trabalhar na vara familiar com processos. Aposentou-se em Mato Grosso e há três anos está trabalhando na APAE.

“Eu nunca tinha trabalhado com especial, lá no Mato Grosso eu tinha ‘afilhado’ na APAE. Eu apadrinhava como voluntária, dois alunos. Avalio que o meu contato com a APAE é bom, eu me sinto bem, eu venho trabalhar com satisfação. Quando cheguei eu tinha receio de lidar com a vida de um especial porque de certa maneira você acaba ‘invadindo’ a vida de um especial. O especial tem que ter um olhar diferenciado. Eu falava muito com a Sâmia, assistente social, e ela me ajudou neste momento desta minha insegurança da vida do especial, da família. Eu cito essa fala aí da assistente social porque a Sâmia me ajudou mesmo. O especial tem que ter um olhar diferente porque são seres humanos que buscam uma ajuda, um apoio. Eles buscam esse suporte. Natan tem um laudo de deficiência mental grave diagnosticada pelo psiquiatra. O Natan, apesar da deficiência, ele tá caminhando, buscando bagagem no fundo do baú para acreditar nele. Desde que eu entrei aqui eu vejo que o Natan tem evoluído, buscando ajuda. Ele tem atendimento com a pedagoga e ele tem buscado muito apoio. E o meu trabalho é neste sentido, fazer ele acreditar em si mesmo, e com isso ele vai melhorar a sua qualidade de vida. E o Natan é um aluno que se sobressai na sociedade por conta do apoio familiar. A mãe dele é uma pessoa muito compromissada. Ela foi presidente da associação (ela se refere a APAE). Todo evento ela está presente e ela acredita. Ela não quer saber se ele é deficiente, ela sabe disso, mas ela prefere acreditar nas potencialidades dele, no que ele pode desenvolver. Ele tem potencial para outras coisas. A hora que aquela fanfarra toca eu até me arrepio [o grupo Dançacriôla é chamado na escola de fanfarra ou batuque]. Eles tem se destacado. Ele se dá o máximo, mas talvez eu falo o máximo é pelo meu envolvimento. Eles acreditam. Eles querem que isso aconteça. Eles querem mostrar que eles são capazes e eles só vão acreditar nessa capacidade no momento em que surgirem oportunidades destes acontecimentos. O Júlio César é um aluno que tá aqui há muitos anos, ele já tem uma idade bem avançada, 28 anos. Ele tá aqui há muito tempo, 26 de maio de 1994. Eu não conheci a história do Júlio, depois do problema do acidente ele veio para o período da manhã. Foi em 2011 o acidente que trouxe-lhe transtorno pós traumático. 2012 ele veio a estudar de manhã. Ele é um aluno que tem um potencial. Ele por estar de mais idade deixou de acreditar no que ele é capaz. Ele poderia ser melhor trabalhado quando criança mas ele não teve oportunidade. O que a gente tem trabalhado com o Júlio é a sua capacidade de acreditar nos seus direitos, porque ele tem muita dificuldade. O que a gente quer é que o Júlio acredite nessa possibilidade de vir a ser um bom cidadão, o que parece uma utopia para mim, porque ele é órfão e pai não dá o apoio necessário”.

03/10/2013

Márcia- Sensibilização no pé com música vocalizada e cantada: “Se chovê faz chulé/ Se chovê faz chulé”, e alongamento da panturrilha com bola

Júlio César- Alongamento

Natan- batuque barriga e peito com som xixi

Júlio César- maculelê

Roda de conversa- bom, divertido, legal, bolinho

Fala de Júlio César: “Camalelê, eu não coloco maculelê pra não dizer que tá fazendo macumba”

24/10/2013

(Moisés, Diego, Natan, Kenned, Leandro, Danielle)

Márcia: sensibilização com bolas nos pés, nas costas, na cabeça (pressão da bola na cabeça)

Natan: Percussão (coxa e barriga) falando “xi”, que acaba indo da sonorização vocal para um improviso musical coletivo “barriguinha, barrigão, xi”

Júlio César: bastão com maculelê

Roda de Conversa: lembrar o que foi feito na aula e utilizar isso como planejamento para a aula da tarde
Israel fala: “eu tava ensinando o Moisés quando o Júlio tava dando o Maculelê”

Avaliação Pessoal: a partir de hoje o tônus se torna imprescindível, amassar o barro permite o tônus, puxar o outro pela lateralidade permite o eixo e o tônus, puxar o outro pelo quadril permite o tônus. Júlio César cria uma música: cajueiro, cajueiro vô pegar o cajueiro / cajueiro, cajueiro vô pegar o cajueiro.

Tranquilidade

31/10/2013

Manhã

Contamos com a presença do Flávio, músico da banda Cultura Negra, dentro da sala de Artes. Ele veio para trabalhar arranjo com os alunos do grupo Dançacriôla. Flávio é pai do Natan. Não planejamos a aula da tarde.

31/10/2013

Júlio e Natan chegaram mais cedo. Desde a última aula venho pensando que devo introduzir para eles novas possibilidades de pensar a música. Júlio me contou que voltou a ensinar dança na ONG e os ritmos que ele dança estão muito vinculados à mídia. Não quero isso pra oficina. Comecei hoje com eles, propondo um jogo de ritmo onde o Natan coordena. Em volta da mesa vamos colocar os alunos e Natan vai fazer o ritmo na mesa para eles imitarem o som. A música é o caranguejinho. Caranguejinho pampampampam (toque de mão sobre a mesa), Tá na boca do buraco (anda), Caranguejo sinhá (toque na mesa). Sai o aluno que errar o toque ou o andar.

Sala 1- Criolinhos

No jogo proposto fizemos assim: como saíram três, os restantes dos jogadores como recompensa foram dançar maculelê; a cada rodada da dança entrava um dos três que estavam sentados e saía um dançador para descansar. Todos jogaram. E para finalizar fizemos o jogo do caranguejo novamente: quando falar “caranguejinho tamtamtamtam” faz cócegas. Quando falar “tá na boca do buraco”, voltou para a roda. Também inventamos um jogo para o maculelê dentro da roda: o jogador dança sem as baquetas. O Júlio foi o jogador, o Natan o tocador, a roda dançou um a um com o Júlio.

Grupo 2- Passarinhos

O jogo foi coordenado pelo Natan. O Júlio era o observador que retirava o jogador que não fazia o ritmo. O jogo foi o do caranguejo, porém Júlio trouxe uma música para retirar o jogador: “Sr. Serafim, você não acertou pega o seu banquinho e vá pro seu cantinho”.

Restante do tempo bate papo entre eu, Julio e Natan.

Oficina do Não Letramento: Flávio.

31/10/2013

Contamos no Grupo Dançacriôla com a presença do Flávio, músico da Banda Cultura Negra. Ele veio para trabalhar arranjo com os alunos do grupo. Flávio é pai do Natan.

14/11/2013

O Flávio não chega. Começamos com amassar a bolinha no chão. Aos poucos foram chegando Júlio e Diego. Da bolinha fomos para o abraço da camisa de força: um segura o outro pelo cotovelo, o braço de quem vai ser puxado está se abraçando, quem vai puxar segura o outro pelo cotovelo e se posiciona nas costas. A força de quem está se abraçando é de tentar se libertar. Da camisa de força vamos para um pega-pega com a rabada. Cansados, eles querem sentar-se. Então vamos para os instrumentos e o Flávio chega.

23/11/2013

OFICINA DO FLÁVIO

Flávio quer marcar um ritmo único, marcar a marcha e o samba. O cacuriá soa meio estranho para ele “não tem instrumentos”. Vamos marcar os ritmos que o Flávio tem como prioridade para a oficina e para uma

apresentação. Apresentar é mostrar o trabalho para a comunidade, para a escola. E isso é importante para o Flávio. Explico para ele que estou pensando em unir alguns elementos do maculelê ao ritmo do samba. Criar uma dança, mas é para o ano que vem, no carnaval. Abrir o carnaval, “mostrar o serviço”, como ele diz. Hoje o Flávio me deixou interagir, me mostrou como reger o ritmo.

Reger o ritmo e dançar o tônus da música é ligar céu e terra, raiz fincada que pisa a terra, raiz que marca o compasso no chão. Corpo que vai e que vem, mãos e braços de fortaleza que brincando vão de um tambor ao outro. Tum tumtum forte e leve de cá para lá. Taratarara tarara taratarara de tarol. E quando o músico cansa, o regimento é de mais pulso, mais força, mais vigor, que é também para não deixar o corpo parar de dançar a música tocante. Dizer com o corpo, dizer com o som, dizer.

Tônus do bastão para o movimento. Tônus da mão sobre o tambor. Tônus para empurrar o corpo (para a frente para trás) com o bastão. Vigor de pisar o chão na força da batida do tambor. Vigor/tônus, pé para frente e para trás.

Não existe para mim o momento do pedagógico desvinculado do artístico. Quando estimulo um autista colocando pequenas bolas em uma caixa, ou em uma lata, ou em um recipiente fechado para que ele as pise, as toque com as mãos, ou sacuda o recipiente fechado usando todo o corpo, numa contração total de seu tônus, eu estou pensando em como utilizar este movimento para a dança, para o teatro, e fico imaginando uma cena performática, linda, original, onde ele saltita, rodopia, usando o som da caixa enquanto estímulo para girar.

21/11/2013

1- Natan não está participando. O planejamento está acontecendo antes da aula. Para o grupo Criolinha o Júlio César inicia com o Camalelê.

2- dança nova chamada “Selva Atacante”.

Roda de conversa: Júlio conta o nome da dança e a história que a dança tem; descobrimos quem fez a onça e quem fez o caçador na dança. Finalizamos a roda de conversa dizendo um nome para a aula: a saudade da onça, dança da onça, recanto da onça.

No grupo Passarinhos jogamos o pega-pega do Jacaré.

31/10/2013

Contamos no Grupo Dançacriôla com a presença do Flávio, músico da Banda Cultura Negra. Ele veio para trabalhar arranjo com os alunos do grupo. Flávio é pai do Natan.

14/11/2013

O Flávio não chega. Começamos com amassar a bolinha no chão. Aos poucos foram chegando os alunos. Da bolinha fomos para o abraço da camisa de força, um segura o outro pelo cotovelo, o braço de quem vai ser puxado está se abraçando, quem vai puxar segura o outro pelo cotovelo e se posiciona nas costas. A força de quem está se abraçando é de tentar se libertar. Da camisa de força vamos para um pega-pega com a rabada. Cansados eles querem sentar-se. Então vamos para os instrumentos e o Flávio chega.

21/11/2013

Aula Planejamento Júlio César

1- Camalelê

2- Selva Atacante

3- Contar a história descobrir quem é quem

nome da aula a saudade da onça, dança da onça, recanto da onça

Júlio Cesar nome da aula: balão mágico, jacaré, jacaré bóio, jacaré pegador

23/11/2013

Flávio quer marcar um ritmo único, marcar a marcha, e o samba. O cacuriá soa meio estranho para ele “não tem instrumentos”. Vamos marcar os ritmos que o Flávio tem como prioridade para a oficina e para uma apresentação. Apresentar é mostrar o trabalho para a comunidade, para a escola. E isso é importante para o Flávio. Explico para ele que estou pensando em unir alguns elementos do maculelê ao ritmo do samba. Criar uma dança, mas é para o ano que vem no carnaval. Abrir o carnaval “mostrar o serviço” como ele diz. Hoje o Flávio me deixou interagir, me mostrou como reger o ritmo.

Reger o ritmo e dançar o tônus da música é ligar céu e terra, raiz fincada que pisa a terra, raiz que marca o compasso no chão. Corpo que vai e que vem, mãos e braços de fortaleza que brincando vão de um tambor ao outro. Tum tumtum forte e leve de cá para lá. Taratarara tarara taratarara de tarol. E quando o músico cansa, o regimento é de mais pulso, mais força, mais vigor que é também para não deixar o corpo parar de dançar a música tocante. Dizer com o corpo, dizer com o som, dizer.

Tônus do bastão para o movimento. Tônus da mão sobre o tambor. Tônus para empurrar o corpo (para a frente para trás) com o bastão. Vigor de pisar o chão na força da batida do tambor. Vigor/tônus pé para frente e para trás.

Não existe para mim o momento do pedagógico desvinculado do artístico. Quando estimo um autista colocando pequenas bolas em uma caixa, ou em uma lata, ou em um recipiente fechado para que ele as pise, as toque com as mãos, ou sacuda o recipiente fechado usando todo o corpo, numa contração total de seu tônus, eu estou pensando em como utilizar este movimento para a dança, para o teatro e fico imaginando uma cena performática, linda, original onde ele saltita, rodopia, usando o som da caixa enquanto estímulo para girar.

JOGOS TEATRAIS

GRUPO 1 (Período da Manhã): Assanhaço

04 de Novembro de 2013

Jogo do Caranguejo

Música: Caranguejinho pampampampam

Caranguejinho pampampampam

Tá na boca do buraco

Caranguejo Sinhá

1º: marcar ritmo e movimento.

Em volta de uma mesa marcar o ritmo com as mãos: Ca-ran-gue-ji-nho pampam-pampam.

Passo de andar lateral: inicia com pernas juntas, abre perna direita e junta as perna esquerda com direita.

2º Jogo: O jogo inicia com os alunos caranguejos marcando o ritmo e andando na lateral. O puxador canta a música. Quando o grupo de alunos caranguejos escutarem “tá na boca do buraco”, escondem-se debaixo da mesa. O aluno pescador de caranguejo aparece neste momento para pegar os alunos caranguejos. Quem não estiver escondido no buraco (debaixo da mesa) vai para a panela de água quente.

3º: Criação do cenário

Material: papel, tecido ou fita crepe.

Construir o buraco do caranguejo, a panela de água quente e um tanque para guardar caranguejos.

4º: Improvisar com o jogo

Roda de Conversa: nome da história “Os caranguejos espertos”.

Relatório

Jardel pediu que seu caranguejo tocasse uma violinha. A improvisação começa com Genessandro, o Sinhô, querendo pegar um caranguejo. Ao longo da improvisação o Sinhô consegue pegar a violinha do caranguejo. Neste ponto eu interfiro enquanto facilitador e proponho um novo objeto no jogo: uma corda para fazer uma armadilha usando a violinha como isca. Proponho também aos caranguejos que pensem como resolver a questão.

Sinhô cria a armadilha, a violinha é reconquistada pelos caranguejos que tramaram dentro do buraco uma ação em grupo. Sinhô consegue capturar um caranguejo que vai para o tanque e que também é salvo pelo grupo.

O tempo da aula está se esgotando. Interfiro solicitando um final para a história. O grupo de caranguejos propõe capturar o Sinhô o jogar na panela de água quente. Pergunto para Genessandro (o Sinhô) se ele concorda em ir para a panela quente e morrer e ele diz que sim.

Enquanto o grupo arma o plano da captura, Sinhô muda o final da história guardando a panela de água quente, porque quer salvar sua vida nadando dentro do tanque.

A relação de proteção entre os caranguejos esteve presente o tempo todo desde o início do jogo. Havia organização para tentar impedir a captura e isso se manteve no momento da improvisação. No momento do jogo estive presente como puxador, mas não assumi papel de caranguejo ou Sinhô. No momento da improvisação agi como facilitadora apenas nos momentos em que percebia que a proposta se enfraquecia.

11/11/2013

Jogo: Rabada de jacaré.

Música: Eu sou, eu sou, eu sou,

Eu sou jacaré boiô

Eu sou, eu sou, eu sou
 Eu sou jacaré boiô
 Sacode o rabo jacaré
 Sacode o rabo jacaré
 Eu sou jacaré boiô

O rabo do jacaré é confeccionado com tecido. Ele deve ser mais pesado numa das pontas. A outra ponta é para prender no jogador. O rabo do jacaré fica preso na altura do quadril. A proposta do jogo é um pega-pega por meio da rabada. A regra é não segurar no rabo na rabada, pois a força da rabada tem que vir do quadril. Não utilizar material agressivo na confecção do rabo.

Aula dia 18/11/2013

Jogadores: Andressa, Ana Carolina, Genessandro, Gabriela.

O jogo é com o rabo do jacaré confeccionado na aula anterior. A proposta inicial é pensar o espaço da sala de aula e como será a história. Os jogadores conversam e decidem retirar as cadeiras, utilizar a mesa para ser a casa dos jacarezinhos e duas estantes leves para ser a gaiola do Jacaré Boiô. Andressa se propõe a ser o primeiro Jacaré Boiô. Coloco regras: não pode segurar no rabo, o jogador preso na gaiola não pode abrir a gaiola e fugir, para pegar um jacarezinho o Jacaré Boiô tem que dar rabada, o rabo do Boiô é de cor diferente e se houver troca de jogador quem assumir o papel do Boiô tem que mudar a cor do rabo.

Inicia o jogo ao longo da improvisação. Vou lembrando as regras e como observadora vou propondo situações a partir do que está acontecendo (perda do rabo, jacaré Boiô coloca o jacarezinho preso para dormir, sacola para guardar os objetos que foram roubados do Jacaré Boiô, não jogar objeto um no outro, jacaré Boiô pode imaginar que está escondido atrás de uma moita). Ao longo do jogo os jogadores se permitem trocar de papéis.

Ao final na roda de conversa vou assinalando o que foi legal para a história nas situações que foram acontecendo e as novas propostas vão surgindo. Observamos a necessidade de criar uma palavra mágica que será utilizada pelo jacaré Boiô, que se transforma em um jacaré bruxo(a). Surge a ideia de uma mágica para dormir para sempre e um beijo para acordar. A sacola de poderes mágicos substitui a sacola de dinheiro (proposta colocada inicialmente pelos alunos). Também surge a proposta de fazer o pozinho mágico no lugar do beijo e um lago, e se o Jacaré perder o rabo os jacarezinhos dominam a história. Traçamos no papel metas de atividades para a próxima aula.

Do ponto de vista do movimento, percebo que o rabo propõe ao jogador um impulso no quadril para um giro na rabada, porém em vários momentos também percebi que se o jacaré que dá a rabada não estiver com a raiz muito presa ao chão, o giro do rabo empina o cóccix para trás.

Sentados ao meu lado eles observaram o que eu estava escrevendo e Ana Carolina, que já está alfabetizada, tenta ler. Eu mostro onde coloquei as propostas para a próxima aula e onde observei os problemas com o rabo. Eles começam a sugerir soluções para o rabo, ao que respondo que tenho que pensar um pouco melhor no assunto e encerramos a atividade.

25/11/2013

Iniciamos a aula com uma roda de conversa para lembrar que iremos criar a palavra mágica, o lago, a sacola de poderes mágicos e colocar nome no saquinho de pozinho mágico.

Iniciamos o jogo com um jacaré pegador com o novo rabo que fiz. Ele é mais pesado na ponta e menos volumoso. Percebo que houve menor necessidade de empinar o bumbum para dar rabada. No jogo escolhi para assumir o papel do Boiô na improvisação o jogador que não foi pegador nenhuma vez. No jogo de improvisação iniciamos construindo o cenário: gaiola para prender jacarezinhos, toca dos jacarezinhos e um lago. Gabriela não fala mas é muito esperta: com esse jacaré-bruxa não houve rebelião, ela aprisionou todos os outros jogadores. Usou o pozinho mágico para dominar qualquer rebeldia. Ao longo do improviso Genessandro fez duas propostas para mudar a história: o jacaré-bruxa poderia dormir e os jacarezinhos poderiam usar a corda para ajudar. Propostas que foram utilizadas na improvisação seguinte.

Dezembro

02/12/2013

- 1- Massagear os pés
- 2- Criar giros usando as bolas
- 3- Fazer a estrela marcando o movimento com o tambor
- 4- Criar uma história usando seres estranhos, giros, estrela, tambor, bolinhas.

Sentados conversamos sobre a criação da história. Os seres estranhos se transformaram em animais, lobo, pássaros, macacos e ao longo da conversa foram ganhando qualidades, espécies foram aparecendo, grupos de animais foram se formando por fim surgiram pica-paus e lobos. Propus uma floresta para a história. Eles

queriam usar tecidos verdes para criar. Delimitei sugerindo um espaço vazio para ser a floresta. Jardel propôs aos pássaros usarem tecidos como asas. Fomos para a criação dos figurinos. Sugerir, enquanto Genessandro, Gabriela e Ana Carolina criavam o figurino, que os tambores fossem colocados em um canto do cenário. Jardel e Andresa tomaram a iniciativa e rapidamente assumiram novos personagens: seriam os tocadores de uma tribo indígena. P. se transforma em lobo. Começam com a música e, quando vejo as meninas dançando, sugiro que a festa inicie a história. O lobo escondido espera para atacar o grupo. Reiniciamos deste ponto entendendo que vamos ter agora um ensaio utilizando a criação. Retomamos e “avô, avô, avô deixa voar” é música para a cena inicial. Deste ponto a música foi utilizada todo o tempo, criando um diálogo com a história, cantando a entrada do lobo, os acontecimentos, alertando as possibilidades e encerrando com o lobo, após ter sido derrotado, pegando um tambor e indo para a festa junto com os índios e os pássaros.

Na roda de conversa frisei a minha participação pelo cantar. Lembramos que houve criação e ensaio. Propus melhorarmos a história. Eles sugeriram para a próxima aula uma história com formiga e tamanduá, ao que acenei a possibilidade de uma música. Eles então sugeriram que eu anotasse no caderno para lembrarmos na próxima semana.

09/12/2013

- 1- massagear os pés e giros com as bolinhas
- 2- movimentos de oito com os braços

Não trabalhei a sugestão dos alunos. Repeti a história da aula anterior, colocando no lugar dos índios o fazendeiro, e os passarinhos. Sugerir inicialmente os personagens colocando objetos no centro da roda, ao mesmo tempo em que fui criando a ação principal dos personagens. O fazendeiro planta, e os passarinhos comem a plantação. A história começa com uma corda para fazer uma armadilha e um batuque para fazer barulho e espantar os passarinhos. Sugerir as bolinhas para serem as sementes. Éricks, que foi o fazendeiro, sugeriu a vassoura para ser a enxada. Os outros fizeram o ninho debaixo da mesa, o centro da sala foi a lavoura. A história começou. Quando Éricks se cansou, sugerir que conversássemos e que abrísssemos espaço para Genessandro entrar e que Luiz Fernando fosse outro fazendeiro. Falei que era necessário criar um final para a história. Hoje interferei o tempo todo narrando os acontecimentos para eles. A roda de conversa girou sobre a história que sempre acaba em pega-pega, fala de alguém do grupo quando disse “esse pega-pega de hoje foi bom” (então entendemos que a história seria sobre um pega-pega), os personagens e as ações que se repetiam em cada um deles: Ana Carolina sempre escapa quando é pega, então seria a personagem que sempre foge; Andresa disse que sempre era a primeira a ser pega, “sou a mais mole”; Gabriela diz que sempre é a última a ser pega, e Genessandro entendeu, pela minha fala quando expus todas as suas ações em todas as improvisações, que ele sempre busca um final feliz. Luiz Fernando e Éricks continuariam a ser humanos e até então plantadores.