



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

A DANÇA NO PALCO DO IMAGINÁRIO:

Matinta e Medéia, um entrecruzar poético de fazeres artísticos.





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

LUDMILA MELLO DA SILVA

A DANÇA NO PALCO DO IMAGINÁRIO
Matinta e Medéia, um entrecruzar poético de fazeres
artísticos.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes, Mestrado em Artes Cênicas UFPA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Profa. Dra. Ana Flávia Mendes.
Co Orientador: Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro.

Área de Concentração – Artes Cênicas.

BELÉM-PA
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do ICA/ PPGARTES, Belém – PA.

Silva, Ludmila Mello da, 1987 -.

A Dança no palco do imaginário: matinta e medéia, um entrecruzar poético de fazeres artísticos / Ludmila Mello da Silva , 2014.

Orientador: Prof.^a. Dr^a. Ana Flávia Mendes; Co-Orientador: Prof^o Dr. João de Jesus Paes Loureiro.
f.?

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2014.

1. Dança na Arte 2. Imaginário 3. Imaginação 4. Dramaturgia. I. Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro II.Título.

CDD. 23. Ed. 792.62

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

LUDMILA MELLO DA SILVA

A DANÇA NO PALCO DO IMAGINÁRIO
Matinta e Medéia, um entrecruzar poético de fazeres
artísticos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas como
requisito para obtenção do título de “*Mestre em Artes Cênicas*”
Área de concentração: artes cênicas

Aprovada em: ___/___/___

Prof^a. Ana Flávia Mendes, Dr^a.
Orientadora – Instituto de Ciências da Arte - ICA/UFPA

Prof. João de Jesus Paes Loureiro, Dr.
Co-orientador – Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFPA

Prof^a. Benedita Martins, Dr^a.
Avaliadora – Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFPA

Prof. Jaime Amaral, Dr.
Avaliador – Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFPA

Prof. Miguel Santa Brígida, Dr.
Avaliador – Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFPA

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Aos meus pais, Elzanira e Paulo Sergio Moreira

Por seu apoio e amor incondicionais.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e por ter iluminado e abençoado meus caminhos, em direção à concretização de mais uma etapa acadêmica e profissional.

A Universidade Federal do Pará que, por meio do Instituto de Ciências da Arte, possibilitou-me alcançar esta meta profissional.

Ao meu co-orientador João de Jesus Paes Loureiro pela sua incondicional atenção e paciência durante as orientações.

Aos Professores, técnicos e funcionários do Instituto de Ciências da Arte ICA/ UFPA que contribuíram para a conclusão desta etapa.

Ao Alexandre, por me apoiar nos momentos de houeveram as maiores crises.

À minha mãe, Elzanira Moreira, grande incentivadora dos meus estudos e acreditadora da minha arte.

*“ Impossível separar dança e imaginário.
O gesto que dança do corpo na dança.
Pois a dança é fogueira de um coração em chamas.
Fogueira de mãos, de braços, de olhar, de corpo inteiro...”
Paes Loureiro. “Hino à Dança”*

RESUMO

Esta pesquisa atenta primeiramente, para um desdobramento do meu trabalho de conclusão de curso, que me assegurou o título de licenciada plena em dança pela Universidade Federal do Pará. Esse trabalho (TCC) me oportunizou estudar a dança sob três enfoques: a dança no meu corpo, no corpo do outro e as possibilidades que apresentam os estudos míticos em sofrerem ressignificação para um espetáculo de dança. O atual estudo pretende, além de empreender uma interrelação entre dança, cultura, imaginário e mito igualmente viabiliza minha perspectiva analítica sobre o encadeamento entre duas teorias, naquilo em que uma proporciona à outra, além de investigá-las separadamente. A primeira teoria a ser estudada diz respeito à etnodramaturgia poética do imaginário (LOUREIRO, 2009) e expõe sobre a forma como cada pessoa particulariza o mito que lê. Através de sua leitura o indivíduo imagina o mito, cenarizando-o, dramatizando-o. Esta teoria, reflete ainda, o processo que irá desencadear outra teoria, a da conversão semiótica (LOUREIRO, 2007), que, também, se faz presente em minhas análises acerca das relações travadas entre dança, mito e imaginário. O princípio da conversão semiótica presume o reordenamento de algumas das funções presentes na reflexão acerca da arte. Através da análise reflexiva da teoria da etnodramaturgia poética do imaginário, adentro em um universo que procura apoiar-se em dois mitos: Medéia (grego) e Matinta (amazônico) para evidenciar a possibilidade de construção da imaginação pautada em um espaço cênico que se cria simultaneamente ao se ler uma narrativa mítica, permitindo, de modo efetivo, a realização atuante de outra teoria, a da conversão semiótica, que prevê a ressignificação desses mitos em espetáculos de dança ou teatro, no âmbito das artes cênicas. Ademais, os dois mitos escolhidos para este estudo são fornecedores de significações simbólicas equivalentes apesar de serem originados em culturas tão distantes. Procuro, então, evidenciar essas equivalências tomando como exemplos principais minha própria reflexão sobre o tema, ao atuar em um espetáculo de dança cuja essência resultou da ressignificação do mito da Matinta e ao analisar a atuação do artista que, experienciou os dois mitos ressignificados em obras coreográficas, Jaime Amaral, que dançou, também, o mito de Medéia. Para tanto, meu objetivo principal consiste em analisar de que forma acontece a conversão semiótica do mito em dança por via do processo da etnodramaturgia poética do imaginário fundamentando-me na identificação e investigação da vinculação, no processo de produção, de uma forma formante e forma formada (PAREYSON, 1993) entre os pontos individualizadores, porém convergentes de cada mito estudado, levando em consideração as culturas pertencentes a cada um. À vista disso, aplico a este estudo, entrevistas, pesquisas bibliográficas sobre o tema abordado, assim como pesquisas documentais (filmagens e fotos) do artista em questão que já encenou os mitos sobre os quais se delineará o referente estudo, bem como meus apontamentos contidos no diário de bordo fabricado no laboratório de criação do espetáculo Matintas.

Palavras-chave: dança, corpo, mito, imaginário e imaginação.

ABSTRACT

This research, attentive primarily to an offshoot of my completion of course work, assured me that the title of full degree in dance from the Federal University of Pará This work (TCC) provided an opportunity to study dance me under three approaches : the dance in my body , in the body of the other and the possibilities that present the mythical studies suffer redefinition for a dance . The current study aims , in addition to wage interplay of dance, culture , myth and imagination also enables my analytical perspective on the trigger which provides a theory to another , and investigate them separately. The first theory to be studied concerns the poetic myths etnodramaturgia (Loureiro , 2009) and expounds on how each person particularize the myth that reads . Through reading the individual imagines the myth , cenarizando it . This particularization arises according to the specific culture that is intrinsic to him , so the universality of myth is revealed when the consonant interpret our path by culture. This theory also reflects the process that will trigger another theory, semiotics conversion (Loureiro , 2007) , which also is present in my analysis regarding the relationships established between dance , myth and imagination . The principle of semiotics conversion assumes the reordering of some of the features found in the reflection about art . These maintains a hierarchical relationship , and may thus be a dominant depending on the movement of passing objects from one cultural context to another . Then the functions are reorganized and may change the dominance . Through reflective analysis of the theory of poetic etnodramaturgia myths , inside a universe that seeks to rely on two myths : Medea (Greek) and Matinta (Amazon) to demonstrate the possibility of building the imagination grounded in a scenic area that creates simultaneously to read a mythic narrative , allowing , effectively , the acting of another theory, semiotics conversion, which provides for the redefinition of these myths in dance performances or theater within the theater arts achievement. However, you can extend to other works of art , as this research concerns the way how the myth takes shape in the imagination of each. The way that every photographer should stage in the imagination according to its artistic design . Moreover , the two myths chosen for this study are suppliers of equivalent symbolic meanings although they originated in cultures as far away , try then show these equivalences taking as prime examples my own reflection on the subject , to act in a dance whose resulted essence of reframing the myth of Matinta and analyze the performance of the artist who experienced the two myths reinterpreted in choreographic works , Jaime Amaral . For that, my main goal is to analyze how conversion happens semiotics of myth in dance through the poetic myth etnodramaturgia process basing myself in the identification and investigation of binding , in the production process , a formant shape (Pareyson , 1993) between the individuating points , but each converging myth studied , taking into consideration the crops belonging to each. In view of this part apply to this study , interviews , library research about the topic , as well as documentary research (footage and photos) of the artist in question already staged the myths upon which outline the referent study as well as my notes contained in the logbook manufactured in the lab creating the show Matintas .

Keywords: dance, body, myth, imagery and imagination.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 -	Jaime Amaral interpretando a personagem Medéia em apresentação na Alemanha.	54
Fotografia 2 -	Laboratório de experimentação prática em Arapiranga por Iêrêcê Amaral.	56
Fotografia 3 -	Cena do espetáculo Matintas por Airleise Sarges. A Matinta terrestre	60
Fotografia 4 -	Medéia momentos antes de matar os filhos.	65
Fotografia 5 -	Cena do espetáculo Matintas. Corpo entrelaçado de Matintas.	73
Fotografia 6 -	Beira do rio em Arapiranga.	77
Fotografia 7 -	Ensaio do grupo “os Encantados de Arapiranga”	79
Fotografia 8 -	Ludmila Mello em momento de experimentação no igarapé, Arapiranga.	81
Fotografia 9 -	– Cena do espetáculo Matintas por Jaqueline Maciel. Momento em que uma das Matintas encontra-se presa por um mosquito, que está representando seu habitat.	89
Fotografia 10 -	Cena do espetáculo Matinta por Ludmila Mello. Momento da travessia das noivas.	90

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	UMA AUTO ETNOGRAFIA.....	20
2	TEORIAS QUE SE ENTRECruzAM	33
3	SUBJETIVIDADES DE UMA REALIDADE SIMBOLIZADA	40
3.1	SIGNOS, SÍMBOLOS E ALEGORIAS.	44
3.2	CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS.....	49
4	PROCESSOS CRIATIVOS E SIMBÓLICOS E SUA GÊNESIS NO IMAGINÁRIO POR VIA DA IMAGINAÇÃO CRIATIVA	53
4.1	FONTES SIMBÓLICAS.....	57
4.2	RELAÇÃO DE CRIATIVIDADE ESTÉTICA ENTRE MEDÉA E MATINTA.....	61
5	DANÇA CULTURA E CRIAÇÃO	66
5.1	MEMÓRIA CORPORAL AFETIVA.....	74
5.2	DIÁRIO DE MATINTAS.....	76
6	COMUNICAÇÃO SIMBÓLICA	96
7	NARRATIVA DE FECHAMENTOS E ABERTURAS DE UMA CRIAÇÃO (Um modo de conclusão não conclusiva)	99
	REFERÊNCIAS	103
	APÊNDICES	107

1 INTRODUÇÃO

“Como tudo começa? Creio que nunca começa. Apenas continua.”
(GRAHAM, 1993. Pag. 184).

Apresento, nestes escritos, a composição de inter-relacionamento entre dança, cultura, imaginário e mito, sob a ótica das teorias: uma relativa ao papel do imaginário na figuração do mito e, outra, concernente à transfiguração dessa figuração imaginária em coreografia, isto é, obra de arte da Dança. Nesse campo, realizo a aplicação de minha perspectiva analítica sobre o encadeamento complementar que uma teoria proporciona à outra, o desaguar de uma na outra. A primeira teoria diz respeito à etnodramaturgia poética dos mitos (LOUREIRO, 2009 p. 7, além de apontamentos do curso referente ao tema) e explicita sobre a forma como cada pessoa particulariza o mito ao lê-lo. Através de sua leitura o indivíduo imagina o mito, cenarizando-o numa atmosfera dramática. Essa particularização decorre segundo a cultura específica que lhe é intrínseca. Portanto a universalidade do mito é revelada quando o interpretamos consonante ao nosso trajeto pela cultura.

O espaço mítico é sempre construído cenicamente, isto é, em função da ação narrada. Um espaço em separado delimitado pela ação cênica virtual do mito. Um palco. É, portanto, um espaço construído dentro das exigências cênicas funcionais da ação. Como no teatro é um espaço no qual o espectador se inclui em uma participação contemplativa, como ocorre na experiência estética e no sonho. Assiste-se a uma encenação de acontecimentos para os quais a “cenarização” é parte constitutiva e expressiva da ação. Cada elemento do cenário mítico é simbólico. Constitui parte da linguagem cênica do mito, de sua eficácia expressiva. (LOUREIRO, 2009, p. 8).

A teoria supracitada permite ainda, o encadeamento compreensivo de um processo que irá suscitar outra teoria, a da conversão semiótica (LOUREIRO, 2007) que, igualmente, se faz presente em minhas análises acerca das relações travadas entre dança, mito e imaginário. O princípio da conversão semiótica presume o reordenamento de algumas das funções presentes no objeto de arte, encaminhando a reflexão acerca da arte, no âmbito de seu contexto cultural. Essas funções mantêm uma relação hierárquica que se modifica de acordo com sua inserção no campo cultural, podendo assim haver uma dominante em cada situação, cujo reordenamento hierárquico se opera dependendo do movimento de passagem de

objetos de uma situação cultural a outra. Então as funções se reordenam, podendo trocar a sua dominante. Isto não quer dizer que as outras funções não exprimam papel de influência sobre o objeto. Todas estão conectadas sem serem excluídas, porém a dominância de uma das funções ocorre mediante a situações como transferências de campo cultural ou mudanças de circunstâncias, na mesma ou em uma outra cultura,

A conversão semiótica significa o quiasmo de mudança de qualidade do signo, na significação de um objeto ou ação, no ato do percurso de mudança de sua localização na cultura, no momento mesmo dessa transfiguração [...]. Propomos, então, a denominação de conversão semiótica a essa passagem modificadora da qualidade dos signos, resultante do cruzamento ou inversão de funções situadas no alto e no baixo de um fenômeno cultural determinado, parte do movimento dialético de rearranjo dessas funções, como resultado de alteração da dominante em um contexto cultural ou passagem a outro contexto [...]. (LOUREIRO, 2007, p. 35-6).

Através da análise reflexiva sobre as duas teorias no sentido de que uma propõe potencialmente se desdobrar na outra, ou seja, o acontecimento da conversão semiótica do mito em dança por via do processo da etnodramaturgia poética do mito adentro em um universo de operacionalização demonstrativa, que procura suporte em dois mitos para evidenciar essa possibilidade. Trata-se dos mitos Matinta (amazônico) e Medéia (grego) possibilitando a construção na imaginação pautada em um espaço cênico que se cria simultaneamente à leitura de um mito, estimulando modos de operacionalizar as matrizes culturais de quem o lê e possibilitando, de modo efetivo, a realização da conversão semiótica.

Porém, esse processo formador é possível estender-se a outras obras de arte, pois diz respeito à maneira de como o mito se configura na imaginação de cada um. Forma pessoal de compreensão do mito, o modo que cada artista o deverá encenar no imaginário de acordo com sua concepção artística, a partir dos mundos que compõem cada experiência vivencial do artista.

Sendo assim, a etnodramaturgia do coreógrafo ou bailarino terá ênfase coreográfica, o dramaturgo dará ênfase dramática, o pintor na plasticidade, nas cores, o poeta nas palavras, nos versos etc. Como se trata de um processo imaginário, relaciona-se intimamente com a cultura de quem o imagina. Cada um o imagina e o particulariza de uma determinada maneira.

Levanto, ainda, evidências de como acontece no espaço imaterial do imaginário a dança, em meio às características cênicas preponderantes que constituem dois mitos de diferentes culturas, investigando pontos de convergência entre eles, que apesar de individualizadores, correlacionam atitudes simbólicas referentes aos mitos que elenco para o presente estudo.

A dança no palco do imaginário: Medeia e Matinta, um entrecruzar poético de fazeres artísticos, fundamenta-se, como conteúdo preliminar, a partir do desdobramento de uma pesquisa anterior, a de conclusão de curso (TCC). Essa pesquisa, de outro enfoque aplicativo das teorias, fora baseada na observação e análise crítico-reflexiva da Companhia de Ballet Jaime Amaral, que trabalha em suas produções os mitos amazônicos, assim como acerca de meu próprio fazer artístico.

Ao debruçar-me sobre o tema desta pesquisa, questiono-me até onde vai o entrelaçamento de conformidades entre os mitos, de que maneira as fronteiras interpenetradas entre eles, como nos encontros de águas de rios amazônicos, podem ser diluídas ou contornadas ao ponto de culturas distintas fornecerem significações simbólicas tão próximas.

Por compreender que todo mito constitui significação transcendental, sua contribuição à cultura encontra-se em permitir uma construção de sentidos individualizada, dependendo da forma como nos encaramos e como organizamos nossas ações. Sentidos esses que serão incorporados pela cultura, acrescentando novas chances de significações, especialmente no campo das artes.

Diálogo de orientação¹

<p>Orientador: Você acha que a experiência pessoal intercorrente com a da participação no grupo lhe proporcionou uma vivência importante para sua reflexão teórica?</p> <p>Orientanda: Sobremaneira. Na medida em que construo percepções sob ângulos antes não identificados acerca da minha arte que foi a escolhida para desenvolver meus estudos analíticos reflexivos, acredito que estou conectando todas experiências vividas. A participação na companhia de ballet Jaime Amaral me possibilitou entrar em contato, de maneira concreta, com os mitos Amazônicos através da relação com a pesquisa de campo, fato responsável por ampliar e conduzir para outras direções minhas concepções.</p>

¹ Os diálogos de orientação foram criados pelo professor Paes Loureiro para consolidar os discursos reflexivos do pensamento do orientando no processo de elaboração de dissertações e teses. O método já foi experimentado no percurso de construção das teses dos profs. Dr. Ana Flávia Mendes, Miguel Santa Brígida e Jaime Amaral. Aparecerá de forma recorrente ao longo da dissertação dentro de caixas de texto, da mesma maneira que o primeiro.

Orientador: Você já se havia interessado antes em estudar e compreender o mito, alguns mitos?

Orientanda: Não os mitos Amazônicos. Quando me interessei pelo ballet clássico, fui conquistada pela sua aura de leveza e delicadeza, como também pelas narrativas que contam os mitos (Quebra-nozes, o Lago dos Cisnes, La Sylphide) dos grandes ballets russos que estimulam a imaginação por estarem ligados ao fascínio atrelado à magia. A compreensão que eu buscava dos mitos na época em que dançava o ballet clássico era entender como a história se desenvolvia para interpretar tal personagem envolvida na trama, era apenas nessa dimensão que concebia o mito.

Orientador: Perceber os sentidos que constrói um mito é fundamental para compreender e sentir suas significações. Você acha então que a fonte de significações que é o mito, o torna estratégico na criação artística? E na sua interpretação?

Orientanda: Sim. Acho que quanto mais rico de significações o mito se apresenta, mais densa e cheia de nuances pode ser a interpretação assim como a ressignificação deste para um espetáculo de dança, por exemplo. Sentindo as significações que contem uma narrativa mítica, o artista as transforma em material cênico e envolve o espetáculo e o público em uma atmosfera que propicia as trocas de sensações realizadas na dimensão do imaginário.

Meu primeiro contato acadêmico com os mitos amazônicos se deu de forma a congregá-lo aos estudos corporais que outrora adquiri na graduação em dança, curso oferecido pela Universidade Federal do Pará. Dessa forma, aliando a teoria e a prática, intercrucio reflexões e análises com a plasticidade que requerem as fluências de gestos elencados para comunicar e criar uma linha sutil de interesses entre receptor e dançarino, linha esta dedicada a satisfazer momentaneamente a contemplação de quem assiste.

O curso de dança me proporcionou olhar os mitos amazônicos sob outros aspectos, à luz de teóricos que embasavam solidamente as alegorias que emergem de sua simbologia, destituindo qualquer fragilidade que possa não sustentar estes mitos como passíveis de serem estudados por pesquisadores com propriedade e profundidade.

Ademais, sou membro de uma Companhia de dança (Companhia de ballet Jaime Amaral) que trabalha em suas criações, essencialmente, temas abordando os mitos amazônicos. “Matintas”, espetáculo cênico produzido pela Companhia, intercorrente com a elaboração e conclusão da tese de doutorado de Jaime Amaral, diretor da Companhia, refere-se a um dos mitos que pretendo analisar. Trata-se de um mito cujas versões se modificam de acordo com o lugar em que está sendo contado, geralmente, por ribeirinhos, habitantes dos interiores do estado.

Tendo por base empírica o entendimento da comunidade de Arapiranga, situada no município de Curuçá a 140 km de Belém, capital do estado do Pará e escolhida como ponto de referência para o estudo deste mito, a Matinta é uma velha

senhora que assombra, à noite, por onde passa pedindo tabaco; ou um pássaro agourento trazendo maus presságios e que também se pode constituir na forma de um animal, à noite, e, de dia estar na forma humana.

O referido espetáculo encena sete tipos de matintas, todas possuindo algum poder para amedrontar e, assim, sobrepujar a tranquilidade da população daquela localidade.

[...] A personagem mítica é multifacetada e segue num crescente que caminha da invisibilidade à materialidade. Têm-se as matintas invisíveis, as matintas pássaros e as matintas terrestres. As primeiras, pelas marcas textuais, compreendem seres voejantes, terrenos, e outros que não se conseguem definir, caracterizam-se pela invisibilidade. As seguintes configuram-se em seres aéreos, na maioria das vezes pássaros. Finalmente, as que têm as feições das bruxas construídas pelo imaginário popular medieval, que se pontificam até os dias de hoje; a personagem humanizada, ou seja, *desvirada*, pode constituir-se em pessoa jovem ou idosa, homem ou mulher branca ou negra; no entanto, a maior recorrência é de mulheres idosas [...] (FARES, 1997, p. 116-17).

O segundo mito presente nesta pesquisa é o da Medéia, inspiração do teatrólogo e poeta da Grécia antiga, Eurípedes, por volta de 431 a.C. Assinala-se como um mito da tragédia grega em que uma mulher mata os filhos e o marido por vingança após ser banida e ser trocada pela princesa de outro reino.

Procuro traçar uma relação de criatividade estética – da etnodramaturgia à conversão semiótica - com relação aos dois mitos, percebendo suas particularidades e evidenciando os elementos que ambos possuem em comum, indícios simbólicos que denunciem sua proximidade apesar de serem tão distantes, entendendo que cada mito incorpora e expressa as encantarias da cultura de maneira subjetiva e peculiar. A encantaria é um conceito alegorizado por Paes Loureiro no livro “Cultura Amazônica, Uma poética do imaginário”, para significar a poeticidade submersa na cultura e nas linguagens artísticas, como forma de encantamento estético.

Desta maneira, questiono-me até que ponto e de que maneira as características artístico-culturais desses mitos se cruzam ou se contrapõe, sendo estas integrantes de uma grande teia simbólica de representações, sem deixar de perceber, em cada um deles, suas singularidades, no momento em que são transfiguradas em dança.

<p>Orientador: O que você compreende como as características artístico-culturais existentes no mito, já que é necessário ponto de partida à sua pesquisa?</p>

Orientanda: Essas características estão relacionadas com uma das teorias que desenvolvo na dissertação que é a da conversão semiótica. O conceito elaborado pelo professor, que propõe o movimento de passagens dos objetos ou fatos culturais de uma situação cultural a outra, onde as funções irão se reordenar e se exprimir na nova situação. Neste caso, como está em sua teoria, o mito sofre conversão semiótica quando sua função dominante deixa de ser mágico-religiosa e passa a ser estética. Dessa forma, analiso esses elementos estéticos presentes nos mitos que elenquei para o presente estudo e os relaciono com a cultura da qual fazem parte, percebendo as correspondências que a imbricação que traço me apresenta.

Orientador: O mito pode ter uma significação antropológica e, conforme seu uso, significação artística. Como vê o papel que a cultura exerce com relação a isso?

Orientanda: O mito atua na mediação indivíduo e cultura de uma determinada região, mas é através da cultura que o indivíduo estabelece relação com as significações que apresenta o mito. É o pertencimento que faz com que sejamos capazes de identificar-nos com as marcas próprias e subjetivas que possui a nossa cultura. Considero que o estético é um componente cultural humano, relação do homem com a realidade em que se encontra, ou seja, ao dançar o espetáculo Matintas no Uruguai, senti que a realidade percebida pelo expectador foi diferente de quando nos apresentamos em Belém. Lá o público não se envolveu com a história como aqui.

Constatei esse fato quando aqui, em Belém, em determinados momentos da apresentação se ouviam gritos, via-se a fisionomia assustada dos presentes, pois eles sabem do que trata o mito, em que contexto ele se exprime.

Orientador: Você pensa em trabalhar com a relação do mito com a cultura nesta pesquisa?

Orientanda: Meu ponto de partida para este estudo foi uma relação latente entre quatro mundos tão significativos no decurso de meu contato com a dança contemporânea na Companhia Jaime Amaral, que são o mito, cultura, imaginário e a dança, acredito que estes mundos estão imbricados de maneira que sinto, durante o percurso da pesquisa, de traçar sempre relações entre eles, até porque para abarcar o universo mítico é necessário que se atente para a cultura da qual faz parte.

Orientador: O mito de uma cultura pode ser “plenamente” compreendido em outra?

Orientanda: Acredito em uma compreensão diferenciada em relação a um indivíduo que pertence à mesma cultura do mito, uma vez que o mito se configura na imaginação, maneira pessoal de cada um entender o mito, corroborada pelo imaginário e este é alimentado pela cultura e é intercorrente com a cultura onde nasce se constituindo de formas concretas, de acordo com os signos presentes nela.

Com a hipótese de que todo mito constitui significação transcendental que o torna cenário de rico material da imaginação e oscilante cena virtual da qual participam o maravilhoso e o estético, como expressão simbólica de uma cultura, permito-me envolver das encantarias que projetam estes dois mitos ao terreno do extraordinário para, então, explorá-los e ponderar sobre eles, pois, só assim, como dançarina pesquisadora que sou, terei passagem possível para descortinar seus segredos mais ocultos.

A partir desta conjunção de investigação sobre o presente estudo pretendo discorrer sobre a conformidade que o mesmo apresentará tendo em vista a densidade e a relevância contida na delimitação do objeto proposto que permitirá reflexão mais aprofundada sobre as questões relativas à dança, dentro do campo

das artes, contribuindo, positivamente, para a expansão e disseminação de outras análises crítico-reflexivas acerca dos mitos amazônicos no campo de atuação das artes. Além da valorização de teorias nascidas no âmbito acadêmico da cultura da Amazônia.

Considero meu objetivo principal de pesquisa analisar de que forma acontece a conversão semiótica do mito em dança por intermédio do processo da etnodramaturgia poética do imaginário fundamentando-me na identificação e investigação da vinculação, no processo de produção, de uma forma formante (PAREYSON, 1993) entre os pontos individualizadores, porém convergentes de cada mito estudado, levando em consideração as culturas originárias de cada um. No caso da Matinta, a cultura Amazônica e Medéa, a cultura Grega.

Na arte, a formatividade se especifica dando-se um conteúdo, uma matéria, uma lei. O conteúdo é toda a vida do artista, sua personalidade no ato de se fazer não apenas energia formante, mas justamente 'modo de formar', 'estilo', e de estar presente na obra somente como estilo; o que convida a superar a velha *querelle* de conteudismo e formalismo, porque na arte o espírito é estilo e o estilo espírito, e permite evitar toda a diatribe sobre o conceito de 'expressão', porque na arte o dizer é o mesmo que o fazer ou o fazer é um dizer. A matéria é, necessariamente, matéria física. Quando a gente se dá conta dessa necessidade, foge simplesmente a qualquer disputa sobre a técnica e a exteriorização, porque na arte de formar significa formar uma matéria, e a obra outra coisa não é senão matéria formada. No processo artístico, o definir-se da intenção formativa e a adoção, interpretação e formação da matéria são tudo uma só coisa, e na obra alma e corpo se identificam e espiritualidade e fisicidade são a mesma coisa. A lei da arte é, portanto, seu próprio resultado [...] só assim é que se pode compreender como na arte a tentativa e a organização não só se harmonizam, mas até mesmo se reclamam mutuamente e se aliam, pois a obra atua como formante antes ainda de existir como formada. (PAREYSON, 1993, p. 13).

Dessa forma, aplico a este estudo um método analítico descritivo de intercorrência do teórico com a experiência vivida, além de pesquisas bibliográficas sobre o tema abordado, assim como a análise de entrevistas e pesquisas documentais (filmagens e fotos) sobre a atuação do artista que, experienciou os dois mitos, sobre os quais se delineará a presente pesquisa, ressignificados em obras coreográficas, Jaime Amaral. Bem como meus apontamentos contidos no diário de ensaios fabricado no laboratório de criação do espetáculo Matintas, quando a forma formante se configura com toda sua complexidade.

Orientador: A experiência pessoal e suas implicações culturais e psicológicas são importantes numa pesquisa sobre arte, principalmente quando feitas pelo artista. Isso lhe

foi de grande valia para esta pesquisa?

Orientanda: Pesquisar sobre meu próprio fazer artístico além de me fazer despertar para a comunicação de uma nova consciência, a da experiência sensível e singular, permite que os leitores percebam não só a parte visível da minha pesquisa, mas a invisível constituída de sentimentos, sensações, pensamentos e emoções. Ademais, sustento as reflexões e análises com exemplos concretos e pulsantes oriundos de outras vivências igualmente reflexivas.

Orientador: Como a auto-etnografia, que é uma forma científica desse procedimento, foi fundamental para o que desejava fazer na dissertação?

Orientanda: Caiu como uma luva para esse processo de escrita, pois corrobora cientificamente o método de pesquisa que escolhi para seguir, me proporcionando o apoio acadêmico de que necessita o estudo.

Orientador: Como você vivenciou sua experiência pessoal quando a transformava em procedimento científico na auto-etnografia?

Orientanda: Percebi que a singularidade inerente ao meu trajeto antropológico ia ao encontro de sua completude no momento em que me debruçava para a construção de uma pesquisa solicitava subjetividade em sua essência.

Orientador: Sem ela sua reflexão poderia ter perdido parte de sua contribuição reflexiva pessoal?

Orientanda: A auto-etnografia chama a atenção para a importância do envolvimento do pesquisador na pesquisa, e quando se fala de arte há que se considerar a profundidade que traz o ato de expressão através dela, então nada mais denso, profundo e verdadeiro que um artista falar sobre seu próprio fazer artístico. Mesmo sem a presença dessa fortificação que é a auto-etnografia, consideraria relevante para a qualidade da pesquisa minha reflexão pessoal como artista e pesquisadora.

Por considerar que uma pesquisa na área de artes cênicas encontra sua significação mais completa ao encontrar sua singularidade incorporada à individualidade do pesquisador, proponho entremeios, como modo de expressão, de minhas experiências pessoais e impressões a respeito do fazer e do produzir dança aliada ao conhecimento proporcionado pela academia. Além da coleta de dados no trabalho de campo que constitui a convivência com as pessoas residentes no local escolhido.

Dedico, então, a próxima parte desta seção a uma auto etnografia, uma exposição do eu para guiar o leitor, mapa que servirá de caminho para o entendimento de certas questões concernentes a posicionamentos e escolhas no tocante à pesquisa.

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a arte interior e mais sensível de si. [...] (FORTIN, 2009, p. 83)

Esta subjetividade latente que envolve este estudo através deste ângulo de percepção, impulsiona-o a expressar-se em contexto composto por um trânsito de

informações que conciliam em si teorias e ideias imersas em uma permeabilidade de fronteiras em que congregam o físico e o simbólico.

1.1 UMA AUTO ETNOGRAFIA

Os dados auto-etnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito (FORTIN, 2009, p. 84).

Nasci na cidade de Belém do Pará, na maternidade do hospital São Marcos, posteriormente derrubado e em seu lugar foi construído um prédio residencial, localizado na rodovia Augusto Montenegro, no dia 13 de janeiro de 1987. Na época, meus pais ainda moravam com meus avós paternos. Minha mãe, formada em serviço social pela Universidade Federal do Pará, havia passado em concurso público para ocupar o cargo de assistente social em um órgão do governo. Meu pai, no mesmo período cursava administração em uma faculdade particular.

Passados três anos, meu pai atendendo a um chamado de emprego e, de acordo com minha mãe, resolve mudar-se para a cidade de Macapá, no estado do Amapá, junto comigo e meu irmão, com um ano na época. Um período atribulado, porém marcante. Foi onde se deu meu primeiro contato com a dança. Já com quatro anos, entrei para uma escola de ballet clássico, apreendendo movimentos básicos da sua linguagem. Também nesse ano aprendi a ler, o que possibilitou adiantar meu processo escolar.

Decorridos dois anos retornamos à Belém, e, já com seis anos, entrei para o colégio Gentil Bittencourt, onde cursei o primeiro ano do ensino fundamental. Não voltei, na época, a dançar. Só depois de algum tempo, aos dez anos, meu reencontro com a dança aconteceu. Na sequência, mudei de colégios algumas vezes. Por fim fui para o salesiano Nossa Senhora do Carmo, onde fiquei até terminar o terceiro ano do ensino médio.

Aos dez anos, como havia dito, voltei a dançar. Entrei em uma escola de ballet onde ficaria durante onze anos e incorporaria na carne adolescente o esqueleto do ballet clássico, da forma como me seria, e foi, passada. Refiro-me assim, pois, apenas tive contato com esta técnica corporal por meio de uma

professora, fato pedagógico este que contribuiria, mais tarde, para meu vocabulário gestual e corporal.

Lembro-me de ter olhado a televisão de casa e ver as alunas do Bolshoi, filial da Rússia na cidade de Santa Catarina, região Sul do Brasil. O que mais me impressionou foi a leveza com a qual moviam seus braços e como eram magras e incrivelmente alongadas. Estavam apresentando variações de solos de repertório diferentes e de ballets conhecidos. Então pedi a minha mãe que procurasse uma escola de dança e me matriculasse. Ela, por sua vez, não demonstrou objeção, já que seus antecedentes, mais precisamente seu avô, Cazuza, como era chamado, era um artista nato, escritor de peças para o Pássaro Junino e tocador de violino. Um autodidata que amava o que fazia: sua arte.

A escola carregava o nome de sua diretora: Vera Torres. Localizava-se na Avenida Magalhães Barata, em frente ao colégio Gentil Bittencourt. Possuía apenas uma sala grande e comprida, com espelho e barras ao longo dela, que era usada para ensaios e aulas por todas as turmas que a escola possuía. Funcionava em casarão antigo, com piso de tabua corrida, um enorme corredor e uma sala que servia como vestiário. Lá, as alunas podiam deixar suas roupas de ensaio e bolsas enquanto faziam aula. No final do corredor havia uma varanda com várias cadeiras usada pelas mães que resolviam esperar as filhas saírem.

O primeiro dia de aula é para mim até hoje, a lembrança mais marcante de toda minha vida, não só por se constituir na concretização de um sonho, mas por eu ter consciência de se tratar de um sonho a ser vivido de olhos abertos desde aquele momento.

Escrevendo agora, me vem fresco à memória o cheiro que eu senti enquanto entrava pela primeira vez na escola de ballet Vera Torres. Um cheiro de meia-calça nova, saída da embalagem e de sapatilhas. Elas têm o cheiro inconfundível. O cheiro da alegria de dançar. Cheiro de sonho. Além de todas as impressões que aquele lugar novo me trazia, alegria e medo em uma mistura nada agradável, sem saber o que me esperava e, ao mesmo tempo, a certeza de que estava no lugar certo.

Orientador: Você teve dificuldade em converter detalhes de sua experiência pessoal em dados significativos para suas análises do tema?

Orientanda: Houve dificuldade no momento em que precisei lançar mão da memória afetiva instaurada em meu corpo para que esta agisse como propulsora das reflexões e

análises no que concerne o estudo, acessar a memória de minha vivências pessoais ao mesmo tempo em que pensava sobre como congregá-la a um trabalho acadêmico.

Orientador: Penso que interpretar é desvelar significação nas coisas. Você concorda? Dê um exemplo de algo que parecia ser um fato banal, mas, de repente, ao incorporá-lo nesta reflexão, tornou-se fortemente significativo.

Orientanda: Acredito que mais do que interpretar é você emprestar um pouco de si para a personagem, concedendo a ela uma dimensão psicológica proveniente das trocas realizadas com o ambiente e o imaginário e a envolve. Um exemplo de significação desvelada pra mim é o cheiro. O tempo todo utilizamos nosso olfato e esse fato nos parece cotidianamente banal. Acontece que se eu, hoje, sentir o cheiro de uma sapatilha nova, sou capaz de acessar minha memória corporal afetiva e despertar um turbilhão de emoções que estão aptas a me transportar para meu primeiro dia de aula de ballet, há mais de 15 anos atrás. O cheiro, então, funciona como um impulso à criação, assim como se caracteriza como uma significação preponderante para minhas análises pertinentes à pesquisa.

Orientador: Gostaria que você atentasse para o fato de que o artista quando pesquisa, não precisa deixar de lado pertencimento, emoção, proximidade do objeto. Não são obstáculos epistemológicos ao conhecimento, nesse caso. Pelo contrário, são impulsos a uma forma de conhecimento em que a intuição tem papel de impulso fundamental. A sua condição de artista agindo como pesquisadora e interprete pode lhe dar consciência disso?

Orientanda? A condição de estar realizando um trabalho acadêmico talvez me trave pela exigência da pesquisa estar enquadrada em regras que não tem muito a ver com a sensibilidade do meus impulsos registrados aqui. Contudo, atento para o fato de que a tal consciência mencionada na pergunta existia em mim mesmo só na condição de artista, quando me debruçava nos estudos das histórias que seriam narradas através dos espetáculos, precisava me aproximar ao máximo da personagem, insuflando-lhe vida. Na condição de pesquisadora e artista, identifico que o pertencimento da obra criada está entremeada ao pertencimento da pesquisa, dois mundos compactuando uma mesma experimentação.

Cheguei acompanhada de minha mãe às 09h10min. Não sabia como arrumar o cabelo, e... Atrasada! Na sala, a turma era composta de três meninas e a professora demonstrando o exercício que seria executado mais tarde pelas alunas. Entrei. Olhei. A professora não disse nada a respeito da aula, apenas olhei a repeti o que ela estava fazendo, ainda sem entender direito como se dava o trânsito entre as pausas e o acontecimento dos gestos.

As aulas que se seguiram após a primeira se caracterizaram por conter em sua essência a forte didática para fazer entender uma aluna de dez ou menos idade. Não digo entender no sentido de compreensão sobre como se davam os exercícios, muito menos entendimento corporal durante o movimento executado. Contudo, tínhamos de decorar todos os nomes de exercícios do primeiro ao último, que eram feitos com auxílio da barra, exercícios realizados no centro ou fora da barra, além de nomes dados às direções do quadrado que forma a sala de aula e depois o palco. Pintava bailarinas no papel e escrevia os nomes complicados para não esquecer na próxima aula.

Ainda neste período tão precioso de minha vida com a dança, onde tudo era novidade, destaco momentos valiosos que carregavam em sua essência doses de provincianismo. Talvez por essas relações se firmarem em uma cidade relativamente pequena, com pouco volume de pessoas, a linguagem do ballet clássico era, e ainda é tida por algumas pessoas como elitizada. As mães que colocam suas filhas em uma escola de ballet, em Belém do Pará, eram vistas pela sociedade com posição social de destaque, mesmo porque eram poucas as escolas mais famosas.

Então, para “mostrar” à sociedade esse “status”, era comum as mães esperarem suas filhas terminarem a aula na escola e levarem-nas fantasiadas com o uniforme que usavam durante as aulas. Mas tarde, já adolescentes, as meninas, com a compreensão adquirida dos pais e da sociedade, continuavam a reproduzir tal situação em que se tornavam o centro das atenções pelos transeuntes.

Ao longo do tempo, fui, a cada ano, aprendendo a executar exercícios mais complexos e de maior rapidez, combinações complicadas em um tempo menor. E comecei a perceber que os trâmites eram bem mais amplos e se davam em maior escala do que eu imaginava. Acredito, hoje, que as relações humanas são imbricadas e traçadas por uma teia de tudo o que somos formados, o que nos é repassado por nossos ancestrais. Naquele tempo não entendia muita coisa e me culpava por não ser a melhor bailarina.

Outro acontecimento que jamais me fugirá da memória foi a minha decisão, aos treze anos, de querer estudar dança em outro estado com maior amparo estrutural. Ensino mais rigoroso e disciplinado, pois as bailarinas preparadas pela escola do Bolshoi, que era para onde queria ir, seguiam a carreira do ballet como profissão. Era essa minha vontade. Nesse tempo não tinha a consciência de que minha dança na verdade não era minha, não me pertencia. Acredito nisto por considerar precisa e pontual a afirmação de Kandinsky sobre obra de arte:

A verdadeira obra de arte nasce do artista – criação misteriosa, enigmática, mística [...] O artista deve ter algo para dizer. Sua função não é apenas aperfeiçoar a forma, mas adaptá-la ao seu conteúdo (KANDINSKY, 1987, p. 115).

Devaneava vendo vídeos de ballet montados pelas grandes companhias de danças do mundo. Queria estar ali!

Foi quando minha mãe procurou saber tudo a respeito dessa desejada escola e onde moravam os alunos oriundos de outros estados. Descobriu que se eu viajasse moraria com uma família cadastrada à escola. O segundo marido de minha mãe, a quem chamo de pai, pois me deu toda assistência desde que se casou com ela, fez tudo o que estava ao seu alcance para me ajudar. Providenciou todos os documentos necessários, mandou uma foto minha dançando para lá e recebi a notícia de que tinha sido aprovada para fazer o teste que me daria o passaporte de entrada.

Acontece que na véspera da viagem, com tudo preparado minha mãe teve um ataque histérico e disse que estava com muito medo de eu morar com estranhos em uma cidade desconhecida. Acabei não viajando.

Aos quatorze anos a dona da escola de Belém participou aos pais que aconteceria uma viagem dos alunos que quisessem ir a São Paulo. Os pais custeariam tudo e nós dançaríamos em um concurso chamado Festival de Dança de Inverno de São Paulo. Fomos de ônibus quase todas e algumas das mães. Assim que chegamos, ensaiamos no teatro São Pedro e nos preparamos para a noite de estreia. Inscrevemo-nos em uma categoria chamada solo livre. A primeira decepção aconteceu quando chegamos ao teatro: simplesmente vazio! Apenas os jurados e alguns bailarinos de outras cidades que se apresentariam além de nós. A segunda se deu quando recebemos as colocações e as impressões dos jurados a nosso respeito. Ninguém ganhou colocação nenhuma. Não houve primeiro, segundo ou terceiro lugar. Só quem estava concorrendo na categoria solo livre eram os bailarinos da nossa escola...

Desde esse episódio, alguns pais começaram a se perguntar por que seus filhos não ganhavam premiações, mas sempre as mesmas pessoas. Como consequência, saíram muitos bailarinos e não só por este motivo, mas por tantos motivos que levam, nós artistas, a almejar sempre estar em posição de destaque, um universo extremamente competitivo. Considerado por Laban (1978, pag. 140), um mundo profundo demais para ser traduzido em palavras, o mundo silencioso da ação simbólica.

Depois, as aulas seguiram seu ritmo normal, com apresentações no meio e no fim do ano em teatros como o Teatro da Paz, Margarida Shiwazappa, Gabriel Hermes e Gasômetro. Sempre o maior público presente era constituído por nossos pais.

Quando completei dezessete anos estava cursando o terceiro ano do ensino médio. Por ser ano de vestibular, tendo que me dedicar integralmente e galgar uma vaga na Universidade Federal do Pará, meus pais decidiram, contra minha vontade, que eu iria parar de frequentar as aulas de dança durante um ano. A adolescência me apresentava um mundo onde tudo era novidade o que ocasionou a minha pouca dedicação integral e ao fim daquele ano não conseguir a vaga. Permaneci outro ano afastada da dança e tentando vestibular. Fui aprovada na Universidade Federal Rural da Amazônia UFRA, para o curso de agronomia.

Voltei para a mesma escola de ballet. Uma ex aluna que tinha ido embora há muito tempo voltou e assumiu em sociedade com a dona. Esta entraria com o nome e a outra com o capital. O estabelecimento mudou de endereço, agora na travessa Benjamim Constant com três salas amplas, espelhadas e revestido o piso com linóleo branco. As crianças tinham uma sala projetada só para elas, com a barra mais baixa assim como o espelho. Havia sido reservado um espaço para a brinquedoteca, uma sala com paredes coloridas, televisão com vídeos de ballets famosos e brinquedos. Lá as crianças aguardavam por seus pais sem ficarem correndo pela escola e atrapalhando as aulas de outras turmas. Além disso, havia um jardim e uma lanchonete.

Orientador: Voltando à ideia da auto-etnografia, ela me revela um processo de passagem da subjetividade, pela oralidade textual para o social-histórico. Os acontecimentos vividos saem de sua significação psicológica para uma significação científica ou artística. Entram na história da cultura. Tem dificuldade de lidar com isso?

Orientanda: Tenho um cuidado ao lidar com esse processo de passagem, pois meu desejo é que seja, não somente uma leitura acessível ao maior número de leitores possível, não só do campo das artes, como também que esta pesquisa possa servir como referência para outros trabalhos futuros nesse âmbito. Então, procuro constituir um trabalho que não somente se pautem em fatos de minha vida pessoal, o que talvez não interessasse a ninguém, mas imbricar esses fatos a teorias que possibilitem deslocar esses acontecimentos pessoais, que possuem significação apenas para quem os viveu, para uma outra dimensão de significações que oportunize atingir a quem ler a pesquisa.

Orientador: Estou percebendo que você caminha em ondas, não linearmente, passa de coisas que considera positivas àquelas que lhe parecem conflitivas. Não faz um relato apenas eufórico da memória emocional. Estou certo? Porque segue essa linha?

Orientanda: Sim. O momento de concentração para se iniciar a escrita exigiu que eu desse vazão à memória de um jeito que ela se manifestasse sincera e verdadeiramente, sem fazer “esforço” para que as lembranças me abordassem numa ordem cronológica, até porque acredito que os sentimentos também vem à tona atrelados à elas. Há as lembranças que “marcaram” mais por compartilharem emoções mais fortes, porém compreendo a importância de se organizar tudo para seguir uma ordem dentro de uma pesquisa acadêmica visando oferecer maior clareza aos fatos no momento da leitura.

Orientador: Julga que as experiências pessoais são significativas também para se compreender as dos outros e das coisas?

Orientanda: Julgo que cada entendimento é único e não há uma regra que os defina. As experiências pessoais são um caminho, no meu caso, para se compreender minha ligação com minha prática artística e o porquê de minhas escolhas acadêmicas. Um exemplo parecido é de Jaime Amaral, mencionado no trabalho, ele é artista e se vale de sua trajetória pessoal para se entender como profissional da dança, diretor de uma companhia em que trabalha essencialmente os mitos amazônicos e professor de uma Universidade de artes.

Fizemos outra viagem, desta vez para Fortaleza, cujo concurso chama-se FENDAFOR. Ficamos dez dias na cidade e nos apresentamos em dois. Fizemos aulas e nos preparamos em uma escola de ballet local. Este tempo da minha volta à dança se tratava de um retorno ao passado, de tentar, sem garantias, retornar a um tempo e querer revivê-lo dentro de mim, sem os erros cometidos anteriormente. Neste afã, me detive inteira e unicamente à técnica, aos exercícios bem marcados, no tempo e na velocidade “certas”, na preocupação em esticar bem os pés, de a coluna estar bem alongada e, principalmente, em estar magra. Não comia qualquer coisa e o que comia vomitava. Queria ser perfeita!

Quando voltamos de Fortaleza as coisas começaram a não dar mais certo em relação à escola. A família de uma das sócias reclamava sua presença e ela passou a se ausentar cada vez mais, até chegar ao ponto de parar de dar aula, deixando tudo ao encargo da outra sócia que já não tinha mais o mesmo vigor e paixão de outrora.

Em uma segunda feira, não me ocorre a data, do ano de 2006, quando me apresentei para as aulas, na porta de entrada estavam os seguintes dizeres: ESCOLA FECHADA. Com o passar das horas as alunas formaram um aglomerado na frente da casa sem entender o que ocorria. Alguém, pelo celular, conversou com a professora que disse que dali em diante não abriria mais a escola, alegando se privar de inúmeros afazeres para dar aulas e que não trabalharia mais com jovens por ter que se valer de mais esforço e tempo.

Por um período não muito longo fiquei sem fazer aulas de ballet clássico.

E foi por este tempo que me organizava para entrar em uma universidade pública. Durante um ano fiz cursinho preparatório e prestei vestibular para três universidades públicas de Belém, duas federais e uma estadual. Passei como já antecipei, na UFRA, Universidade Federal Rural da Amazônia para o curso de Engenharia Agrônômica que cursaria no turno da tarde.

Por mais um ano fiquei afastada da dança, ou a dança afastada de mim. Falo isto porque sentia por alguns momentos que tinha me desligado de um universo que fizera parte de mim por muito tempo e me questionava até que ponto eu dele fizera parte.

Passei a olhar esse afastamento como algo definitivo, até saber, por duas amigas, que haveria audição para bailarinos em uma academia de ginástica. Cia Atlética, situada na Rua Municipalidade 489 – Reduto.

A audição tinha um caráter curioso. Tínhamos que dançar um pouco de tudo, dança de salão, dança contemporânea, jazz, ballet clássico e encenar uma peça de teatro. A audição durou duas horas e, quando acabou, soube que eu e mais três amigas tínhamos sido aprovadas.

As aulas funcionavam às segundas, quartas e sextas, no período da noite e aos sábados, no período da manhã. Sendo que nas segundas tínhamos aulas de dança de salão, nas quartas aulas de ballet clássico, nas sextas aulas de jazz e aos sábados aulas de dança contemporânea e teatro.

A academia está alocada em um prédio que possui grande estrutura de três andares todos climatizados e com salas de aulas espelhadas e envidraçadas, fechadas e climatizadas, quadra para futebol com grama sintética, quadra poliesportiva, uma quadra com equipamentos destinados às aulas de circo, um espaço para a prática de Cooper e duas piscinas com água aquecida.

Os bailarinos do grupo de dança, como todos lá nos chamavam, além de não pagarem pelas aulas que faziam, podiam também usufruir de toda essa estrutura. As condições impostas eram a de ser bailarino exclusivo do grupo da Cia Atlética e estar disponível para o horário que nos chamassem.

Senti-me absolutamente estranha àquele lugar. Dançava em uma sala onde, no lugar de barras a sala exibia equipamentos de ginástica. Onde o chão era cimentado e a convivência era com pessoas vestidas para fazer musculação. Só mais tarde entenderia esse momento, o de que o lugar onde se dança também faz parte da dança. E não era esse o caso!

Como estudei, havia anos, o ballet clássico, ainda estava impregnado em meu corpo toda a cultura que o envolvia. As roupas, os direcionamentos, a figura de poder do professor, tudo isso me prendia de certa forma impedindo que eu desse abertura para outras linguagens.

Aprendia pouco de cada linguagem artística e troquei a exclusividade dos palcos por outros lugares possíveis de apresentações cênicas, pontos turísticos da cidade, shoppings, museus, bibliotecas etc.

Ao final de cada ano o grupo de dança, juntamente com os professores de cada linguagem artística organizava um musical. Escolhia-se um tema diferente, onde eram pesquisadas histórias famosas como “A Bela e a Fera”, “O Mágico de Oz.”, etc. Os personagens principais tinham que dançar e cantar, ou melhor, dublar as vozes dos personagens originais.

Em 2007 foi publicada nos jornais a notícia de que a Universidade Federal do Pará abriria um curso novo, o de Licenciatura Plena em Dança, que funcionaria na Escola de Teatro e Dança da UFPA, no turno da manhã. Além da prova do vestibular tradicional, aconteceria também uma prova de habilidades constituída de dois momentos, um individual e o outro em grupo. O individual é um sorteio de algum objeto que fará parte da criação de uma coreografia feita por quem está passando pelo processo seletivo. No momento apresentado em grupo devia-se observar uma professora executando uma célula coreográfica e repeti-la, tudo na frente de uma banca examinadora.

Fui acometida de grande entusiasmo por imaginar que passaria a vida inteira em contato com o que mais gostava. Inscrevi-me para o processo seletivo prometendo a meu pai que não abandonaria o curso de Agronomia na UFPA, já que ele, como me dizia, preocupava-se com os recursos financeiros que a dança não me traria.

Passei no vestibular e ingressei no curso de Licenciatura Plena em Dança pela Universidade Federal do Pará em 2008.

Ao passar o primeiro semestre, diante de tanta novidade, não imaginava que de inúmeras maneiras podia-se falar, escrever e pesquisar sobre dança, como todas as disciplinas que via estavam tão interligadas e ao mesmo tempo de cada uma sobressaíam especificidades interessantes.

A partir daí percebi que devia ser igual à dança de cada pessoa, interligada a tudo o que o sujeito é e representa, mas tanto quanto subjetiva e particular. Para María Fux (1983, pag. 23) a dança é sempre uma necessidade de dar algo, de expressar-se e encontrar um ponto de vinculação com a vida que a rodeia. Talvez a riqueza que carrega a dança pessoal de cada indivíduo esteja neste ponto de

convergência entre a maneira como cada um observa o mundo que o rodeia e os códigos corporais apreendidos durante sua vida de experiências.

À medida que passavam os semestres e o contato com os professores, colegas de turma e disciplinas estreitavam-se, me apareceu o novo horizonte poético-artístico e compreendi a importância da autoria de uma dança enquanto arte.

Sempre fiz parte de um universo que não era meu, que não me pertencia no sentido de que nunca o agarrei, nunca o vesti. Dancei sempre, mas não era artista. A arte que fazia não era minha, pois o que se instaurava em meu corpo eram meras repetições. Não quero de modo algum desmerecer a importância do domínio da técnica. Acredito que o corpo, em sua totalidade, precisa estar bem preparado para uma boa execução de ballet, por exemplo.

Assim afirma Paul Valéry em um trecho de “A Alma e a Dança”.

Pelos Deuses, as claras dançarinas! Que viva e graciosa introdução aos mais perfeitos pensamentos! Suas mãos falam, e seus pés parecem que escrevem. Que precisão nesses seres que se dedicam a usar tão bem de suas forças tenras! [...] Ela cede, empresta e restitui a cadência tão exatamente, que se fecho os olhos, vejo-a exatamente pelo ouvido [...] E se, de orelhas tapadas, eu a olho, tanto ela é música e ritmo [...] O ouvido é maravilhosamente ligado ao tornozelo [...] (VALÉRY, 2005, p. 17)

Contudo, nesta específica linguagem artística, onde o vocabulário de movimentos já foi instaurado há centenas de anos, o mesmo usado hoje, é possível envolvê-lo de particularidades, de uma energia orgânica que é própria de cada indivíduo, oriunda de seu meio, sua memória, seu trajeto vivenciado e sentido.

Segundo Graziela Rodrigues:

Ao bailarino é solicitado o inventário de suas origens, de seus registros culturais, de sua relação com a terra. Na medida em que o bailarino vai se situando - no mundo e em si mesmo - ocorre à integração de vários aspectos que a princípio pareciam fragmentados [...] Conduzindo o movimento de dentro pra fora, com os sentidos aguçados, ele começa a perceber a unidade do seu corpo, e a sua resposta na dança adquire uma forma mais consciente [...] (RODRIGUES, 1997, p. 147)

Saí da Cia Atlética e tranquei meu curso de Agronomia e me dediquei apenas ao curso de Dança. Por intermédio de uma colega de sala de aula e bailarina da Companhia de ballet Jaime Amaral, surgiu a possibilidade de, à princípio, fazer aulas de ballet na Cia de ballet Jaime Amaral. Fiz aulas durante uma semana e acabei por fazer parte efetivamente, como membro da CJA².

² Esta sigla, toda vez que for usada, a partir de agora, significará Companhia Jaime Amaral.

Deparei-me com um terceiro espaço diferente do primeiro e segundo não só pela configuração que apresentava, mas pela disposição das figuras, que compunham a CJA, no espaço que me era oferecido.

Primeiramente a figura do professor- diretor, tomador de decisões não era imposto à figura dos alunos que também se sentiam como parte de tudo. Cada um assegurava para si a mesma dose de importância dentro da CJA.

Ao final de cada aula abre-se uma roda para discussões, que podem ser referentes a assuntos práticos da CJA ou sobre como a aula aconteceu no corpo de cada um, que transformações ela causou, que estado de corpo despertou. Ou mesmo, a prática de compartilhar assuntos vistos na Universidade, a leitura de teóricos que escrevam sobre a dança.

Apesar de fazermos aula de ballet todas as segundas, quartas e sextas, no horário da noite, duas horas por aula, consigo enriquecer meu trajeto antropológico não só nas aulas como nas apresentações, por se tratar de uma aula em que o professor consegue trazer à tona em cada aluno suas singularidades. Primeiramente, respeitando as singularidades que ele adiciona à sua aula de dança. María Fux estabelece um entrelace entre cotidiano e técnica que seria responsável pela representação da subjetividade na dança:

[...] Assim como a dança entreabria meu mundo individual, ia também me integrando e consubstanciando cada vez mais com o mundo que me rodeava. Ao humanizar-se, ao adquirir naturalidade e fundamento renovador na parte técnica que realizava meu corpo, a dança me fazia descobrir que, na vida cotidiana, no acontecer do homem, em suas angústias, em seus sorrisos, em seus desejos, se acham infinitos temas para desenvolver no espaço novas coreografias. (FUX, 1983, p. 39).

Singularidades estas que me permitem uma auto investigação constante no que concerne ao processo de criação. Entendo como uma absorção de elementos do mundo ao meu redor que irão impregnar meu corpo e se misturar às minhas impressões. Depois desta transformação ou fusão esses elementos serão externalizados sob forma de uma terceira ótica. Não mais da forma que foi impregnado, nem somente sob as minhas impressões, mas com esta fusão integrada à ótica de uma terceira pessoa que é o espectador.

Duran (1989, p. 29), diz que: “[...] O trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico social [...]”.

Esse processo de assimilação da realidade pelo imaginário, num permanente estado de trocas simbólicas permite que o homem se integre à vida cósmica e social, ou seja, enfrente as determinações objetivas da vida com as compensações psíquicas que a incessante ação do imaginário permite.

Referir-se ao trajeto antropológico traçado por cada intérprete, consta na absorção de elementos do “mundo exterior”, onde há o desenvolvimento de composições provenientes de suas atitudes. É o percurso do indivíduo pela cultura enredando-se nela, ornamentando sua alma de sentimentos, emoções, relações, técnicas. Em seguida, transmite tudo na condição de produção artística, trocando com a realidade experiências e incorporando-as espontaneamente, gerando uma linha de interesses advindas de estímulos que, nesse caso, exercem função de conectores, ligações diretas ao estado de criação do artista. Podem estar representados por palavras, sons, respiração, espaço, ações cotidianas, etc.

Então, esses estímulos se fundem no artista e é nesse momento que ele submerge em sua singularidade, projetando para além de si tudo o que viveu até ali, mais as conexões estabelecidas com o estímulo ao qual se fundiu, podendo através de movimentos, no caso da dança, simbolizar e significar que sentimentos lhe acometeram no determinado instante.

A CJA, onde estou até hoje, apoia-se, sem dogmatismo, nos elementos que constituem a técnica do ballet clássico. Entretanto, dançamos obras coreográficas inspiradas nos mitos amazônicos levadas para a cena sob a ótica da dança contemporânea. As obras são: O Pássaro da Terra, Icamíabas e Matintas que ainda está em processo de apresentações. O Pássaro da Terra e Icamíabas, baseados em obras homônimas de João de Jesus Paes Loureiro, já foram apresentados dentro e fora do Brasil.

Orientador: Coloco aqui, uma questão aparentemente simples, desde que conhecer é conhecer-se, também: acredita que o procedimento da auto-etnografia, conjugada com a experiência da metodologia de bailarino-pesquisador-intérprete poderão representar uma chave que lhe abriu as portas de percepção do rumo e esclarecimento das questões básicas de sua pesquisa?

Orientanda: esses dois caminhos de trabalho projetaram minha compreensão para a importância de se aliar a teoria e a prática, me esclarecendo que o processo pelo qual passei no campo de experiências vivas alterou minha perspectiva inicial (pré campo de experiências vivas), após vivenciar a pesquisa de campo haviam duas realidades cohabitando em mim, uma alimentando a outra num processo de mútua cooperação, até chegar o momento de passar para o papel toda essa camada de saberes que está latente no corpo. Sou eu bailarina, pesquisadora de mim mesma no contato com determinadas realidades que me proporcionam viver atitudes que emergem desses contatos e ainda

poder contar com a prerrogativa de expor esses pensamentos em uma pesquisa de natureza científica, corroborada por teorias que são referências no âmbito a que me proponho estudar, concedendo maior fundamento à minha própria vivência nesse contexto.

2 TEORIAS QUE SE ENTRECruzAM

Apondo, aqui, de que forma acontece a conversão semiótica do mito em dança por via do processo da etnodramaturgia poética do imaginário. Paes Loureiro, autor das duas teorias, aplica o conceito de dramaturgia no sentido de criação individual e encenação imaginária procedida pela mesma pessoa. Segundo ele, durante a leitura de um mito, o leitor o concebe e encena imaginariamente como uma peça comprimida no palco de sua imaginação (Paes Loureiro, apontamentos de aula³).

As duas teorias se complementam no momento em que uma operacionaliza a outra. A análise de uma funciona intercorrente com o desdobramento da outra, atuando como um aporte da primeira para o acontecimento da segunda. De maneira que a etnodramaturgia poética do imaginário contem em si uma carga de reflexão diferenciada.

É necessário que se desvele possíveis caminhos por onde se efetivará a conversão semiótica. Esse procedimento há de me permitir fundamentar a pesquisa por meio do viés teórico-reflexivo, onde procuro buscar apoio para a compreensão de como determinados fenômenos acontecem no imaginário e o esclarecimento do processo de concretização desses fenômenos.

Acredito na pertinência das correntes teóricas atuais que operacionalizam funcionalmente a aproximação da totalidade do pensar humano, realizando o entrelaçamento de teorizações sobre o estabelecimento da unidade corpo/mente. O homem, à medida que cria, interfere e transforma o meio a seu redor, dilata sua compreensão das coisas e estabelece um dinamismo em sua relação com a realidade, permitindo a ele subjetivizar sua concepção acerca da experiência vivida, remoldando-a em uma desdobrada operação simbolizadora.

Segundo Loureiro (2007, p. 14), o homem vê as coisas do mundo e as remolda por sua faculdade simbolizadora, constrói relações simbólicas entre o que conhece, o que se guarda na arca da memória e o que alimenta com sua experiência.

³ Os apontamentos de aula sugeridos no núcleo do texto referem-se à disciplina Tópicos especiais em estudos do imaginário, vivenciada no período do 1º semestre de 2014, oferecida pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, curso de Licenciatura Plena em Teatro.

[...] A arte será o mito em ação. Seguramente que a representação do mito nem sempre produz alterações no real, mas, por vezes, isso acontece. O concretizar destes arquétipos passa por um esforço pessoal de por todos os meios analisar e dar forma à fantasia e manifestações que, inconscientemente, surgem no relato do mito, trata-se de desejo e de vontade. Note-se que no processo de criação artística encontramos o mesmo mecanismo: o interprete transporta em si o desejo da obra (inconsciente pessoal e coletivo) em direção ao plano da vontade (manifestação consciente através da materialização da mesma) [...] (OLIVEIRA, 2009, p. 23).

A conversão semiótica engendra a competência de ressignificações, proporciona e dá suporte aos processos de criação em arte, consolidando conceitualmente a reierarquização das funções presentes em objetos que possuem sua dominante, a obra de arte, em determinadas situações no interior de uma cultura. Esta teoria representa a mudança dessas funções conceituais na relação de recepção do objeto, motivando em nós também a mudança na concepção de sua representatividade.

[...] Propomos, então, a denominação de conversão semiótica a essa passagem modificadora da qualidade dos signos, resultante do cruzamento ou inversão de funções situadas no alto e no baixo de um fenômeno cultural determinado, parte do movimento dialético de rearranjo dessas funções, como resultado de alteração da dominante em um contexto cultural ou passagem a outro contexto. Esse processo acontece no brusco estranhamento que se experimenta, nas artes, por exemplo, quando se dilui o estado de epifania e a recepção passa a ser governada pela dominante de outra função pregnante e que torna o objeto artístico autoexpressivo [...] (LOUREIRO, 2007, p. 36).

No momento em que a ideia de um espetáculo, por exemplo, a partir da leitura da narrativa de um mito, passa a ser concreta, a existir, a ser obra de arte (no palco, no, livro, no cinema, por exemplo), opera-se a tradução da conversão semiótica, pois o mito enquanto narrativa de uma ideia possui, potencialmente, várias funções e significações. Quando acontece a construção de um espetáculo de dança a partir dessa fabulosa narrativa o mito, que culturalmente tem conteúdo narrativo ético e moral, passar a ter outra significação, outro entendimento funcional, uma nova representação em que fica enfatizada predominantemente sua qualidade estética.

Na complexidade da conversão semiótica passa a haver, então, uma mudança na função e conseqüentemente na qualidade do signo alegórico, objeto de nosso estudo, que é o mito. Uma conversão de símbolos e significações que

reordenam a função dominante, que sempre há de variar de acordo com a relação da obra e o contexto cultural.

Quando Loureiro (2007, p. 18) explicita que a prática da criação artística estimula nosso conhecimento a avançar em direções e espaços além do campo de nossa experiência puramente material, compreendo ter chegado ao ponto de reflexão no que concerne ao entrecruzamento das teorias que elenquei para este estudo.

O território da experiência interior alimentada e subjetivada pelo imaginário, que se constitui de formas concretas, de acordo com os signos presentes em determinada cultura e pela faculdade simbolizadora da mente humana antecipa a realidade, a ocorrência de fatos materiais.

Ou seja, o pensamento para se materializar, precisa antes, ser fabricado pela atuação da imaginação criadora que está sendo ativada pela figuração dramaturgica. Configura-se a construção mental de imagens decorrentes da leitura da narrativa mítica, processo este denominado, pelo autor, de etnodramaturgia poética do imaginário dos mitos, como modelo, porém aplicável a qualquer tema.

Orientador: Antes deste momento da pesquisa, você já havia experimentado esta situação, por exemplo, quando construía sua participação em alguma coreografia?

Orientanda: Sim. Já que para construir a personagem eu preciso ler ou estudar a respeito da história em que esta está inserida. A partir disso, simultaneamente à leitura, imagino a história baseada em cenas, blocos de imagens vão se constituindo a medida que leio, então, tento aplicar essa dramatização imaginária para meu corpo, no momento de construção da coreografia.

Orientador: Quando começou a se interessar pela questão do mito, notava diferença na dramatização imaginária, na sua própria etnodramaturgia do imaginário decorrente da leitura do mito, se era um mito de sua cultura ou de outra cultura?

Orientanda: A dramatização ocorrida em minha imaginação no processo de construção da personagem da Matinta foi sensivelmente diferente dos processos ocorridos na elaboração de coreografias em que me utilizava dos mitos europeus na época em que dançava o ballet clássico. Com a Matinta, essa dramatização realizava-se de maneira fluida pelo fato de já conhecer e dispor de um sentimento de pertencimento da cultura que abarca todos os códigos, e seus significados, que envolvem este mito e que são responsáveis por comunicar simbolicamente o universo mítico a nossa realidade. Os mitos europeus me despertavam uma dramatização imaginária mais intelectualizada, um imaginário se formava a partir do imaginário que já dispunha, uma imaginário desdobrado, pois me compelia a, primeiro, tomar conhecimento de do mito e dos signos que o envolviam para, então, entender o contexto de sua narrativa para depois dramatizá-la.

Orientador: Sentiu que a experiência pessoal de refletir sobre o mito foi útil agora para o estudo atual, em que a experiência pessoal oferece sustentação à reflexão teórica?

Orientanda: Há uma boa troca de entendimentos que se comportam de maneira diferente em ambos os casos. Refletir sobre o mito a partir das informações corporais vivenciadas com base em minhas transações com a cultura me permitiu acumular meu corpo de conhecimento, pois o que minha inteligência apreendeu sobre mito, meu corpo vivenciou na

prática com a personagem. Esse percurso me foi útil, pois, agora, percebo que o envolvimento com minha prática artística foi pleno e verdadeiro resultando em impulsos sensíveis, decorrentes de um estado de corpo único incrustado na memória, que me guiam para a escrita atual.

O cenário da narrativa legendária do mito e da sua construção decorre da imaginação configurada segundo uma cultura. É o pertencimento cultural que estabelece a identificação entre o real e o imaginário, entre história e imaginário. As imagens cênicas e cenográficas se impõem como co-reais, oscilando entre o virtual e o real.

O imaginário, pelo mito, converte-se em história. Caminha em sua realidade paralela no livre jogo entre real e surreal, fascinando pelo maravilhoso revelado, aproximando-se da criação artística. O cenário do mito resulta do rico material da imaginação nas mãos artesanais da razão (LOUREIRO, 2009, p. 8).

A partir disto, as concepções e reflexões contidas no plano dos signos imateriais das ideias tomam forma objetiva. Comunicam-se com a realidade sob a conformação de signo artístico. No caso da obra de arte decorrente de ação formadora, ao se completar plenamente como signo-objeto, também, se concretiza conceitualmente como tal, na dimensão de signo artístico. Ao configurar o signo-objeto que é a obra de arte objetivada, configura-se, concomitantemente, a sua função estética, sua dimensão simbólica.

A relação entre o processo de etnodramaturgia poética do imaginário e o de conversão semiótica ocorre em uma ordem de atitudes, de relacionamentos no decurso da criação. Essa compreensão do mito como uma forma de etnodramaturgia, no caso do artista criador, ao ler um mito ativa o campo do imaginário como um palco onde, encena esse mito, produzindo assim, uma etnodramaturgia imaterial desse mito.

A pessoa que idealiza o mito, o encena pela imaginação. Diferentemente de uma situação em que alguém, inicialmente escreve uma peça de teatro e o diretor, posteriormente, a coloca em prática no palco. No caso da etnodramaturgia poética do imaginário, na concepção de Paes loureiro, autor da referida teoria, a mesma pessoa que concebe essa dramaturgia no imaginário, a encena também em sua imaginação. Um dramaturgo-encenador.

Assim sendo, pela leitura do mito, o artista criador além de conceber aquela dramaturgia segundo suas inclinações e sua cultura, ele também promove uma

encenação dessa alegoria em seu imaginário. Neste caso, a figura do dramaturgo significa o que cria a ideia da encenação e o que a encena. Não obstante, essa dinâmica ocorre no plano do imaginário.

Portanto, esse transcurso ocorre processualmente no âmbito da intuição criadora, no fluxo de construção da ideia de uma coreografia, por exemplo, a que Pareyson chama de forma formante.

A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada. A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo (PAREYSON, 1984, p. 32).

Ou seja, quando se lê uma narrativa mítica para coreografar, para conceber a forma coreográfica daquele mito, ela é coreografada, imaginariamente. Dramatiza-se ou se coreografa a ideia do mencionado mito. A partir disto, encena-se a dramaturgia ou a coreografia do mesmo.

Quando a concepção desse procedimento passa a ser aplicada especificamente à companhia de dança, durante os ensaios, nas discussões com o grupo inicia-se, então, a transformação desses signos congruentes à dança que foram imaginados nessa etnodramaturgia poética do imaginário, para gestos, movimentos que serão dançados pelos bailarinos. Congregando-se no corpo de quem vai dançar signos coreográficos visíveis pela sua plasticidade partindo de signos imateriais criados na imaginação.

Isto posto, ao realizar o processo de transferência dos signos imateriais provindos da etnodramaturgia poética do imaginário para o espetáculo coreográfico, neste momento, tem-se utilizado a operação da conversão semiótica, passagem da intuição coreográfica para a realização da coreografia.

É na conversão de signos imaginários, imateriais daquela coreografia em signos concretos, visíveis, aplicados e criados através do corpo de quem dança e da relação das pessoas que dançam entre si que se situa o ponto de entrecruzamento das teorias que discorro na presente seção.

Na ocasião em que o espetáculo acha-se concluído, no instante do chamado ensaio geral, foram efetivadas as duas teorias de maneira encadeada, tendo sido já planejada a coreografia em uma etnocoreografia do imaginário durante a leitura

criativa do mito. Neste caso específico, leitura empreendida por um artista, coreógrafo ou bailarino ao mesmo tempo em que transferiu para os que executarão o espetáculo uma forma visível desses signos que residiam apenas na imaginação, operacionaliza a conversão semiótica do signo imaginário em signo artístico, coreográfico, perceptível no palco para quem contempla.

Esse encadeamento da etnodramaturgia poética do imaginário com a concretização artística do espetáculo através da conversão semiótica explicita-se na figura do artista que, concomitantemente, concebe a coreografia e a executa no palco.

Este, pois, configura-se como um coreógrafo-criador das duas dramaturgias, a do seu imaginário e a transferência dessa dramaturgia artisticamente para o espetáculo propriamente dito. Estamos diante, portanto, de um coreógrafo que arquiteta o processo criador e o executa no palco.

Nesse aspecto, o percurso criativo dessa forma formante estendida tem seu início com a etnodramaturgia poética do mito e se completa pela ação da conversão semiótica, sendo própria tanto de uma encenação de caráter histórico, como de uma encenação de caráter moderno ou de vanguarda.

O que pode diferir numa atitude de vanguarda é a concepção de uma ideia, intuitiva, contida no ambiente do imaginário, que possa ter o coreógrafo nos próprios ensaios e esta ser executada durante estes. Ocorrendo, então, um mecanismo simultâneo de criação imaginária, uma etnocoreografia do imaginário livremente concebida pelo coreógrafo e a execução imediata disso em cena. Não podendo, pois, separar a imaginação do processo material de criação.

Por parte do espectador, tem-se um movimento dialeticamente oposto. Este vê o espetáculo concretamente coreografado em cena, de que maneira o espetáculo abriga gestos simbolicamente dispostos na coreografia, e a partir da observação concreta do espetáculo, idealiza no imaginário o modo como percebe os signos que estão postos.

No processo de formação, o movimento se faz do imaginário para o concreto da cena; já no que concerne à forma formada, contemplada pelo espectador, conta-se o trânsito inverso, partindo a observação concreta para a idealização do imaginário. E, nesse particular, cada observador perceberá a coreografia de um modo diferente do seu vizinho na plateia.

As construções do mundo da arte se dão, nesse caso das Matintas, a partir das criações do imaginário popular e essa imaginação compõe-se de vivência, pertencimento e realidade. Quanto à Medéia, talvez haja uma conversão semiótica entre imaginários culturais, do grego ao amazônico.

A despeito de autêntica e real, a originalidade da imaginação depende de comprovação mediante imagens e figuras extraídas do interior do indivíduo. As imagens provenientes do imaginário refletem algo interno como sendo a necessidade do homem de revelar-se mostrando seu interior.

O processo desdobrado explicativamente nesta seção será aplicado na análise da encenação coreográfica do mito da Matinta realizada pela Companhia Jaime Amaral e no mito de Medéia, dançado por Jaime Amaral, na Alemanha. O meu desejo é demonstrar a aplicabilidade intercorrente das duas teorias de Paes Loureiro, acima apresentadas, nos exemplos de espetáculos de dança citados.

Orientador: O desejo é um dos componentes estimuladores fundamentais tanto na criação artística como na ciência. Como despertou em você esse desejo?

Orientanda: Durante a pesquisa de conclusão de curso (TCC) passei a conhecer mais profundamente as questões que envolvem os mitos, em especial os mitos amazônicos, pois entrei para uma companhia de dança que trabalhava em suas obras coreográficas os mitos amazônicos. Neste estudo, procurava refletir como a dança se instaurava em meu corpo e no corpo do outro por meio dos processos de criação que eram estimulados na companhia, utilizando, para isso, a teoria da conversão semiótica que me embasava quanto a perspectiva de ressignificação do mito que trabalhávamos.

Com a oportunidade de obtenção do título de Mestre, o desejo de aprofundar a pesquisa anteriormente construída no TCC tornou-se vivo e impetuoso ante a possibilidade de compreender que a teoria da conversão semiótica esta encadeada com outra teoria, a etnodramaturgia poética do imaginário, uma suscitando a outra.

Orientador: De que maneira suas experiências pessoais e ideias decorrentes interagiram com as teorias incorporadas na pesquisa?

Orientanda: Minha prática como artista da dança na companhia do Jaime pauta-se nas ressignificações dos mitos para construções de espetáculos, ou seja, os mitos trabalhados por nós mudam sua função dominante, passando de mágico- religiosa para estética. Contudo esse processo acontece quando o espetáculo já está pronto pra ser apresentado ao público. Antes, é preciso que se acompanhe o mito, enxarcando-nos dele através de sua narrativa, lendo-a, imaginando-a e percebendo as imagens que ela nos proporciona para, então, transpor essas imagens pra a materialidade, para o corpo.

3 SUBJETIVIDADES DE UMA REALIDADE SIMBOLIZADA

Parto da consideração sobre o conceito do que seja mito, suas particularizações, em especial, dentro da cultura Amazônica e sua função ou funções no âmbito da mesma cultura.

Estudar os mitos significa partir da condição de que surgem como necessidades humanas para identificar quem somos, pois, os mitos fizeram parte da vida dos nossos antepassados e continuam fazendo parte da nossa realidade imaginária. Foram e continuam sendo importantes. Tanto no presente da vida deles, como da nessa existência. Foram legados, com todas as atribuições de respeito e religiosidade destinados a eles, por nossos pais e avós, somando e enriquecendo simbolicamente a vida de nosso presente. Documentam origens comuns de sentimentos e sensações. Sinto-me na casa de minha identidade, no abrigo de meu pertencimento ao celebrá-los e compartilhá-los na presença de minha gente, de outros povos e de outras culturas.

Identifico-me com o pensamento de Mircea Eliade:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou apenas um fragmento [...]

É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente [...] (ELIADE, 1972, p. 11).

Nos mitos ancestrais é como sentir no passado a justificativa do presente comandado por algum tipo de força que pertence aos antepassados e pode ser transferida aos sucessores desde que estes obedeçam aos ritos presentes nos mitos, igual como nos fala Malrieu (1900). No campo dos mitos construídos em nosso tempo, são confirmações de uma necessária sobrenaturalidade da vida, dando sentido à existência de cada dia.

Em relação à cultura Amazônica, onde este estudo sobre os mitos está sendo empregado, percebo que, apesar de nós, paraenses integrantes da cultura amazônica, possuímos um contato de proximidade espontânea com esse universo mítico, cada mito se revela e demonstra conter em si uma enorme carga de elementos que o torna complexo ao mesmo tempo em que singulariza sua atuação

na cultura e entre os outros mitos, congregando-se esta reflexão aos símbolos e signos, conectores deste universo. Há, como decorrência, a reunião de uma densidade de mistério conhecimento e magia que nos impulsiona a fazer parte receptiva e construtiva desse universo.

Sua complexidade revela a riqueza de signos e símbolos que o compõe, entremeando-se à vida das populações do lugar vagamente originário do mito, compondo significados que regem a trajetória desses habitantes, pois o conteúdo do signo mítico tem função normativa no funcionamento de uma sociedade. Como um canal, uma linha fina e delicada que os liga a seus mitos, que possui a qualidade de mediar o embate entre o que não se consegue explicar e a significação para as ações das vivências cotidianas.

Cada narrativa reverbera uma particularidade que é só sua. Como a narrativa é estudada a partir de uma variedade de perspectivas decorrentes das suas incontáveis possibilidades, as abordagens podem variar significativamente, possibilitando ao imaginário concorrer em mesmo grau de importância com a reflexão e desempenhar papel perscrutador de significâncias no íntimo de uma cultura. Esta é a originalidade do pensamento mitológico – desempenhar o papel do pensamento conceptual (STRAUSS, 1978, p. 37).

Suponho que o mito nos ajuda a colocar a consciência em contato com a experiência do estar vivo orienta invisivelmente cada etapa da existência, propiciando formas de compreender o mundo e possibilitando ao indivíduo criar um vínculo, uma ligação entre seu mundo interior, imaginário particular, e o mundo exterior, imaginário coletivo e social.

A atmosfera mítica da cultura amazônica é um fator que estimula e motiva a criatividade. A compreensão mítica e a formulação de imagens míticas através da arte, por fazerem parte de nossa cultura, de certo modo possibilitam um maior entrelaçamento das questões com quem habita o interior desta grande morada, enriquecida por ideias, hábitos e costumes comuns e que Paes Loureiro estruturou em sua obra *Cultura Amazônica*, como sendo uma poética do imaginário:

Na vida amazônica a mitologia reaparece como a linguagem própria da fábula, que flui como produto de uma faculdade natural, levada pelos sentidos, pela imaginação e pela des-coberta das coisas. Nesse procedimento – de uma verdadeira metafísica poética –, o impossível torna-se possível, o incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta em natural. Trata-se de, um estado poético que evolui do devaneio, da livre expansão do imaginário [...] (LOUREIRO, 2001, p. 14).

A partir da relação entre mito e imaginário integrada ao campo de ação da cultura amazônica, proponho um discussão sobre a consideração do que seja dança enquanto energia propulsora à criação de gestos simbólicos.

A energia valida a existência de uma força que reverbera para além dos limites corporais. Essa energia cresce em consonância às experiências sentidas e vividas de cada indivíduo na realidade de seu crescente percurso ao longo da cultura, sendo que o mais importante, no âmbito deste estudo, é o que será feito disso, isto é, como o indivíduo transformará simbolicamente essas experiências valendo-se do suporte simbólico - cultural que ele possui.

Orientador: Como percebeu os sentidos de valor, as dimensões de valor em mitos amazônicos?

Orientanda: Através das narrativas míticas amazônicas. São repletas de símbolos e significações que comprovam uma riqueza de detalhes à percepção sensível, responsáveis por motivarem a criatividade por meio da formulação de imagens decorridas de seu teor simbólico.

Orientador: Como você analisa, compreende o hábito das pessoas de um modo geral olharem os mitos amazônicos como coisas apenas pitorescas. Folclorizadas, engraçadas?

Orientanda: Acho um desperdício, uma vez que se desconsidera a importância de sua atuação dentro da cultura reduzindo-o à qualidade do “engraçado”, deixando-se, por isso, de teorizar sobre ele, de espalhando-o para além dos horizontes amazônicos, permanecendo apenas no plano da oralidade.

Orientador: Há um costume de “redução ao menor” quando genericamente na Amazônia, as pessoas falam sobre os mitos de sua própria cultura? Como você buscou outras dimensões mais elevadas de valor?

Orientanda: O valor que as pessoas que habitam as áreas mais urbanizadas imprimem ao mito é diferente do valor que os ribeirinhos, habitantes dos interiores da Amazônia, dão a ele. Estes vivem o mito, que faz parte de seu cotidiano, dialogando com suas atitudes e comportamentos. Foi em uma comunidade situada no interior do estado que busquei entender mais densamente o papel do mito, como aquela comunidade o considera. As pessoas em contato maior com a urbanização não consideram que o mito faça parte de sua realidade.

A cultura é composta de símbolos e representações. Uma maneira de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a percepção que temos de nós mesmos e do outro. Dessa forma, o indivíduo, vale-se do que considera como seu, o grau de pertencimento que o eu possui diante do lugar que ocupa em um contexto sociocultural para a percepção de sua produção artística.

Por essa via, categoriza sua poética de criação, a qual se fundamenta na reflexão embasada em sua própria cultura, no sentido de enxergar-se em meio a esse universo que o integra em uma unidade, coincidência de opostos que Paes Loureiro afirma ser o da unidade complexa real-imaginária.

O mito, na cultura amazônica, é produto de uma capacidade espontânea do nativo, levada pelos sentidos, com grande dominância da imaginação, fruto do maravilhamento diante de sua natureza magnífica, impulsionando o ato de descoberta e desvelamento das coisas. Trata-se de um estado poético que evolui do devaneio, da livre expansão do imaginário, corrobora Paes Loureiro em um exerto retirado de sua obra *Cultura Amazônica, uma poética do imaginário* (LOUREIRO, 2001, p. 111).

Perceber-se analiticamente o modo de incorporação desses símbolos riquíssimos na arte, especialmente na dança, visto que todo mito é uma alegoria de significação transcendental, na medida em que diz de um outro. Sua contribuição à cultura encontra-se em permitir uma construção de sentidos individualizada e dinâmica. Os vários fatores que justificam a presença do mito moldam-se, mudam, adaptando-se as condições do ambiente no qual age, contexto cultural ao qual se insere.

Todo objeto ou fenômeno está ligado a outros [...] em consequência, fica exposto a mudança e ao acaso, ou em síntese à instabilidade geral das coisas; significa dizer que o que é, não necessariamente sempre o foi e não necessariamente sempre o será [...] (MAFESOLLI, 1998, p. 7).

É aí que reside o movimento livre do imaginário, o que aqui vem sendo discutido como mobilizador e evocador de imagens. Utiliza o simbólico para exprimir-se e existir e, por sua vez, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária (TRINDADE, 2007, p. 24) Ao estabelecer essa relação entre mito e imaginário sugiro citar um trecho da obra “O que é o imaginário” para expor e consolidar minha investigação analítica a respeito deste tema.

O processo do imaginário constitui-se da relação entre o sujeito e o objeto que percorre desde o real, que aparece ao sujeito figurado em imagens, até a representação possível do real. Esse possível real consiste na potencialidade, no conjunto de todas as condições contidas virtualmente em algo. Nesse sentido, o imaginário não apenas previne situações futuras, como em sua atividade antecipatória orienta-se para um porvir não suscitado, não previsto. A determinação deste futuro virtual é acometida por uma imaginação transgressora do presente dirigida à consecução de um possível não realizável no presente, mas que pode vir a ser real no futuro. (TRINDADE, 2007, p. 27).

Na verdade, ao se estudar e compreender o imaginário, não será possível desconectar-se a sua relação com a realidade material. Verdadeiramente, o

imaginário só se configura como imaginário em sua relação com a realidade e suas variações simbólicas e conceituais decorrem de seu confronto dialético com a realidade. O que é natural, pois o imaginário é uma expressão do homem e, como tal, intercorrente com sua concretude.

Orientador: Qual o sentido de valor que percebe na potência do imaginário na cultura amazônica?

Orientanda: Ele sensibiliza a maneira de pensar do homem amazônico acerca da sua realidade, uma atmosfera que envolve a cultura como algo que poetiza a verbalização dessa realidade. É a faculdade de formar imagens que ultrapassam a dada realidade. Também responsabiliza-se por tecer maneiras de compreensão e criação da valoração acerca da mesma.

Orientador: Você acredita que seja possível descartar o papel do imaginário quando se estudam os fatos artísticos e culturais da Amazônia?

Orientanda: Não. Como disse ainda pouco, o imaginário é responsável por compor maneiras de compreensão e criação da realidade onde está inserido o homem amazônico, a cultura anda de mãos dadas com o imaginário e a arte reserva-se o direito de contar essa realidade cultural segundo as potencialidades criativas e sensíveis formadas a partir de um trajeto que o homem faz dentro da cultura suscitando trocas incessantes com esta.

Orientador: O que determinou a escolha que está lhe servindo de suporte, nesta parte e em outras da dissertação, de privilegiar a dimensão do mundo imaginal nesta pesquisa em curso?

Orientanda: O mito, por provocar intensamente meu imaginário e imaginação quando estive em contato com a comunidade de Arapiranga. Lá o mito é vivido envolto em magia e mistério contribuindo para a manifestação de sensações que estimulam a imaginação a criar.

3.1 SIGNOS, SÍMBOLOS E ALEGORIAS.

[...] O indivíduo não é a soma de suas impressões gerais é a soma de suas impressões singulares. Assim seriam em nós os mistérios familiares, que se designam em raros símbolos [...] (BACHELARD, 1997, p. 12).

Para situar o leitor, faço uma breve e esquemática abordagem de cada uma dessas três palavras para depois relaciona-las aos questionamentos sobre mitos, aqui tematizados, por entender que dentro desse vínculo há a preponderância de nuances importantes para o esclarecimento e entendimento de quem lê e para a compreensão dos mitos de Matinta e Medéia, sob a ótica da etnodramaturgia do imaginário e da conversão semiótica, que balizam esta pesquisa.

Começo então a indicar o que sejam os signos, procurando ajustamento a definições mais amplas acerca dele.

De maneira geral, o signo tem a propriedade de significar alguma coisa, engloba os símbolos e as representações. Dessa forma, todo raciocínio se constitui em uma constante interpretação de signos de algum tipo. É a indicação de um valor já criado. É uma forma física cuja função objetiva revelar alguma outra coisa, qualidade ou fato. Durand considera que isto se dá pelo fato de que a consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo; uma direta e uma indireta: na primeira firma que o fato está presente na mente, na outra, o objeto não pode se apresentar à sensibilidade “em carne e osso” (DURAND, 1988, p. 11).

O símbolo “encaixa-se” dentro desta perspectiva da consciência representar o sentido a determinada operação mental com base em uma ilustração, pretender uma ideia ou um conceito sobre algo e operacionaliza-lo através de um ícone ou figura.

Durand, mais uma vez, evidencia esta questão através de uma citação que extraio de seu livro A imaginação simbólica:

O símbolo se define, primeiramente, como pertencente à categoria do signo [...] É assim que um sinal simplesmente precede a presença do objeto que representa. Assim também uma palavra, uma sigla, um algoritmo, substituem economicamente uma longa definição conceitual. É mais rápido traçar numa etiqueta uma caveira estilizada e duas tíbias cruzadas do que explicitar o complicado processo pelo qual o cianureto de potássio destrói a vida [...] (DURAND, 1988, p. 12).

As representações referem-se ao modo de apreensão por parte do indivíduo de algo ou fenômeno, nessa operação de nomeação. Trata-se de enlaçar a palavra com o mundo, fazê-la enquadrar-se em determinada situação, fato ou realidade. É o ato de situar os objetos ao lado da coisa em si. É a ideia personificada, materializada do conceber algo. Nesse ínterim:

As ideias são representações mentais das coisas concretas ou abstratas. Essas representações nem sempre são símbolos, pois como as imagens podem ser apenas sinais ou signos de referência, as representações aparecem referidas aos dados concretos da realidade percebida (TRINDADE, 1997, p. 12).

O rio é uma realidade material geográfica do mundo, mas o rio simbólico é aquele que abriga as encantarias: é água, margens e encantarias. (Paes Loureiro, apontamentos de aula).

No que se refere à cultura amazônica, o movimento de símbolos e signos é dado pelas vivências do homem amazonida dentro da sua realidade geográfica, que

é predominantemente marcada pela ocorrência de rios de água doce, possuindo a maior bacia hidrográfica do mundo.

Neste sentido, tomo como exemplo a relação do homem ribeirinho com o rio, levando em conta a concepção de Bachelard, em seu livro “A água e os sonhos”, de que a água doce, por excelência, é estimuladora do imaginário, da imaginação simbólica.

“[...] Se dermos seu justo lugar à imaginação material nas cosmogonias imaginárias, compreenderemos que a água doce é a verdadeira água mítica.” (BACHELARD, 1997, p. 162).

Estando-se à margem do rio, desenrola-se um diálogo definido pela coloquialidade e íntima articulação de segurança diante dele, pois este, ao contrário do mar, permite, muitas vezes, o alcance da visão em direção à outra margem cercada pela floresta, contribuindo para uma contemplação nostálgica envolta em um sentimento de tranquilidade que desperta o desejo de estar nele, não só pelo fato da subsistência, mas por concebê-lo como parte da sua vida cotidiana através de um estímulo emocional e da imaginação.

A Amazônia como portadora da maior rede hidrográfica do mundo de rios de água doce, admite a afirmação de que esta estimulação do imaginário do homem ribeirinho amazônico possui relevante dimensão e riqueza de possibilidades criativas, pois propicia a contemplação de sua grandeza contida no abrigo de um trânsito de significações atribuídas por quem participa dessa constante inter – relação fluvio – florestal do homem.

Essa inter-relação aprofunda-se, agregando elementos que coexistem no ambiente de rios e florestas, descortinando características que conduzem ao encantamento, mistério e à obscuridade de certas ocorrências, compondo de forma gradativa, um espaço “entre”, deslocando o pensamento do real para o fictício em busca de um sentido para o que não se consegue objetivamente justificar.

Como a “terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, em que o personagem principal é levado ao mundo do desconhecido, do encantatório, do inconsciente e do abstrato dentro de si mesmo, buscando entender os mistérios de sua própria alma, refugia-se no silêncio denso que emerge da profundidade do rio, essencial para produção de uma atmosfera de reflexão existencial. A terceira margem semelhante ao universo das encantarias, é simbólica, não se vê, não se toca, não se conhece.

A concessão em promover essas características que se descortinam em mistérios intenta sobre a imaginação do homem amazônida, colaborando para que esta se liberte com grande intensidade e fomenta o estímulo à criação, por exemplo, de habitantes imaginários da profundidade das águas e da amplitude da floresta. Diante da realidade ribeirinha contida na dimensão amazônica, o caboclo é estimulado a criar pelo devaneio ativado.

Esta é uma das particularidades da relação imaginal do homem amazônico com a realidade amazônica. É compreensível que essa mitologia, fruto da imaginação criadora, constitua-se como uma continuada simbolização da realidade.

Tendo no seu cotidiano um vínculo com a natureza por gerações ao longo do tempo, o homem integrante da cultura amazônica, sente necessidade emocional de acrescentar a essa paisagem uma contribuição sua, para que se sinta parte do todo. Por isso, a sua importante contribuição a seu universo simbólico está em povoar esta paisagem com mitos, encantarias, lendas e histórias que se configuram como alegorias da realidade e a tornam densamente simbólica, acentuado por Paes Loureiro em *Meditação devaneante entre o rio e a floresta*.

As criações do imaginário e da imaginação social são um aporte do homem para a cultura que depois se revertem na contribuição ao próprio homem e se completam quando se instauram como um fator de coesão social condicionador de comportamentos.

Ao longo de séculos o homem vem produzindo esse povoamento do imaginário amazônico de rios e florestas, e permanece assimilando aquilo que foi criado pelos anteriores, enriquecendo aquela criação estimulados pelo estilo, pela linha daquelas criatividades anteriores que alicerçam a identidade imaginária de épocas passadas e de outros lugares. Uma espécie de coerência e consonância do imaginário de várias gerações sucessivas.

Um exemplo com referência a essa reflexão, é o homem amazonida na atualidade, morador do interior da “Amazônia profunda” (LOUREIRO, 2001), quando ele observa o rio e a floresta, os vê estando já aculturado por esta herança do imaginário que recebe. Absorve uma cultura que está em conformidade com ela mesma, com uma identidade e por isso a produção dele, de novos símbolos para essa cultura, tende a seguir a linha desta linha identitária, fortalecendo-a. Evidentemente que, na atualidade, principalmente pelos meios de comunicação e a

internet, há também do mesmo modo a assimilação do imaginário das mais diferentes culturas e espaços.

Gostaria de destacar a dimensão de alegoria que constitui essencialmente o mito. O mito é uma formulação alegórica. A alegoria é a tradução concreta de uma ideia difícil de atingir ou exprimir de forma simples (DURAND, 1988, p. 13). Sendo, portanto, alegorias míticas Matinta e Medéia por configurarem concretamente uma parte da realidade que significam.

Portanto o mito agrega em sua estrutura uma realidade alegórica imaginada congruente a todos estes conceitos acerca de signos, símbolo e representações. Em um dado contexto cultural, ele alude a um caráter mobilizador e promotor de experiências cotidianas, contém significações afetivas e possui efeito motivador de comportamentos sociais. Essa concepção é a que norteará nosso norte na viagem desta pesquisa.

Orientador: Entendemos que tudo é simbólico, mas os significados dos signos não são iguais em todas as culturas. Também que o mito é uma forma de alegoria. E que também é expressão simbólica de uma cultura. Você já sentiu dificuldade em compreender o mito de outra cultura?

Orientanda: Sim. Por este conter códigos tão inerentes àquela cultura que precisava estudar os costumes e tradições do lugar para, então, entender o porquê daquelas significações presentes no mito.

Orientador: De que maneira, esta pesquisa, em seu curso, está permitindo maior aproximação, percepção e conhecimento de mitos da Amazônia, especialmente do Pará?

Orientanda: Através dos laboratórios em campo, criações de dinâmicas que o diretor da companhia elabora e que são relacionadas ao tema que estávamos pesquisando, no caso a Matinta, as respostas dos bailarinos em relação a essas dinâmicas vão direcionando o enfoque a cada dia de trabalho. Tivemos que entrevistar pessoas, estar em um lugar no meio da mata sozinhos à noite, utilizar cada um de nossos sentidos de acordo com a dinâmica... Essas práticas nos moviam na direção do que pesquisávamos, nos inteirando do mito.

Orientador: Como isso rebate na pesquisa que vem operacionalizando?

Orientanda: Atribui maior consistência e qualidade à pesquisa, já que o objeto o qual analiso e reflito, também o comprovo por meio de vivências concretas no tocante a seu universo. Essas experiências me concedem maior segurança ao me pronunciar na discussão referente ao objeto, pois o processo vivido permitiu mover-me dentro das fontes da pesquisa individualizando o caminho percorrido por mim.

3.2 CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Neste estudo abordarei a construção de sentidos como sendo intercorrente com o processo de encenação do mito. Sendo a realidade real do mito somente encontrada dentro do próprio mito, me questiono sobre a importância de se encenar o mito através da linguagem.

O caráter poético encontra-se na espetacularidade envolta pela virtualidade da expressão do sentimento humano. Por isso, acredito ser quase indissociável essa comunicação entre o real e o imaginário na medida em que se processa na imaginação, a ação dramática pela leitura do mito. O mito como recepção é racionalizador, mas como comunicação formalizada é um impulso do sentimento decorrente da função simbolizadora da mente humana (LOUREIRO, 2009, p. 156).

Ethos significava para os gregos, na antiguidade, a morada do homem, isto é, a natureza, uma vez processada mediante a atividade humana sob a forma de cultura, fazendo com que a regularidade própria aos fenômenos naturais seja transposta para a dimensão dos costumes de uma determinada sociedade. Em lugar da ordenação observável no ciclo natural das coisas (as marés ou as fases da Lua, por exemplo), a cultura promove a sua própria ordenação ao estabelecer normas e regras de conduta que devem ser observadas por via de cada um de seus membros.

Sendo assim, os gregos compreendiam que o homem habita o *ethos* enquanto expressão normativa da sua própria natureza. Embora constitua uma criação humana, tal expressão normativa pode ser simplesmente observada, como no caso das ações por hábito, ou refletida a partir de um distanciamento consciente. (LASTÓRIA, 2001, p. 1).

Ratifico o trecho acima com uma citação de esclarecedora Clifford Geertz obtida no livro “A interpretação das culturas”:

“[...] O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete [...]” (GEERTZ, 1989, p. 143).

O *ethos* está relacionado com o sentido de autenticidade, imagem que inspira confiança, o profundo conteúdo de uma época. De certa maneira se relaciona com a forte relação de autenticidade cultural com o meio. Confere um nível profundo de atmosfera identitária ao que vem por ele impregnado.

Perguntado, em entrevista, a Jaime Amaral sobre como se traduziu para a concepção corporal a percepção do mito da Medéia como forma coreográfica pessoal no seu corpo e como ocorreu a percepção da matinta como forma de dança incorporada também em seu corpo:

[...] Criei a história da Medéia, da minha Médeia baseado nas leituras, na tucaia imaginária de me transportar e eu tracei a história da Medéia baseado na Medéia que eu sou, uma Medéia que nasceu na Amazônia e aí fazendo sempre esse paralelo de quem era a personagem e eu, eu fui me adaptando a esse corpo imaginário que eu também estava criando, mas vinha outra informação que eram os movimentos pré-estabelecidos do corpo de outra Medéia criada pela coreógrafa [...] Já com os meus bailarinos ou comigo mesmo que se trata de uma cultura de pertencimento então eu deixo desvelar o que já existe dentro de mim com mais tranquilidade porque o mito, no caso da Matinta, já me habita de qualquer maneira, então é encontrar um espaço para ele se manifestar e não fazer uma adaptação como eu fazia lá na Alemanha. (trecho da entrevista realizada com Jaime Amaral em 05/12/2013).

Trata-se de imergir na cultura do outro levando consigo a identidade de sua própria cultura. Refletindo sobre a atuação de o ethos impregnar-se na imaginação criadora do artista, julgo que para interpretar a Medéia ele teve que empregar o imaginário amazônico constituinte de sua formação psicológica, seu trajeto antropológico para, então, conceber o que o imaginário grego concebeu, ou pelo menos se aproximar da percepção que teve o imaginário grego ao formular a ideia do mito da Medéia.

Ou seja, uma tradução, pois necessita incorporar uma compreensão mítica oriunda simbolicamente de outra cultura, diferente da sua, de uma época igualmente diferente. A leitura, a pesquisa histórica tornam-se instrumentos fundamentais para incorporar os sentidos na emoção e no entendimento, para que possam nutrir o processo criador. Inclusive, absorvendo materializações do mito em outras artes, como por exemplo, a leitura do texto e Ésquilo, que vão alimentar, por via da imaginação, o processo formador.

Nesse caso, efetua-se uma espécie de imaginário desdobrado, ou seja, interpretação de um imaginário aplicado sobre outro imaginário, já que o imaginário dele, Jaime Amaral, amazônico, aplicou-se sobre o imaginário grego na forma da Medéia para absorvê-lo e recriá-lo de acordo com a sua imaginação criadora.

Ao passo que, no caso da Matinta, há um imaginário em sua formulação matricial, uma vez que ele pertence à cultura que gerou esse mito. Por conseguinte,

a incorporação deste mito, do ponto de vista cultural, consiste em mais espontaneidade emotiva, próprias de uma imaginação criadora vivenciada.

Na criação de Medéia, entendo que o lado intelectual influenciou mais para permitir a expressão do sentimento do artista através da dança, enquanto que, no caso da matinta o pertencimento cultural, a emoção criadora se fez mais forte do que a necessidade de intelectualizar e de traduzir intelectualmente a ideia ou a concepção do mito.

No concernente à Matinta, o mito está entranhado nele por força da cultura amazônica que gerou esse mito e que ele incorporou no seu trajeto antropológico, através das histórias, dos fatos, da vivência dele na tukaia que, muito antes de pensar em encenar a Medéia, ele já convivia com um território habitado pela Matinta.

Desse modo, a Medéia dançada pelo Jaime é o Jaime Medéia, a Matinta dançada pelo Jaime é o Jaime Matinta, já que se cria uma individualidade advinda da junção de características idealizadas no mito com as características concretas do artista, isto é, no seu corpo, com a sua técnica. Então, ocorre que, devido às particularidades inerentes a cada pessoa, torna-se impossível querer impor ao outro aquilo que se imagina para si, pois o personagem incorpora as características de quem o interpreta e só a pessoa que o interpreta é capaz de converter visível esse ente invisível que é o personagem.

Orientador: O processo que experimentou de imersões na “tukaia”, vem aprofundando na compreensão mais interior do mito da Matinta? Ampliando sua possibilidade de intuição a partir do pertencimento e, além disso, de vivência programada?

Orientanda: A tukaia é um lugar especial onde, em algumas tribos indígenas, o pajé se recolhe para entrar em contato com seus antepassados. Na tukaia proposta pelo diretor da companhia, me recolho a um espaço que elejo para incorporar a personagem da Matinta que me cabe, pois são sete, interiorizando as sensações vivenciadas durante o laboratório e demarcando este espaço com coisas que me atraiam de alguma forma. Então, acredito que a tukaia me oportunizou uma compreensão mais detalhada do mito, dando importância também às nuances ligadas a ele.

Orientador: Como para você vem sendo prazerosa a valorização de seu sentimento pelo tema da pesquisa e seu método. A aquisição do conhecimento, por essa estratégia, esse procedimento, tem sido mais motivadora nas dificuldades que toda pesquisa contém?

Orientanda: A aquisição do conhecimento por esse viés me impulsiona a desdobrar mais e mais o que eu aprendo, a desvendar o que ficou encoberto e ultrapassar algum obstáculo que tenha se interposto entre mim e a pesquisa, pois demarca meu território já na pesquisa de campo me forçando a resolver qualquer questão que surja e isso contribui para meu desenvolvimento como pesquisadora que, ativamente participa, percebe, intui, engendra, concebe a pesquisa.

Orientador: Nesta experiência geradora da dissertação do mestrado, tem sentido que a arte pode levar ao conhecimento por via da intuição, sem entender a emoção como obstáculo epistemológico, mas uma forma de motivação acrescentada?

Orientanda: Creio que a emoção possa levar ao conhecimento, mas não somente a emoção pela emoção pura e simplesmente, entretanto o conhecimento pode ser desenvolvido através de estímulos como a emoção que precisa estar aliada à reflexão do contexto de produção daquela arte. Minhas sensações produzidas na pesquisa de campo de Matintas estão registradas como motivações que me levaram a construção de minha personagem e a minha reflexão vai em direção ao modo de incorporação desta, à vida que ela vai ter.

4 PROCESSOS CRIATIVOS E SIMBÓLICOS E SUA GÊNESIS NO IMAGINÁRIO POR VIA DA IMAGINAÇÃO CRIATIVA

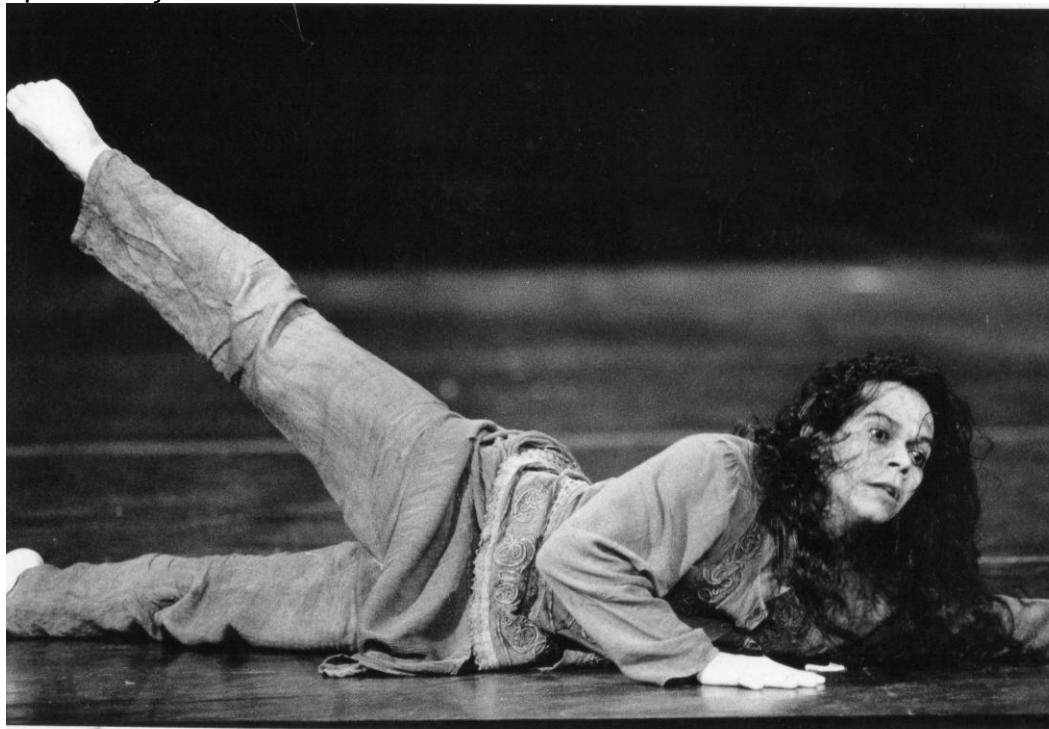
Intenciono a aplicação de uma reflexão sobre a relação entre dança e imaginário especificada sob a forma de criações artísticas dos mitos Medéa e Matinta.

O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em forma de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem em vez de se esgotar, liberando-se, se amplia (OSTROWER, 2008, p. 27).

Investigando a ênfase e o reconhecimento que a significação da produção artística individual possui ao nascer enraizada no lugar que ocupa o indivíduo, de como este considera sua arte e como usufrui de suas fontes simbólicas. Inicialmente, acredito em um livre jogo que se verifica entre o imaginário e a imaginação, valorizada aqui como forma de apreensão e recriação da realidade, de quem atravessa a ponte do processo criativo, cujo produto final e acabado será um espetáculo de dança, a sua ressignificação.

Quando dancei Medéia a primeira coisa que eu fiz foi estudar o texto, dissequei o texto e percebi que ela era uma estrangeira e que eu também me sentia estrangeiro no lugar onde estava, quer dizer, foi o primeiro dado de aproximação e identificação com o mito então, comecei a perceber que eu sou mito também dentro do que estou estudando, analisando o mito percebia as possibilidades desse mito se incorporar com as minhas energias, com as minhas perspectivas e, com isso, me percebi estrangeiro, me percebi bruxo, me percebi com a essência dos seres amazônicos diferentes daquelas pessoas que conviviam comigo naquele momento que não eram brasileiros, eram europeus. E essa diferença me fazia ficar singular naquela companhia, por isso eu era diferente e consegui me aproximar do mito ou fazer com que quem me visse, o expectador, a direção, o coreógrafo percebesse imediatamente que eu tinha a força da Medéia, e o temperamento, mas era utilizando da minha pessoa mesmo, minha essência amazônica para falar do mito (trecho da entrevista realizada com Jaime Amaral em 05/12/2013).

Fotografia 1 – Jaime Amaral interpretando a personagem Medéia em apresentação na Alemanha.



Fonte: Blog da CJA. Disponível em: <<http://companhiadeballetjaimeamaral.blogspot.com.br>>

Em relação à situação acima descrita, não havia como o artista transmigrar-se para a Grécia e viver durante os séculos que se passaram antes de Cristo quando a Medéia era um fato tão real quanto a matinta hoje para nós. Então, ele idealiza um lugar com o intuito da busca pela incorporação dos signos que gravitam em torno do objeto escolhido, enredando-se deste espaço, o artista o particulariza com seu temperamento imprimindo a ele uma dimensão comunicacional.

No ritual *maraká* dos Asuriní, realizado pelo xamã e outros participantes, homens e mulheres, traz-se à aldeia através do canto e dança, espíritos e divindades – seres habitantes de diversos planos cósmicos. O ritual é expressão, em todos os atos que desenvolve, do contato íntimo e ao mesmo tempo ambíguo, com esses seres: dança-se com eles, fuma-se junto, oferece-se a comida, mas também se mantém com relação a eles, o mesmo comportamento que se tem com a presa animal, tentando-se pegá-la agressivamente. Os ruídos que o xamã faz, seus gestos de pegar algo no ar, seus gemidos dentro da *tukaia* (cabana de folhas para onde são atraídos os espíritos), demonstram essa relação de conflito [...] (MULLER, 2008, p. 41).

Tomando por fundamento essa mentalidade de estudos, julgo viável considerar que Jaime Amaral construiu consonante ao seu processo de criação, uma espécie de *tukaia* do imaginário, diferentemente da cabana de folhas para onde

os índios chamavam os espíritos, essa tukaia diz respeito à ambientação da situação do mito grego através da leitura, imaginariamente e psicologicamente. Utilizando-se dessa tukaia mental a fim de transportar-se para o lugar do mito e observá-lo, compreendê-lo e incorporá-lo como se estivesse diante do lugar real, objetivando apropriar-se da diferença que o outro e a outra cultura representam com relação a sua.

O imaginário se efetiva na medida da imaginação socializada através de obras, absorve coletivamente as imagens e estas, assim como a verdade, encontram-se dentro de nós como que possuídas por uma tendência de serem ajustadas de acordo com aquilo que, intuitivamente, imaginamos como formas de determinada cena.

Diz-se do modo de como são absorvidas as imagens sociais, segundo o trajeto antropológico de cada pessoa, configurando-se um processo criativo de vivências, onde são alimentadas possíveis trocas com a realidade no que se refere à experiências e incorporando-as espontaneamente, criando, assim, uma linha de interesses, advindas de estímulos que, nesse caso, exercem função de conectores, ligações diretas ao estado de criação do artista.

“[...] O trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico social [...]” (DURAND, 1989, p. 29).

A imaginação é individualizada. Permite ao indivíduo a visão simbólica das coisas, admite a criação, em uma condição mais específica o processo criativo. Contribui, assim, com o imaginário, enriquecendo-o, encharcando-o com o tempo atual das coisas mutáveis, pois a imaginação tem por característica preponderante a atualização dos acontecimentos.

Posterior a isto, é necessário que haja um envolvimento com o objeto escolhido para a criação. Envolvimento este que possibilite tornar reais todas as experiências e sensações que o indivíduo poderá viver virtualmente, reservar todas as informações na memória mental e corporal, subjetivá-las conforme sua maneira de expressar a realidade sentida e vivida, construção de valores a partir do caminho trilhado no interior de sua cultura.

Fotografia 2 – Laboratório de experimentação prática em Arapiranga por Iêrêcê Amaral.



Fonte: Arquivo pessoal de Iêrêcê Amaral (bailarina da CJA).

Destaco como exemplo importante para elucidar concretamente a afirmação de que deve-se haver um profundo envolvimento do artista com o objeto de sua escolha em torno do qual orbitará a criação, as vivências sentidas na comunidade de Arapiranga, em Curuçá que funcionaram como um laboratório de sensações que, posteriormente, foram acessadas, através da memória corporal afetiva, para que pudesse compor minha participação, como matinta, no espetáculo Matintas da companhia de ballet Jaime Amaral.

Dessa forma, poderá o artista direcionar toda essa gama de sentidos para a dimensão corporal, compreendendo as transformações físicas pelas quais passará toda essa informação, elencá-las para uma possível realidade gestual, convertendo todas as simbologias e representações que se encontravam no imaginário e na imaginação em gesto, movimento para além de si mesmo, expressão de sentimentos.

O mito Medéia, por intermédio da atuação de Jaime Amaral, que viveu a personagem Medéia em um espetáculo de dança, concebido e exibido na Alemanha, – coreografia de Eva Maria Lerchenberg Thony – oportuniza-me adentrar, conduzida

por um estímulo imaginativo e olhar específico, este universo simbólico do mito ressignificado em dança, me permitindo analisar de que maneira um corpo amazônida carregado de especificidades culturais engendra uma personagem advinda de um ambiente cultural tão distante do seu.

Empregar o imaginário amazônico que constitui sua formação psicológica, trajeto antropológico e imaginação criadora para aproximar-se da concepção do imaginário grego ao formular a ideia do mito da Medéia.

Ao passo que, no caso da Matinta, que carrega uma carga imaginária e psicológica diferenciada por se tratar de um mito que nasce no lugar onde também nasce o artista, permite desvelar a essência imaginária mítica que já existe nele entrelaçada à sua história pessoal cultural, sendo mais espontânea e emotiva a incorporação desse mito no momento em que este processo encontra-se vivenciado por ele em lugares onde a Matinta, presumivelmente existe.

Orientanda: Na verdade os dois mitos vieram ao meu encontro. Por ocasião do TCC estudei a dança orientada pelo corpo de um artista da dança que incorporou a personagem Medéia na Alemanha, Jaime Amaral. Passado algum tempo ele me convocou a participar de seu espetáculo que seria apresentado como resultado prático da pesquisa de doutorado, encarnaria a personagem da Matinta Perera.

Por estar envolvida em pesquisar o mito da Matinta, comecei a perceber algumas aproximações com o outro mito outrora estudado, o da Medéia. Ambas são mulheres, utilizam-se da arte da feitiçaria para o subjulgo, foram abandonadas e se valem da vingança para praticar o castigo. Apesar da distancia cultural, os dois mitos, percebo, aproximam-se através de algumas significações que conferem aos dois um ambiente simbólico fronteiro.

Orientador: Como no curso desta pesquisa veio ampliando sua percepção, sentimento, compreensão das diferenças e aproximação entre mitos de culturas tão diversas no tempo e espaço?

4.1 FONTES SIMBÓLICAS

Medéia é um mito grego e em uma das versões é feita alusão à história da uma princesa da Cólquida, famosa pela prudência, pela arte de curar e pelos poderes mágicos. Enamorara-se de Jasão, líder dos argonautas, que tinha ido a Cólquida para conquistar o velocino de ouro. Medéia opôs-se ao pai para ajudar Jasão, salvando a vida do herói grego, utilizando-se de seus poderes de feiticeira.

Fugiu com ele da Cólquida e o acompanhou à Grécia em seu navio cometendo uma série de atrocidades pelo caminho. Quando, depois de muitos anos

de matrimônio, Jasão a abandonou para casar-se com a filha de Creonte, rei de Corinto, e permitiu que este exilasse Medéia e os filhos, Medéia cheia de ira e sede de vingança, fez uma terrível carnificina. Matou a amante de Jasão, o rei Creonte, e, para castigar Jasão, assassinou os dois filhos que tivera de seu casamento com ele.

Ah, que os céus jamais tivessem permitido à nave Argo voar sobre as neblinas cinzentas que cobrem o mar azul das rochas Cienaias, essas montanhas de pedras movediças que esmagam os barcos temerários. Que nunca os bosques de pinheiros do Pélion tivessem sido derrubados e transformados em poderosos remos nas mãos dos nobres heróis que foram se apossar do Velocino de Ouro para Pélias.

Pois aí, Medéia, minha senhora, também não teria navegado para as torres de Iolco, com sua alma incendiada por amor a Jasão, nem, dominada por essa paixão, teria convencido as filhas de Pélias a matarem o pai, enquanto ela fugia com os próprios filhos, vindo viver aqui em Corinto, com eles e o marido, Jasão.

Aqui, embora estrangeira e fugitiva, encontrou simpatia e proteção de todos os coríntios, pois vivia em perfeita harmonia com Jasão, os dois formando uma pessoa só, ela e o marido. Pois o escudo para a felicidade conjugal é a mulher não discordar jamais de seu esposo. Mas agora o mais profundo amor se transformou no mais rasgado ódio. Jasão traiu seus próprios filhos, traiu minha senhora, casou com a filha de Creonte, rei desta terra, tem o poder, dorme em leito real.

Medéia, ultrajada, desgraçada, invoca os juramentos que Jasão sacramentou com a mão direita, e as supremas promessas de fidelidade feita por ele, quando, usando seus poderes de feiticeira, ela o apoiou em tudo e contra todos para alcançar o Velocino, ajudando-o até na luta contra os gigantescos touros de patas de bronze e bocas de fogo. E agora ela brada aos céus para que sejam testemunhas do que Jasão lhe deu em paga. (EURÍPEDES, 2004, p. 9-10).

É desta forma que o dramaturgo Eurípedes conta a história. Poeta nascido por volta do ano de 485 a.C., não “inventou” a figura de Medéia; ao contrário, ela se originou num ciclo muito mais antigo de mitos, dos quais se conservaram apenas fragmentos. Em versão de uma lenda mais antiga, Medéia teria sido a rainha de Corinto, e os coríntios descontentes com a dominação da poderosa rainha, teriam morto seus filhos.

Tudo indica que a Medéia das tradições Helênicas era uma personagem muito mais importante e poderosa (RINNE, 1999, p. 10). Porém, para Eurípedes, ela já não era mais uma deusa, mas uma mortal que, embora, sábia e poderosa fugira com o marido Jasão para Corinto, onde vivera exilada.

Segundo a autora (RINNE, 1999, p. 13), a figura ambivalente de Medéia é o símbolo de um período de transição do matriarcado para o patriarcado. Da sua passagem, ou, mais exatamente, de seu rebaixamento de deusa da cura e da

sabedoria para feiticeira poderosa, inteligente e ameaçadora, e, por fim, esposa ciumenta e infanticida.

A obra de Eurípedes conflui com o período mais glorioso, porém o mais conturbado da história de Atenas. A cidade expande-se, prospera e atinge a plenitude de sua força política e econômica. Naturalmente, esse apogeu, a abertura para o mundo e o sucesso econômico também exercem influência na própria cidade. A arte, a poesia, o pensamento filosófico refletem a agitação do período, que põe em xeque os antigos costumes, a maneira tradicional de vida e o modo de pensamento correspondente.

De acordo com Amaral (2012, p.100), a Matinta Perera é um mito da cultura amazônica, pois se configura como uma expressão dos sentimentos contidos deste povo que vive à beira das águas dos rios e das brenhas da floresta da região amazônica, ou ainda, é uma manifestação dos arquétipos que nascem do inconsciente coletivo amazônico.

Em uma das versões, que trata o autor, o mito amazônico da Matinta Perera refere-se a uma velha senhora feia, vestida de preto com saia longa, cachimbo e tabaco nas mãos, que quando jovem e bela foi abandonada pelo seu amor antes de casar.

Contam os caboclos da região amazônica que na hora do encanto essa velha senhora começa a virar cambalhotas com uma lamparina na cabeça. A chama dessa lamparina se mantém acesa até que ela se transforme em duende. A Matinta Perera, como é chamada, assombra as pessoas com seu assobio perturbador, esse som tipificado como “fit, fit fiiiiiiii”, o qual imita o som de um pássaro agourento chamado também de Matinta.

A velha senhora ronda a casa de pessoas pedindo tabaco e café. Dizem os mais velhos da região que quem não oferecer esse fumo e o café para ela, sentirá violentas dores na cabeça e no corpo todo. Por isso, todas as pessoas falam para a Matinta: - se quiseres tabaco e café passa amanhã! Assim, a velha Matinta vai embora, mas no dia seguinte, pela manhã, ela aparece desvairada para cobrar o fumo e o café prometidos.

Os mais antigos dizem que a Matinta Perera pode se transformar no que quiser, conforme sua vontade, que por sinal é muito instável. Ela poderá se transformar em porco, galinha ou qualquer outro animal, ou numa jovem mulher

bonita, elegante e cheia de charme. Sua vontade é determinada apenas pela direção de seu desejo naquele momento.

Só há um ritual que pode prender a ave agourenta (a velha Matinta), que é o uso de uma tesoura virgem, que serve para cortar o encanto dessa bruxa; uma chave, que abre as portas dos mistérios guardados no clavenário por essa velha e um terço, que serve para realizar as orações de afastamento daquele ser sobrenatural e recompor a ordem nas comunidades. A descrição usada para explicar o referido mito foi retirada da tese de doutorado intitulada Matintas: o mito amazônico na cena da dança contemporânea em Belém (2010).

Fotografia 3 – Cena do espetáculo Matintas por Airleise Sarges. A Matinta terrestre.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em outra versão do mito acerca do ritual empregado para apanhar uma Matinta, a autora Josebel Akel Fares agrupa diversas histórias contadas por habitantes do município de Bragança, situado a 228 km de Belém, capital do estado do Pará que, ao descascarem os favos de feijão em épocas de colheitas, aproveitavam para narrar experiências tidas cotidianamente.

Por acreditar que os gestos repetem as marcas do social e que estes são acrescidos de uma vivência individual, fazem com que a trama ouvida seja memorizada com mais facilidade pela plateia. O ritmo do trabalho associado ao ritmo do contar faz o ouvinte esquecer-se de si, devanear nas veredas da cena, criar imagens (FARES, 1997, p. 30):

Dois pescadores foram pescar, chegando lá, marraram a corda da canoa deles num curral, e lá foram fazer uma merenda pra comerem.

Quando foi alta noite, eles começaram a ouvir um assovio por cima, voando, aí, eles disseram: — **Ah! Aquilo é uma matinta perera, umbora prender ela pra ver quem é?**. — Queriam conhecer. Aí, agarraram um punhal numa tataua de fogo. Quando ela vinha assobiando que ia pra dobrar o assobio, e eles fincaram o punhal na tataua de fogo, fogo que fazem (— os antigos chamam tataua).

Aí bem, caiu a **matinta perera**, então ela levava um filho dela que ia chorando, por isso que eles prenderam ela, caiu com o filho lá na canoa. Aí, eles agarraram. A mulher pedia pelo amor de Deus que soltassem ela, que ela queria ir embora com o filho. Aí, eles massacraram ela um bocado, lá deixaram ela, lá bem quando entenderam, eles tiraram o punhal. Aí, as asas dela eram dois ralo: um de um lado, outro do outro e levava o filhinho também ensinando a assoviar pelo ar. Então, eles soltaram ela, ela foi embora, se transformou-se na matinta perera, foi embora. Era mulher. (MESQUITA *apud* FARES, 1997, p. 8).

Sendo assim, esta narrativa exemplifica que pela sua leitura imaginativa, ou seja, no momento em que ouço a história sendo contada, cenarizo-a simultaneamente em minha imaginação, estabelecendo um processo de encarnação desta, o modo como esta se operacionaliza enquanto escuto. Entendendo que o mito se configura na imaginação de cada um de maneira particular, consiste na condição pessoal que cada indivíduo dispõe para usufruir da compreensão do mito.

4.2 RELAÇÃO DE CRIATIVIDADE ESTÉTICA ENTRE MEDÉA E MATINTA

Este tópico revela o propósito de perceber que a significação da narrativa de um mito representa dispor da capacidade de habilitar a sensibilidade, que Kant

define como uma faculdade de intuição (KANT, 1983, p. 10), para desvelar aquilo que o mito quer dizer e o que se nele se pode intuir pela criação artística.

O mito possui caráter universal, pois sintetiza uma situação, exprime o comportamento exposto diante de tal situação carregado de manifestações emocionais e sensíveis. Por isso, acredito que o ato de deter-se à narrativa do mito torna-se, em graus de valor, menor do que compreender a sua significação, ou o conteúdo implícito intenso, denso com cargas de universalidade.

A história que conta a narrativa esta sim encerra relações com a cultura, o modo como é explicada, materializada, vai depender da especificidade de cada cultura. É sob o filtro desta que o mito é compreendido como produtor de significações. Na verdade, compreender-se o mito criado em outra cultura acaba por se tornar um processo alargado de conversão semiótica da sua natureza simbólica original para as significações possíveis em outra cultura.

Minha intenção, neste ponto da pesquisa, está em revelar as relações de criatividade estética nas artes entre os mitos Medéia e Matinta, elencando significações que motivem a proximidade dos dois mitos, sendo originários de fontes simbólicas tão distantes. Medéia, um mito nascido na Grécia e Matinta pertencente à cultura amazônica. Estética percebida por Paes Loureiro como uma forma especial de experiência.

[...] Uma experiência íntima, ampla e profunda, rica de sensibilidade e emoção, testemunhando vivência singular e revelando capacidade inigualável de criação de formas. É uma experiência situada acima do cotidiano, em que o artista, partindo de um aspecto da experiência desse cotidiano, o universaliza e transforma [...] (LOUREIRO, 2002, p. 80-1).

Após a leitura de determinada versão das duas histórias, consigo perceber a existência de elementos significativos que corroboram essa proximidade entre os dois mitos. Trata-se de duas mulheres ambas dotadas de força e beleza. As duas, em momentos diferentes são apresentadas como conhecedoras da arte da feitiçaria, representadas pelas ervas e o curandeirismo e a partir de um sentimento comum, a vingança, realizam maldades.

A feitiçaria como ponto conversor de significações entre os dois mitos está personificada através da magia onde a imagem é objeto, o nome é a pessoa, a voz é criadora tornando visível o invisível e agindo de maneira que a parte representa o

todo. O todo está nas partes. A ação mágica aciona todo um processo de transferências simbólicas.

Ela ultrapassa as diferenças dos objetos e estabelece uma unidade fundada não por semelhança, contudo por relações de identidade estruturais entre o todo e as partes. Desenvolvendo uma variedade de correspondências simbólicas. A feiticeira sabe que operando sobre a parte ela pode criar correspondências simbólicas com o todo. Seu poder é fonte de saber e vice-versa.

Medéia, por exemplo, se utiliza de seus conhecimentos de feitiçaria para subjugar o destino à sua vontade, operando mudanças quando os fatos se apresentavam em desconformidade com suas aspirações. A volta de Jasão à Iolco para reclamar o trono que o rei Pélias o havia prometido evidencia sua marca de dominação por meio da magia quando transforma-se em uma velha senhora vendedora de ervas e consegue adentrar os portões fechados do reino a despeito de uma ordem decretada pelo próprio rei da proibição de saída e entrada de qualquer pessoa.

Ela não só consegue passar pelos guardas como induz arditosamente as filhas do rei a crerem que suas ervas são mágicas e possuem o poder do rejuvenescimento. Assim, arquiteta uma poção contendo algumas ervas e introduz seu bastão de oliveira já seco e ele floresce.

Entusiasmadas, as irmãs estão para fazer qualquer coisa que rejuvenesça seu pai velho e decrépito então, levadas pela velha senhora disfarçada enterram um punhal em seu peito matando-o e esquartejando-o para cozinhá-lo no caldeirão onde se encontrava a “poção mágica” e a velha mulher desaparece.

Já em Matinta, a feitiçaria lhe serve para o subjulgo, mas de forma velada e por um ser que ludibria, desassossega e persegue, não pode-se afirmar que se tenha visto de fato uma Matinta ter matado alguém e por isso a culpa lhe seja imputada diretamente, como no caso do exemplo supracitado.

A fim de demonstrar uma situação em que a submissão se faz de maneira latente cito a obra cinematográfica classificada como curta metragem de Fernando Segtowick intitulado Matinta (2010). Em uma das cenas, a personagem da Matinta, encanta-se com um homem casado e, por isso, não corresponde as suas insinuações. Achando-se desprezada resolve vingar-se na esposa dele realizando um feitiço que a deixa doente a ponto de nenhum recurso fazer efeito, levando-a a

morte por indícios de causa natural, porém descortinando apenas pistas que só conduziriam à desconfiança de algum culpado (a).

A vingança é outro ponto de confluência estética entre essas duas mulheres Matinta e Medéia que se apoiam em uma justiça destrutiva para forçar o outro lado a passar, de alguma forma, pelo mesmo sofrimento atribuído a elas. Sentimento este intimamente ligado com a frustração de ter investido alto no amor.

[...] Medéia não chora muito tempo, nem tampouco se suicida: ela se vinga, e se vinga matando. Como um homem. Ela se vinga do não respeito a um juramento, a um contrato. Vale dizer que ela se julga igual a Jasão [...] Seria para mostrar até que ponto uma mulher poderosa é temível? (SIGWARD, 2010, p. 129).

O que me leva a considerar um vínculo opositor entre os mitos é o fato de a ousadia tomar corpo na narração de Medéia, coragem esta que a levou a fugir de sua cidade natal, contrariando seu pai e devotando toda ajuda à Jasão, vivendo de fato este grande amor.

Ao contrário de Matinta, que não chega a concretizar este nobre sentimento, a vivê-lo na prática, sendo abandonada no altar, no dia de seu casamento, permanecendo no lugar, implorando a atenção dos outros, ameaçando as pessoas por motivos fúteis, sem chegar a efetivar homicídios diretos em decorrência de suas maldades, como é o caso da Medéia.

A feiticeira grega após viver um grande amor é trocada por outra mulher. Por vingança mata seus filhos, o marido e a amante. Por essa razão é atemorizada, pelo ato criminal desencadeado por emoções perversas. Já a Matinta, assombra as pessoas pela maldade que pode vir a causar se estas não realizarem sua vontade. Então, em represália ela desempenha impiedades configuradas como castigos que variam desde uma surra até a feitiçaria para a incidência de doenças que podem levar a morte.

Fotografia 4 – Medéia momentos antes de matar os filhos.



Fonte: blog literalMENTE Disponível em: <<http://literalmente-literalmente.blogspot.com>>.

Orientador: Você já havia experimentado, sem a percepção conceitual, o fenômeno da etnodramaturgia poética do imaginário, durante a leitura? E no romance?

Orientanda: Sim. Mas no caso do romance as cenas apenas perpassavam minha imaginação sem eu querer vê-las materializadas. Essas cenarizações me estimulavam a fazer parte das histórias que lia. Acho que desde quando somos crianças começamos a cenarizar as imagens que povoavam nossa imaginação através dos livros infantis.

Orientador: E no processo de criação artística na dança, a partir do tema ou personagem propostos?

Orientanda: Há que se ter uma percepção simbólica congregada à ação de dramatizar as imagens provindas da imaginação. Quando se lê, um mito, por exemplo, nós simbolizamos de acordo com o que a nossa cultura absorveu do real, pois é por via da imagem que o imaginário e o estético se tocam. Por isso, a etnodramaturgia poética do imaginário em um processo de criação na dança exige uma compreensão simbólica desmaterializada em que o imaginário esteja acionado.

Orientador: Já tinhas cogitado, questionado a possibilidade de uma dança sem lugar material? Ou do teatro sem casa de teatro? Tudo no âmbito imaginal?

Orientanda: Confesso que não. Acredito que por este pensamento teríamos tantos espetáculos diferentes equivalentes ao número de ouvintes, leitores ou expectadores do tema que seria proposto, já que a imaginação é a maneira pessoal de atribuir significado com o que se estaria entrando em contato.

Orientador: Considera que na produção da arte esse papel do imaginário pode ser de importância fundamental?

Orientanda: Sim. Dado que o imaginário constitui significação através de imagens, uma dimensão própria da relação entre homem e realidade, provocador da dimensão poética da realidade.

5 DANÇA CULTURA E CRIAÇÃO.

Dialogando com a arte, em especial com a dança, o mito exerce uma invasão dentro daquele que dança a ponto de abarcar como um todo, seus pensamentos, gestos e expressões, verdadeira possessão do indivíduo. De modo que o bailarino envelopa dentro de si, a virtualidade da cultura da qual faz parte, ou com a qual interage, incorporando imaginariamente todos os que comungam dela. Sua arte ganha perspectivas amplificadas, na medida em que esta comporta o entrecruzar de particularidades dele e da coletividade acolhida por ele.

Dançar um mito é travar uma íntima relação com a ética e com o modo de viver de uma sociedade, participando de sua maneira de pensar e encarar as situações de seu pertencimento. Permitir que o mito se revele, é necessário conceder voz a ele, deixá-lo livre para que se descortine sem amarras, seus mistérios e sua magia repleta de simbologias próprias dos que habitam florestas e fundos de rio. Ao revelar-se, há o estabelecimento de um contrato, com o imaginário testemunhando a transfiguração do mito em narrativa que será contada pelo gesto à sua maneira.

O momento da criação é formulado através de imagens, traçando uma relação direta com o imaginário, produzido também por meio de imagens. O autor da obra, então, elabora mentalmente o modelo do que será materializado e essa materialização objetivadora na forma gestual se dá pelo emprego de uma técnica formuladora de linguagens. Revela o jogo que estamos desejando explicitar, entre a etnodramaturgia do imaginário e a conversão semiótica.

Um processo de assimilação da realidade pelo imaginário, num permanente estado de trocas simbólicas permite que o homem se integre à vida cósmica e social, ou seja, enfrente as determinações objetivas da vida com as compensações psíquicas que a contínua ação do imaginário permite. (DURAND, 1989, p. 29).

Há que se considerar em primeiro plano a operação que desempenhará a imaginação criadora de cada artista, sua compreensão e incorporação acerca do mito a ser ressignificado em coreografia, como também o grau de pertencimento da cultura geradora deste mito. Um mito amazônico, por exemplo, que sofrerá conversão semiótica em dança por um artista que pertence à cultura amazônica, passará por este processo de forma diferente daquela passada por um artista europeu que decide realizar tal criação artística. Adotando a compreensão de Paes

Loureiro, em seu livro “A conversão Semiótica na Arte e na Cultura”, percebe-se como se procede o comportamento dos signos presentes na cultura.

Entendo como conversão semiótica o movimento de passagem de objetos ou fatos culturais de uma situação cultural a outra, pelo qual as funções se reordenam e se exprimem nessa nova situação cultural, sob a regência de outra dominante. A dominante é como ponto vélico, situação pela qual a força do vento, que domina impulsionando o barco, resulta da convergência de outra forças sobre a vela dessa embarcação [...] A conversão semiótica significa o quiasmo de mudança de qualidade do signo, na significação de um objeto ou ação, no ato do percurso de mudança de sua localização na cultura, no momento mesmo dessa transfiguração (LOUREIRO,2007, p.35).

Assim sendo, a referida incorporação, por parte do amazônida, acontecerá de forma mais espontânea e emotiva, do ponto de vista cultural, própria de uma imaginação criadora vivida delineada narrativamente pelo seu trajeto antropológico no decurso de vivências e incessantes trocas com a cultura da qual faz parte.

O processo de criação artística está intimamente ligado a uma qualidade humana capaz de validar a existência do novo e ao desejo de criar realidades além daquela que é vivida pela pessoa que cria. A qualidade humana à qual me refiro é a imaginação criadora, própria do ser humano e que no artista adquire características que assumem peculiaridades específicas que fazem com que ele possa exercer essa faculdade que é própria desta imaginação.

Orientador: Quando você cria sua dança, refletindo agora, sem racionalização já usava esse processo de criação imaginal para depois transferi-lo para a realidade?

Orientanda: Acredito que sim. Mesmo não tendo tomado conhecimento conceitual do processo, o fazia com uma intencionalidade própria de quem pretende ajustar para seu corpo movimentos e gestos idealizados, adequar para a realidade das limitações corporais.

Orientador: De que maneira resolver encadear o procedimento da etnodramaturgia poética do imaginário, por exemplo, com o conceito de conversão semiótica? Tornando-os eixo dominante de sua pesquisa em curso?

Orientanda: Entendendo que o processo da etnodramaturgia poética do imaginário configura-se na dimensão do imaginário e da imaginação, a cenarização da leitura ou ao ouvir uma narrativa acontece pelo viés do pensamento. Para operacionalizar essas cenas, contidas na imaginação providas da leitura, será necessário conduzi-la ao plano da materialidade, o que nos leva à conversão semiótica, que só acontece de fato, quando há a criação da obra de arte. No caso do mito, sua resignificação em dança, poesia, pintura, escultura...

Além disso, que o artista possa ser capaz de transformar o produto dessa imaginação, em um objeto exterior a ele e que, pela forma, estrutura, expressão e legitimação cultural tornar-se-á obra de arte, resultado da materialização de sua capacidade criadora. Não obstante, toda a capacidade criadora, seja da imaginação simbólica ou do imaginário, são qualidades que decorrem da relação cultural dialética de vivência e idealização do criador com sua realidade sociocultural.

A cultura e as relações culturais permitem as determinações e organizações do modo de ver a realidade, fornecendo os instrumentais para compreender ou criar

a partir dessa realidade. Logo, cada situação cultural irá assentir que a criação artística apresente características que são próprias da sua realidade, e não só, mas outras expressões culturais e simbólicas incorporadas. O mito que, por exemplo, está essencialmente condicionado às simbologias da cultura em que ele nasce.

Ao criar, o homem necessita expressar seu sentimento de uma forma simbólica por via de imaginação criadora e utilizando-se de técnicas e meios para materializar essa criação. Esse processo, chamado por Pareyson a forma formante, é um processo que se apresenta interligado a cultura, não como uma conexão racional ou matemática, mas a cultura como formuladora do ambiente que propicia a expressão simbólica dentro dela. Portanto, a clareza de compreensão dos membros que participam desse mesmo âmbito cultural é mais perceptível, sendo, pois, nela que encontramos a fonte dos signos, suas correlações extra simbólicas e, ao mesmo tempo, a tradução deles.

Por isso, uma obra de arte, em certas ocasiões, produzida por uma comunidade amplamente diferente da outra, não sofre validação como obra de arte. Quando se leva em conta a noção de beleza, se observa uma distinção nas concepções a respeito do tema em questão entre as diversas realidades culturais. Assim sendo, atento para uma relação muito estreita entre a obra de arte criada e a cultura na qual ela foi criada.

O transcurso da criação artística decorre no âmbito imediato de uma relação do artista com sua cultura. Embora seja uma criação de autoria dele, levando em consideração sua originalidade, a sua marca, esta relação nasce de uma acumulação de vivências e de signos que estão no interior de seu trajeto antropológico situado em um determinado grupo social.

Claro que essa é uma relação atravessada pelas informações e significações de outras culturas, principalmente nesta fase atual, marcada pelas transversalidades culturais da comunicação mundializada. Esse trajeto, intrínseco ao artista, somado a todas as experiências de que ele se alimenta, gradativamente transfigura sua capacidade criadora, compondo-a individualizada, marcada por uma característica que é só dele.

Por esta forma vivenciada de assimilação é que, dentro dele, artista, que todas as virtudes, símbolos, qualidades culturais são transformadas e tornadas únicas pelo decurso da individuação ocorrida.

[...] Se, por exemplo, possuo algum dom artístico de que meu ego não está consciente, este talento não se desenvolve e é como se fora inexistente. A realização desta unicidade do indivíduo é o objetivo do processo de individuação [...] (JUNG, 2008, p. 162).

Se o processo de criação artística possui essa configuração, logo, a dança sendo uma atividade artística produzida pelo criador de uma coreografia, pelo princípio da dança, irá refletir também, em sua particularidade formal e estilística, as simbologias, qualidades e sugestões que determinada cultura estimula no artista.

Poderemos, então, dispor de expressões da dança que nascem de uma forma despreziosa e natural. No horizonte histórico de uma cultura, existem as que são intituladas danças tradicionais ou danças de raiz, estas expressam de tal maneira, uma forma de sentimento, de comportamento de uma sociedade, transmitindo a sensação de que todas as pessoas daquele grupo social participaram da criação da dança coletivamente.

Ela não detém a individualidade de um artista criador, embora sempre haja uma criação individual a ser assimilada e incorporada pelo grupo. São agregadas de modo substancial decorrendo a diluição da mesma na própria comunidade social, Isto se dá pelo fato de que são fundadas voluntariamente a partir de modo de compreender a dança que aquela cultura tem e que determinadas vezes essa compreensão apropria-se de um ângulo ritualístico, a proceder do momento em que é empregada nas celebrações; lúdico, quando é exercida como divertimento, festa coletiva; ou adquire, por uma elaboração intelectual, de pesquisas culturais e sofisticação teórica de outra complexidade, a dimensão de expressão artística torna-se dominante. Passam a constituir correntes e formas de dança elaboradas para serem artisticamente contempladas, apreciadas como obra de arte.

Os três ângulos, pelos quais a dança pode ser analisada, aqui colocados, resultam de um processo de concepção inserido em meio a um ambiente cultural delimitado, cuja unidade, a dança, divide-se em campos de acordo com a dominância de certa função contida nela como movimento do corpo expressivamente feito.

Nos rituais e danças mágicas a função predominante é a mágico-religiosa, posto que a função artística esteja presente não é a intenção final daquela linguagem de movimentos.

A dança de caráter festivo encerra em si a finalidade de proporcionar prazer em seu exercício. É para satisfazer seu prazer pessoal que as pessoas se utilizam

dela, independente de ser considerada bela ou não por quem olha. Possui, portanto a dominância do caráter lúdico.

Já a série de gestos formada através de um processo intencional de criatividade, elaborador de regras, autor de sofisticações simbólicas, apresenta como dominante a função estética, ainda que mantenha competências que são próprias do misticismo, mágico, místico e do lúdico. Contudo o que predomina é a condição da contemplação, não utilitária, mas puramente prazerosa, a criação de uma imagem capaz de comover, agradar, receber a admiração de quem a aprecia de uma forma gratuita e sem um conceito concebido por antecipação, visto que, quando se observa uma dança artística não se tem a noção prévia de que ela é bela ou não ou se é artística ou não. Entretanto quando se vai a um lugar em que a dança é empregada ritualmente, já se sabe que aquilo é uma dança ritual que vai ser apresentada, impregnando-se a contemplação da atitude ritualística também.

Ao ir a um salão de festa, onde a dança é exercida ludicamente, instaura-se a prévia noção do divertimento, diferentemente de ir a um teatro e assistir a um espetáculo coreográfico onde o juízo de gosto se manifestará simultaneamente ao momento da contemplação.

Para complementar a reflexão acima, importo um conceito Kantiano que afirma que a arte é uma forma de finalidade sem a representação de um fim, ou seja, é como um desejo que nunca atinge seu final, uma determinada meta, em razão da beleza que consiste a forma que está sendo observada ao mesmo tempo em que se aspira ver cada vez mais perfeição naquilo ou além daquilo que se está admirando.

No que se refere à cultura amazônica, há que se considerar os condicionamentos culturais que marcam as danças ritualísticas dos pajés, dos caruanas, da feitiçaria, próprias da região. As danças lúdicas que fazem parte da esfera simbólica da cultura amazônica compreendem o carimbó, ludum e as diversas danças consideradas de tradicionais e de raiz por expressarem com desambiciosa fluidez à cultura da qual elas brotam.

No caso dos códigos de movimentos que se comunicam através uma dominância artística, considerados obras de arte, estes, ao serem elaborados, irão repercutir de maneira menos espontânea a inserção cultural da pessoa que vai coreografar e daquela que vai dançar, pois, ainda que haja a transformação em obra de arte cênica, as danças tradicionais, por exemplo, deverão passar por um

processo de reelaboração dentro de uma simbologia que está contida nelas e fora delas na cultura, podendo relacioná-las, de modo intercorrente, a outras culturas.

Ao propor uma coreografia, ainda que seja referente a um tema exterior à região, será concebido de acordo com parâmetros que estão perceptíveis ou contidos na cultura à qual está integrado, como Medéia, por exemplo. No cenário em que se passa o mito da Matinta Pereira, ao fazer a tukaia é quase como o artista ir ao encontro de seu espelho, de suas próprias bases culturais, conhecimento de particularidade de uma expressão simbólica dentro daquela cultura, compreendida sem muitas dificuldades, uma vez que faz parte de referências culturais agregadas ao inconsciente e ao consciente da pessoa que vive na Amazônia e se interessa por dança.

O contrário se estabelece ao elaborar uma coreografia com base em um mito estrangeiro. É necessário penetrar intelectualmente na cultura que o originou e, mesmo assim, haverá um diferencial, uma marca que será exposta no trabalho, marcas referentes ao seu alicerce cultural e emocional formado no núcleo da cultura à qual se pertence, dificilmente será uma criação semelhante a que um grego faria em se tratando de um mito grego.

É na memória e nas informações do corpo e na impregnação pelo corpo que irá sobressair esta correspondência com a nossa cultura e com as outras culturas. Idealizando um espetáculo de ballet clássico na sua matriz russa, há que se impregnar o corpo da estrutura de movimentos próprios que caracterizam o ballet russo, mesmo que seus códigos gestuais se tenham padronizado, a fim de que se tenha condições de produzir uma arte semelhante à arte nascida lá, sendo recriada em um outro círculo de comportamentos e ideias afins, seguindo um critério aproximado ao máximo que os russos criaram.

Assim, para dançar o lago dos cisnes preciso plasmar o meu corpo tecnicamente na expressão cultural equivalente ao corpo russo ou de uma bailarina que deu origem àquele tipo de movimento coreográfico.

Na circunstância em que o artista participa da sua cultura, visita ou revisita no seu cotidiano as fontes simbólicas que essa cultura produziu e produz incorporando-a em seu trajeto antropológico. Todavia, ao reproduzir o trabalho de outro meio social, é desejável embora não condicionante, visitar a fonte daquele meio, com a finalidade de absorver no corpo aquele sistema de símbolos pertencentes ao grupo

e possuir a faculdade reproduzir de maneira equivalente o que o corpo russo faz ao dançar um ballet russo, por exemplo.

Quando Jaime Amaral dança a Medéia, provavelmente uma das tentativas foi a de imaginar como se comportava gestualmente a Medéia grega e tentar recriar nesse espelho uma forma original de dançá-la, diferente das outras pessoas que dançaram este mito, porém o modelo cultural em que vai entrecruzar nessa imagem do corpo recriado, é a vivência de sua cultura de origem.

*[...] Você é o corpo que vivencia tudo isso e que mexe com as tuas emoções, com a tua história de vida e a personagem vai surgindo também entrelaçada com esses dados que não estão fora do processo, eles estão no processo. Eu vou citar até o *Stagium**. Quando eu passei a fazer parte da companhia é que eu fui aprender o que eles já tinham construído que era floresta do Amazonas, a ideia deles de construção não batia com o meu pertencimento de amazônida, então tudo o que era colocado em cena eu não conseguia identificar que aquilo eu fazia parte. Esse foi um dos grandes conflitos dentro de uma obra que eu participei e eu não tive como dizer: - Não, o meu ribeirinho não é assim, as pessoas na Amazônia não vivem assim. Mas eu compreendia que era um olhar do coreógrafo, que era um olhar de fora e não um olhar de pertencimento, e isso que é bacana de entender, o que cada um faz com a sua percepção, com o seu olhar e de onde olha (trecho da entrevista realizada com Jaime Amaral em 05/12/2013).*

Fotografia 5 – Cena do espetáculo Matintas. Corpo entrelaçado de Matintas.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A dança organizada com a intenção de criar um objeto artístico cênico permite a realização por duas vias. Ou o artista se vale das raízes simbólicas e das tradições naquela arte com a qual possui familiaridade, estimuladoras da etnodramaturgia do imaginário, dentro de sua cultura, para recriá-la e atualizá-la pelo processo de conversão semiótica, ou ele se aproxima, intelectualmente, das particularidades que possui uma cultura diferente da sua para impulsionar a criação.

A finalidade da arte, ainda que ela nasça na individualidade de uma relação vivenciada e simbólica com a cultura, se destina não a uma contemplação individual e sim universal. A arte é a expressão simbólica de uma cultura, frase explicitada pela teórica Susanne Langer, nos revela que as traduções de signos são percebidas em níveis de valor, de acordo com o ambiente de ideias e hábitos culturais de uma sociedade.

O modo de concepção dessa coreografia é que vai permitir que ela também seja admirada, recebida e compreendida além das fronteiras da cultura em que ela foi criada.

Orientador: Já teve experiência de dançar mitos ou temas de outra cultura?

Orientanda: Sim. Tive oportunidade de entrar em contato com mitos de outras culturas, mais especificamente do europeu, através do ballet clássico.

Orientador: E da sua cultura?

Orientanda: Também, faço parte de uma companhia de dança que trabalha em sua produções artísticas os mitos amazônicos.

Orientador: Como sentiu a experiência nos dois casos?

Orientanda: Por pertencer à mesma cultura que gerou os mitos que dancei eles estão entranhados em mim por força da cultura que os criou e eu os incorporei em meu trajeto antropológico. A incorporação destes se deu de forma espontânea e própria de uma imaginação criadora vivida desvelando mais emoção nos gestos e movimentos. Na construção de personagens oriundas de mitos europeus, o lado intelectual se sobressaiu ocasionando um desprendimento maior do pensamento sobre a concepção da ideia do mito para, pelo menos, me aproximar da concepção da cultura estrangeira.

Orientador: Isso a ajudou nas reflexões provocadas por esta pesquisa de mestrado?

Orientanda: Sim. Com as sensações experimentadas em meu corpo pude imbrica-las às reflexões suscitadas na pesquisa, traçando um perfil psicológico nesta, individualizando-a, destacando-lhe uma emotividade sensível na medida em que amplio meu fazer artístico ao conduzir as reflexões e análises fomentadas na pesquisa para minha prática artística.

5.1 MEMÓRIA CORPORAL AFETIVA

Discuto, neste ponto, como acontece a condução do movimento, diante desse encharcamento do corpo pelas memórias que o impregnam como cascas de alho sob uma superfície azeitada. Outra imagem que o corpo me remete é a da fechadura: cada corpo constitui-se como uma fechadura, com um segredo diferente, tal qual um portal. Portanto, necessita de uma chave específica que dê chance de acessar as informações nele contidas.

Relato todas as expectativas de se adentrar em um universo estranho, mágico e pulsante de energias míticas e como meu corpo se comportava a cada estado de fatos novos que se apresentavam. Como este lidava com sensações que o limitavam, o impediam de assumir-se.

Pondero, então, possibilidades de introduzir a este raciocínio trechos de um diário de bordo escrito durante minha experiência na tukaia a fim de conceder existência à minha Matinta, quando experimentei o processo de figuração etnodramatúrgica do mito em minha imaginação encadeado com o da conversão semiótica, ao lado de outras componentes da CJA. Sendo também utilizado para exemplificar determinadas circunstâncias em que o corpo assume maior realização.

Os rituais xamanísticos denominados de *Maraká* são realizados para curar doentes, fortalecer crianças e outros membros da comunidade, ou relacionam-se com a caça e a agricultura. Nestes rituais, o pajé pega *ynga* e *moynga*, substâncias que trazem do mundo dos espíritos para o mundo dos humanos, e que possuem a propriedade de cura. Os rituais *Maraká* podem ser para os espíritos *Apykwara*, *Karowara*, *Tivá*, *Tajaô* (porco) e *Arapoá* (veado). Os rituais *Maraká* são realizados na tukaia, espaço por onde os espíritos são trazidos. A tukaia é um espaço limitado especialmente para a

realização do *Maraká*, onde se colocam os objetos rituais e realizam-se as ações rituais (NESPOLI, 2014, p. 1).

A teórica Susanne Langer reflete sobre a resposta corporal aos estímulos provocados pela narrativa do mito. Quando ocorre a concepção de um sentimento, o corpo se predispõe a simbolizá-lo (LANGER, 1980). Havendo então uma comunicação simbólica, uma compreensão do vínculo corpo, movimento, criação e suas relações com o imaginário e, neste caso, com a cultura mítica amazônica.

Esse processo criativo simbólico garante o profundo envolvimento por parte do artista no imaginário, agregando às suas especificidades corporais, subjetividades de uma realidade simbolizada.

Todas as situações vividas, todas as experimentações e sensações são registradas por nós, às vezes, sem nos darmos conta e que vem à tona em um determinado momento. Esse processo é chamado de memória.

Esta não acontece somente ao nível psicológico, mas, acredito ser possível, que a memória esteja entremeadada em uma camada mais física, entre nossos músculos, ossos e pele. Todas as vezes que passamos por uma situação em que necessite ativar certa energia agregadora, a memória também é despertada e acionada permitindo que façamos o caminho de retorno, porém de outra maneira, assim nos damos a oportunidade de somar várias trajetórias compondo um repertório variável e dinâmico, mutável conforme os estímulos provocados.

Em nosso consciente destaca-se o papel desempenhado pela memória. Ao homem torna-se possível interligar o ontem ao amanhã [...] Dessa sequencia viva ele pode reter certas passagens e pode guardá-las, numa ampla disponibilidade, para algum futuro ignorado e imprevisível. Podendo conceber um desenvolvimento e, ainda, um rumo no fluir do tempo, o homem se torna apto a reformular as intenções do seu fazer e a adotar certos critérios para futuros comportamentos. Recolhe de experiências anteriores a lembrança de resultados obtidos [...] (OSTROWER, 2008, p. 18).

A memória, no caso da criação artística, tem uma dupla articulação: acumulação e estímulo. Pela acumulação somos fortalecidos ao processo criador, que as próprias acumulações experienciadas impulsionam.

Orientador: Como se deu, resumidamente, o processo de vivência e construção do espetáculo coreográfico *Matintas*?

Orientanda: Primeiramente, passamos alguns dias na comunidade de Arapiranga para que pudessemos entrar em contato efetivo com o universo do mito a que nos propúnhamos estudar. Depois, ao longo das aulas que fazíamos como preparação corporal para a cena, também nos era solicitado como exercício, dinâmicas que enfatizavam a vivência que

havíamos tido em Arapiranga, com o propósito de ativar nossas sensações para que elas pudessem servir como propulsoras de um processo criativo que desvelasse a Matinta de cada componente da companhia. Percebemos, então, que nossa criação começou a manifestar-se baseada em elementos, que nós artistas, íamos atribuindo significações.

A partir das dinâmicas propostas, iniciei uma estreita relação com os elementos fogo e água, me percebia dentro de um círculo fechado, desenhado com estes elementos, então, a Matinta que acredito que tinha sido descortinada para a minha prática, dentro desta construção, foi uma Matinta que comunicava através de todos os quatro elementos da natureza, de forma interligada, me permitindo chamá-la de Matinta infinita, pois passeia e preserva-se, de forma interligada, com a base da natureza que são os quatro elementos. Dessa forma, ela está presente no ar, terra, água e fogo permitindo que eu a representasse, no momento da apresentação do espetáculo, com um pó que a deixava magicamente envolvida em uma neblina que lhe conferia o desaparecimento parcial diante do público concedendo um tom de mistério, próprio de seu hábitat.

Orientador: Qual a importância de tomar o coreógrafo-bailarino Jaime Amaral, para testemunhar o processo de criação e incorporação coreográfica das personagens míticas Medéia e Matinta?

Orientanda: Ele viveu corporal e psicologicamente dois processos de criação, acerca dos mitos, tão diferentes e distantes culturalmente falando. Além disso, coincidentemente, escolhi os dois mitos para exemplificar concretamente as duas teorias que elenquei para este estudo e, nada melhor que, fundamentar os exemplos míticos, evidenciando a experiência de um artista que congregou essas vivências em seu trajeto antropológico.

Orientador: Como seu trabalho tem um cunho eminentemente de reflexão teórica, guiando-se por inter-relações conceituais, de que modo a experiência de Jaime Amaral fortaleceu suas propostas e objetivos nessa pesquisa?

Orientanda: Minhas propostas e objetivos foram fortalecidos no momento em que predisponho a refletir e analisar sobre duas teorias que escolho para pesquisar e consigo sustentá-las com exemplos práticos dentro do campo de ação em que estão inseridas.

Orientador: Pretende incluir como anexo entrevista que fez com Jaime Amaral?

Orientanda: Sim. Pra autenticá-la como um documento utilizado para análise de ideias desencadeadas no percurso da escrita.

Orientador: Como, no caso do espetáculo Matintas, você dançou uma delas, enquanto foi desenvolvendo a pesquisa, como sentiu o fortalecimento intelectual e emocional que essa intercorrência entre prática artística e teoria qualificam sua dissertação?

Orientanda: Em mim habita o sentimento de completude, podendo dizer Bailarina-Pesquisadora-Intérprete, vivendo a essência dessa teoria proposta pela Graziella Rodrigues e que se adéqua bem à essa situação que estou experimentando com o mestrado, podendo expressar, através de uma escrita acadêmica, minha natureza artística corroborada por reflexões minhas. Assim, a práxis se desenvolve porque o corpo e a mente trabalham juntos, um complementa o outro, um constrói o outro.

5.2 DIÁRIO DE MATINTAS

1º momento: A cidade camufla a gente

Considero importante a inserção desta vivência na estrutura teórica e prática desta pesquisa, uma vez que se configura como uma etapa experienciada e de vivência artística, do processo de constatação pessoal da pertinência a que se refere a teoria da etnodramaturgia poética do mito (Paes Loureiro), etapa preparatória da

outra, que será desdobrada pela conversão semiótica, teoria formulada pelo mesmo autor.

A expectativa e a ansiedade por conhecer um lugar, onde outrora, tivera sido ponto conversor de outras experiências e energias, era enorme. Principalmente após ouvir relatos narrados de maneira tão intensa sobre ele. Tentei por diversas vezes me transportar a esse lugar, cada vez mais vivo e pulsante em minha imaginação.

Fotografia 6 – Beira do rio em Arapiranga.



Fonte: Acervo pessoal de Iêrêcê Amaral (bailarina da CJA)

Éramos quatro mulheres, diferentes em tudo umas das outras, tanto física quanto psicologicamente, sem contar a variação de personalidades.

Estamos viajando para Arapiranga com o objetivo de entrar em íntimo contato com o universo das encantarias, tão rico e envolvente quanto outros elementos componentes de nossa cultura cabocla e amazônica.

Criando um estreito laço de afeto com esse lugar, necessitava que ele também me conquistasse afim de que pudéssemos tracejar uma relação de correspondência entre nossos sentimentos de empatia.

Depois de uma viagem complicada e de difícil percurso, chegamos a Curuçá, município localizado a 129 km da capital Belém, de onde seguimos de carro por um ramal; caminhozinho bem estreito, de terra batida, aberto no meio da mata, desses que até o movimento das rodas da bicicleta levanta um poeiral danado. Findamos

nossa jornada na comunidade de Arapiranga, não sei bem a que distância do município citado.

A casa em que nos hospedamos fica situada no meio de um grande terreno cercado por fileiras de tocos de madeira, como, aliás, todas as casas, comportando uma porta e uma janela na fachada quadrada onde também era abrigado um pátio pequeno.

A referida casa pertence ao diretor da companhia de ballet que recebe o mesmo nome que ele, Jaime Amaral. Tenho a sensação de que todas as coisas que ocupam lugar dentro da casa possuem uma dimensão maior do que a que elas apresentam na realidade, por considerar que minha sensibilidade se manifestou de forma a encarar aquele lugar como já conhecido, embora fosse desconhecido até o momento da minha chegada, classifico-o como um estranho sentimento de retorno.

A cozinha fica incorporada a outra casa, porém dentro do mesmo terreno, era onde ficávamos a maioria do tempo. Planejávamos o que deveria ser feito no dia seguinte, fazíamos as refeições, trocávamos ideias quanto à construção do espetáculo, discutíamos os textos referentes ao tema que seria trabalhado e recebíamos as instruções sobre as atividades que deveríamos executar para que pudéssemos adentrar um pouco mais no universo do mito que estávamos estudando, o da Matinta Perera.

Fomos recepcionadas por vários meninos e meninas arapiranguenses integrantes do grupo de dança intitulado Os Encantados de Arapiranga, fruto de um trabalho social idealizado pelo diretor de nossa companhia de dança. Essas pessoas estiveram nos acompanhando durante o tempo que transcorreu nosso laboratório de pesquisa que antecedeu a construção do espetáculo.

Fotografia 7 – Ensaio do grupo “os Encantados de Arapiranga”



Fonte: Acervo pessoal de Iêrêcê Amaral (bailarina da CJA)

Os próprios integrantes deste grupo buscam recursos através de vendas de produtos que eles mesmos confeccionam sorteios e patrocínio para que possam apresentar seus espetáculos de dança em Belém nos concursos aqui realizados. A partir da organização orientada pela distribuição de tarefas engendrada por Jaime Amaral, coordenador do grupo, os dançarinos tomam para si a responsabilidade dos ensaios, alongamentos e montagem das coreografias, composições coreográficas, em sua maioria, pautadas nas danças regionais.

Verdadeiramente, acredito que o que mais me encantou nos Encantados foi a forma como me olhei depois de olhá-los.

Estes meninos e meninas praticam seus ensaios no terreno onde está situada a casa de Jaime Amaral, cujo chão não é o das salas de dança de madeira encerada ou recoberta com linóleo, mas de terra preta, cercado por árvores aqui e ali permeando o local. E mesmo assim entregam-se à sua dança, na forma mais branda e delicada que possui a essência.

Dançam. E por certo momento, de tão sujos e com a grande nuvem de poeira que levantam, somem. Já fazem parte da terra que os acompanha em todos os ensaios. Sem as amarras que algumas vezes impõe a estrutura de uma formatação de dança. Dançam por verdade ou pela vontade de verdade que imprimem em sua dança, é a lei da vida do bailarino de que fala Martha Graham (1993. Pag. 12).

Concordo com Marika Gidali, idealizadora e principal bailarina do referencial Ballet Stagium, que se desdobrou na busca de uma forma de dança artística de linguagem brasileira, quando ela diz que o bom bailarino é aquele que acredita no que faz no momento de fazê-lo e não desassocia a carreira de sua a vida (OTERO, 2001. Pag. 158). Foi o que presenciei quando vi a dança dos Encantados, assim chamado o grupo de dança de Arapiranga organizado por Jaime Amaral.

Por gentileza e boa vontade, nos mostraram caminhos, igarapés, esconderijos de matintas, nos contaram estórias de “visagem”, casos de arrepiar até o mais convicto agnóstico. E foi a pé que conhecemos essa comunidade que prefere a lua iluminando as ruas, os quintais e as fachadas de suas casas.

Mais tarde, quando a escuridão tomou conta do que era visível, lemos e discutimos o texto de Josebel Akel fares que tratava das classificações da Matinta Perera, para, então, nos dividirmos em duplas que seguiriam em direção a diferentes pontos do ramal que dá acesso ao município de Curuçá no intuito de despertar sensações através dos estímulos que seriam a mata, o silencio e a escuridão. Neste ponto teve início em cada um de nós, a constituição daquilo que Paes Loureiro denomina de etnodramaturgia poética do imaginário, isto é, a encenação imaginária do mito em nossa imaginação.

Senti que meus sentidos se aguçavam mais a cada instante que se passava e o medo começava a se manifestar tímido até crescer gradualmente. Medo de que, influenciada pelas estórias ouvidas mais cedo, algo diferente do que eu conhecia se apresentasse, que alguém ou alguma coisa fizesse mal à minha integridade física, cheguei mesmo a pensar em bater em alguma porta, pedir abrigo, mas me escondi até Jaime Amaral aparecer e me resgatar para a proteção e segurança de sua casa. A conformação imaginária vinha corroborada pelo cenário real, confundindo a vivencia concreta no espaço cultural e geográfico do mito e a emoção que poderia gerar a intensidade de minha criação da personagem Matinta, na dança.

Percebi, então, que meus medos se refletem na artista que sou no momento em que ao exercer minha arte, ao dançar não dou crédito à autoconfiança, não me envolvendo plenamente. Tenho a impressão que desconheço uma parte de mim, vejo-a como inalcançável e misteriosa, ocasionando a dificuldade em acessar determinadas informações corporais que acabam por repercutir em movimentações frágeis e apagadas. Como se uma outra parte de mim fosse abrindo lentamente suas cortinas.

Lembro que a maior realização, descobri com o tempo, aconteceu quando passei a ensinar o que sabia a outras pessoas. Não é simplesmente um repasse de informações, mas junto com estas, um emaranhado de ideias, perspectivas, cotidianos e práticas que me permitem construir uma via comunicacional de mão dupla pela qual transitam existências. Nesse sentido compartilho da ideia de que dançar é uma forma codificada de viver. A arte da dança perde sua função quando vazia, sem ter nada a dizer (OTERO, 1999, p. 99).

A autoconfiança amadurece na medida em que transmito dados que compreendo no meu corpo, falhas ou êxitos, que propiciam a outra pessoa perceber e entender que cada corpo se comporta como uma fechadura com um segredo diferente, um portal. E, portanto, precisa de uma chave específica que possibilite acessar as informações nele contidas. Esse sentimento tornou-se essencial no momento em que, na tukaia, eu estava entregue a mim mesma e a meu processo criador, que mais tarde seria aperfeiçoado pelo coreógrafo.

Fotografia 8 – Ludmila Mello em momento de experimentação no igarapé, Arapiranga.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Da mesma forma que tento enxergar que cada “pedaço” de nós que dançamos resulta em nossa dança. Por isso reconheço a coerência na declaração

que Martha Graham expõe em seu livro “Memória do Sangue” de que o toque é muito importante. Por meio dele pode-se dizer exatamente de onde surge a motivação no corpo (1993, p. 176).

Mais um dia, outro texto digerido. Flashes, como que fotográficos, apontados em direção ao cenário complexo que a natureza cria com o intuito de eternizá-lo na memória afetiva de cada uma das participantes como se fossem pinturas demarcadas em molduras.

Banho no igarapé de águas frias. O banho que começa por dentro e que contribui para uma transformação a nível orgânico, tão singular quanto cada parte do corpo de um indivíduo. Sinto como se meus órgãos também tomassem um banho congelante e com isso se renovassem, abstraindo deles as impurezas de qualquer ordem.

Numa experiência como essa, é fundamental a interiorização do ambiente na emoção, como nas sensações do próprio corpo. No processo criativo, são bases elaboradas para que o artista, no caso quem dança, possa transfigurar-se no ser da personagem, o corpo como um “eu” natural e sujeito da percepção.

Os igarapés de águas turvas me remetem ao mundo submerso de encantarias de onde emanam mistérios e vivem em um mundo paralelo que desconhecemos. Divide-me ao meio, dentro dele os membros superiores humanizam-se enquanto que os inferiores tornam-se encantados.

Fora d’água, os corpos de Arapiranga assumem condição de lascívia moralizada resultante de um pacto inconsciente feito por eles. Sua dança já se encontra visivelmente impregnada de um desejo carnal não arquitetado, tudo maquinado no plano da subjetividade orientada pela espontaneidade inerente a cada indivíduo.

Talvez por isso afirmo que a urbanização nos impõe uma camuflagem de gestos. Nosso corpo fala por si, possui linguagem própria, decodificada, transmissora de informações das nossas vontades, desejos, anseios que esta urbanização tende a mascarar.

Outra noite se abre para que nos embrenhemos novamente na mata. Fomos. Passando por um caminho curiosíssimo, descubro por meio dos “casos” da comunidade, a facilidade que a matinta e outras encantarias e até mesmo espíritos têm de se concentrarem em um espaço descampado.

Com base em uma atividade proposta com o objetivo de sentirmos o que nos rodeava sem o auxílio da visão, fomos levadas a pontos diferentes perto da casa onde estávamos hospedadas e deixadas sós, com os olhos vendados até que pudéssemos chegar o mais perto possível do portão de entrada da casa.

Na mais completa escuridão, percebo, nitidamente, uma quase total dependência do sentido da visão. Ela é a comprovação dos outros sentidos ativados. Estabiliza meu corpo. A partir da visão, ouço um barulho ameaçador e sei qual direção tomar para estar mais bem abrigada ou escondida, por isso não me preocupo em memorizar nada à minha volta.

Sem ela, os outros sentidos ganham tamanha intensidade e importância, pois trabalham conjuntamente para manter-me ilesa de qualquer situação perigosa. Começo, então, a perceber cada pedra, ruído, respiração, sempre caminhando com as mãos à minha frente na vã ilusão de que não me machucaria quando, de repente, um motociclista passa em alta velocidade quase me tocando, não entendendo do que se tratava. De certa maneira, quando dançamos, também nós temos a visão do que se passa atrás de nós. Como se os sentidos do corpo tomassem para si a responsabilidade nos guiarem durante uma coreografia.

Alguém segurou minha mão e iniciou uma corrida em disparada que me deixou nervosa e relutante. Neste momento, comparei meu fechar de olhos às sensações experienciadas diante de situações que exigiam a confiança no outro.

Agora era a vez de o tato assumir condição de motivador para o desencadeamento de emoções misturadas entre o antes e o agora. Senti que entrava em algum lugar ameno e silencioso onde, deitada, recebi vários toques de diferentes texturas, intensidades e temperaturas e em vários lugares do meu corpo. Toques que despertaram minha memória-corporal-afetiva produzindo o desenrolar de um filme de situações e momentos vividos, marcados feito tatuagens invisíveis em cada membro, cada músculo. Geralmente é o cheiro que provoca tal sensação.

Minha Matinta é infinita. Não só por ser misteriosa, mágica ou encantada, mas porque de alguma forma fluida, o pensamento em torno dessa questão, acaba por tomar conta dos trabalhos realizados até agora.

Essa relação torna-se imanente quando, pela primeira vez, construo minha tukaia. Uma espécie de lugar particular, onde eu o torno meu quando o envolvo com elementos que denotam minha singularidade enquanto pessoa e enquanto artista, quando o incorporo com minha energia.

Tukaia representa um lugar, um espaço, onde a alma do pajé de algumas tribos indígenas, transcendia para estar em contato com os antepassados em um outro plano de convivência.

Tive a oportunidade de construir duas tukaias, e essas construções, tanto da primeira quanto da segunda, me via envolvida em um círculo. Na primeira vez a partir do fogo, na segunda a partir da água.

Sinto que, assim como o amor e o ódio, o fogo e água andam de mãos dadas. Julgo que minha matinta surgirá do exato ponto de interseção entre eles. As duas partes se entrelaçam, uma não pode ser só branda enquanto a outra queima intensamente. Ambas são imortais e infinitas. Existem desde o início dos tempos e sem esses dois elementos naturais não sobreviveríamos.

O infinito da minha tukaia está representado por dois círculos entrelaçados. Ninguém sabe onde começa um e termina o outro. Como o anel de Moebius. Este sugere íntima e intensamente com a imortalidade através da representação de vários ciclos que se iniciam à medida que outros se findam.

Assim é o mito. Metáfora do real. Imortal, pois nasce da oralidade que está representada por ciclos de vida, sendo também universal, uma vez que está passível de sofrer ressignificações em qualquer tempo, por qualquer cultura.

Orientador: De que maneira, já que é uma pesquisa no campo da dança, isto é, das artes, o pertencimento fortaleceu maior conhecimento do tema e percepção de possível originalidade na análise?

Orientanda: Pude estreitar os laços com a minha cultura de maneira a perceber, também, suas nuances, detalhes que fazem toda a diferença de como encaramos as situações, nós que fazemos parte da mesma cultura, mas que por habitarmos ambientes diferenciados nos constituímos imbricados de particularidades próprias do âmbito ao qual fazemos parte. Através desse relacionamento traçado, fui capaz de perceber que o desenvolvimento do conhecimento se faz por trocas do que eu vivencio no meio ao qual faço presente cotidianamente com o meio que escolhi para fazer parte momentaneamente, essa troca é riquíssima por conter, misturado a essa permutação, dados da individualidade de quem está usufruindo dessa íntima relação.

Orientador: De que maneira, também, procedeu o necessário distanciamento, a fim de garantir objetividade científica na análise?

Orientanda: Percebo a afetividade como parte integrante do processo de conhecer, como o princípio do engajamento do pesquisador. Contudo, busco o controle das sensações envolvidas para possibilitar o conhecimento do outro, instaura-se, então, o distanciamento entre pesquisador e pesquisa, dando voz ao objeto pesquisado. O lugar do pesquisador deve ser um ponto de equilíbrio entre o envolvimento inerente a sua posição de sujeito inserido no âmbito do tema da pesquisa e o distanciamento necessário para não subsumir o objeto a ser conhecido.

Orientador: Acha que seria possível, como artista bailarina que é, apartar, castrar a emoção, temerosa que interferisse em prejuízo da análise?

Orientanda: Acho que precisa haver uma negociação entre a emoção e as reflexões

analíticas que precisam conter uma objetividade maior para empreender fidedignidade ao objeto, tendo a compreensão de que é necessário se instaurar um ponto de equilíbrio, como dito anteriormente, a fim de que a autenticidade e seriedade da pesquisa sejam incontestáveis.

Orientador: Pode o artista deixar de ter a visão de valor pelo conhecimento intuitivo já experimentado por ele na condição de artista?

Orientanda: Não. Acredito que se ele deixa de considerar que de sua prática artística emana conhecimento e este conhecimento está atrelado à sensações e intuições que serviram como estímulo para a criação, então, está negando a completude que se firma entre a teoria e a prática.

2º momento: Pisando em mortos.

Uma primeira e imediata imagem me vêm à mente. Meu corpo desnudo, não de roupas, mas de pele.

Assim como o ato de arrumar-se para uma festa que exija cuidados minuciosos com o trato da roupa e do corpo, me sinto em um metódico processo de arrumação, onde, ao invés de colocar coisas específicas que dão ênfase aos detalhes, as retiro todas.

Saio de um quarto, um quadrado de paredes, para um lugar enormemente amplo, infinito de espaço, de tempo e de horizonte. Não o consigo tocar, mas o respiro. E, assim ele cabe todo dentro de mim. E eu dentro dele, quando o expiro de volta e percebo que ele já não é mais o mesmo. Agora tem moléculas do meu corpo e sopros de minha energia entrelaçadas a esse lugar.

A pele segundo concepção científica constitui-se no maior órgão do corpo humano. A partir da minha personalidade, como artista, compõem-se de uma camada visível onde estão coladas várias fotos, como num mural, definindo momentos e situações já vivenciadas, acompanhadas de sensações e sentimentos responsáveis por registrar as imagens de modo mais ou menos nítido. São as memórias-corporais-afetivas. Estas vão além de simples memórias corporais pelo fato de traduzirem o ato da real interligação entre o corpo e a alma, matéria e essência.

Esta pele é uma camada importante para minha arte, mas que foi retirada por um instante. Separo-a por julgar necessário lançar um olhar diferente sobre mim, olhar igual ao de quem diseca um cadáver, perscrutando cada órgão, cada víscera. No meu caso, um cadáver vivo passivo de permissões e intromissões de sentimentos.

A percepção de que uma coisa não funciona sem a outra, gerando um sistema, me leva ao entendimento de que minha dança é uma teia, linhas que se cruzam e funcionam em prol de um objetivo comum: a realização de um movimento

preciso e limpo, sem travas. Porém, só a percepção e o entendimento que a visão de músculos e ossos expostos causa, não é o bastante. Começo a sentir na própria experiência o significado dramático do imaginário e a relevância do processo de conversão semiótica (Paes Loureiro), conceitos-chaves na elaboração desta pesquisa.

O total envolvimento com a própria arte desbrava caminhos que convergem ao que eu, como artista, estou me propondo. E, por isso, tomo por reflexão um trecho do livro “STAGIUM as paixões da dança”, escrito por Décio Otero que diz: Dançar é paixão. Sem ela, somos “michamente” só profissionais. (1999, p. 98).

Decoro meu quarto com as coisas que gosto, com detalhes que permitem ao espaço tornar-se agradável, agradável durante o tempo em que passo nele. E a minha dança? Decoro com o que? Também com minha alma. É como se experimentasse um movimento e interiorização para permitir a consequente exteriorização em minha dança.

Tenho necessidade de mostrá-la como uma extensão da minha personalidade, com todas as subjetividades inerentes, tenho dificuldades, pois nela estão meus guardados. Anseios, angústias, desejos, sonhos, frustrações...

Constato, com isso, uma necessidade persistente de transferir as boas emoções que sentia quando dançava o ballet clássico para os trabalhos atuais, a fim de equilibrar as insuficiências para reconhecer o ballet mais presente.

Não funciona!

Cada obra artística só é executada plenamente quando o envolvimento também é pleno. Não significa descartar as vivências anteriores, pois já estão arquivadas em minha memória-corporal-afetiva, contudo, trata-se de uma força interior expansivamente invasiva que me impulsiona a trabalhar minha arte com potencial e verdade implicada de subjetividade.

Orientador: Percebeu isso que acaba de mencionar, ao longo das atividades teórico-práticas da pesquisa?

Orientanda: Procurava suprir a falta que o ballet clássico me deixou em cada nova criação, pois sentia que me envolvia mais plenamente quando o dançava, então não me reconhecia confortável ao participar de outros trabalhos, imprimindo nestes uma fragilidade que denotava falta de entrosamento.

Orientador: Como ultrapassou essas dúvidas?

Orientanda: Entendendo que a cada estudo que me proponho mergulhar preciso empreender um envolvimento pleno, sem deixar, contudo, de lançar mão das conexões alcançadas com outros trabalhos, até porque experiências anteriores estão entranhadas em meu corpo, minha pele, como que formassem uma camada com todos os sentimentos e

sensações pelas quais meu corpo e intelecto passaram quando atravessaram o processo de criação, sendo impossível, por isso, as deixar de lado. São acúmulos de mundos que experimentei e que sempre ficam em contato comigo, latentes, a cada novo trabalho, incito-os a orbitarem em torno de mim e convoco-os a coadjuvar na nova imersão. Assim, acredito que me dispus a encarar o que se configurava como novo pra mim com a compreensão de que não poderia transferir a identidade prazerosa que tinha em um processo de criação para outro, mas habilitar minha consciência para desfrutar de cada trabalho criando, assim, um laço, uma identidade.

Assim como pisar em ovos, pisar em mortos significa deslocar-se com certa destreza, habilidade e delicadeza. Significa, acima de tudo, maturidade ante a precipitação.

Os mortos deixam heranças, às vezes tão arraigadas que o desvencilhamento pode ser doloroso, a nível corporal mais ainda. Essas heranças podem até tomar forma, sobrepondo-se umas às outras como em camadas, dando ao corpo e ao movimento outra conotação que não a conhecida e investigada, ocorrendo, então, agressivos e sucessivos combates de intencionalidades energéticas.

Sempre acreditei que o que fazia era bom, pois me proporcionava prazer, mas quando não consigo entender os olhares de fora afirmarem meu pouco envolvimento com aquilo que estou executando naquele momento, não posso deixar de pensar que os mortos também me encaram de frente querendo atenção.

Vou ao encontro da Matinta, sem saber da existência de várias, me dou conta de que estou procurando no vazio, no vazio das minhas projeções. Paro. Apresento-me.

Sou “ex” bailarina clássica. Não consigo virar a página, me desfazer desse invólucro, que para mim, neste momento, tornou-se agourento. A sapatilha de ponta, tão distante da minha atual realidade está destinada ao descaso do armário de sapatos comuns.

Não é sempre que me questiono até onde estão constituídas as fronteiras do real, se o que vivi foi de verdade ou um desejo tão grande que acabei confundindo, com a impressão que o tempo todo estive participando de um sonho bom e confortável que, terminado bruscamente, deixou um rastro de insatisfação e felicidade, tão impregnante quanto anestésiante.

Em vista disso, meu corpo pesado flutua. Assim como à minha frente flutuam minhas emoções para que eu esteja cara-a-cara com elas e decidir se sigo em frente ou não.

Independente de decisões, minha conversa com a Matinta provoca sutis acessos à memória afetiva através de um instante breve, porém etéreo. Diz respeito ao que o sentido do olfato maravilhosamente me provocou. Vibrações que reverberam no corpo todo, passando em cada parte, cada membro. Estimulando o acesso mais rápido à memória.

Uma sensação tão volátil, tão instável, pode perdurar anos guardada. Mais do que isso, é saber elencar as pontuais situações vividas e envolvidas em determinado cheiro. Serve também como orientação, a partir da construção do trajeto antropológico do indivíduo pelo mundo, é possível detectar o cheiro de coisas e de símbolos. Cheiro de chuva, de jasmim, de bolo quente, de amêndoa, de livro novo, de sala de ballet. Cheiro de sonho.

É ar que se renova em períodos cíclicos, infinitos como a vida. Ar que concede a vida transporta cheiros e embala o sono mais gostoso. Dos quatro elementos é o único que possui desdobramentos. Invisível, consegue submeter os outros à sua vontade. Mais intenso e furioso é capaz de destruir cidades inteiras, sozinho ou envolvendo a água, terra ou fogo em seus braços manipuladores.

O ar revela minha Matinta, ou ela revela-se para ele. Como um pássaro que voa, mas não possui asas, tem a forma humana, mas por diversas vezes não é visto por não se constituir matéria.

Meus movimentos riscam na terra o número oito, símbolo do infinito. Dois círculos entrecruzados denotando a continuidade da vida. Passando o dedo por cima diversas vezes não vou ao encontro do ponto inicial, como acontece no círculo, meu dedo nunca vai parar de contornar se assim eu quiser.

Alem disso, há no número oito um ponto, onde exatamente, os dois círculos se cruzam, demonstrando a confluência de informações, a conexão de sensações, emoções, sentimentos e corporeidades. Encruzilhada mito-poética.

Entendo, dessa forma, que o todo pode ser dividido em partes, para que se complementem e se correspondam e não no sentido da oposição.

Todos esses questionamentos abrem caminho para uma análise mais significativa do mito e da Matinta. O quanto é tênue a fronteira entre o real e o imaginário. Como acontece o trânsito de relações entre os dois. Nós, artistas, somos capazes de estreitar ainda mais essa relação, diminuir ainda mais os limites que os separam, servindo como mediadores através de nossos personagens.

O imaginário reside dentro de nós e através de nós se socializa. As encantarias dentro dele. Estas ganham vida e passam a conviver conosco porque nós damos passagem a elas. Acreditamos nelas. Criamos uma linha fina de ida e volta. Linha fina feita de mosquitoeiro.

Orientador: Gosto dessa imagem do “mosquiteiro”. Tem a ver com a vida no interior, como a “tukaia”. Você parte dessa imagem visual delicada transparente, banal ou apenas vista utilitariamente, a torna em um conceito, criativo, plástico e original. Como lhe ocorreu essa ideia?

Orientanda: Associei à imagem do mosquitoeiro à tênue fronteira entre o que se constitui como real e imaginário, por julgar que as encantarias convivem conosco porque nós assim permitimos, instituímos um vínculo com elas através das personagens que assumimos nas criações artísticas cujo tema são os mitos, em especial os amazônicos. O mosquitoeiro é feito de um tecido poroso, fino e transparente denotando, quando falo de passagem, uma fluidez desobrigada, serena, que acontece quando é da vontade de ambas as partes encontrarem-se, artista e o mundo mágico onde residem as encantarias.

Fotografia 9 – Cena do espetáculo Matintas por Jaqueline Maciel. Momento em que uma das Matintas encontra-se presa por um mosquitoeiro, que está representando seu habitat.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

3º momento: A travessia da noiva

Esta parte do laboratório refere-se à operacionalização de nossa imaginação criadora propiciadora de cenas etnodramatúrgicas decorrentes do que propõe o casamento. Neste momento da pesquisa, há um desdobramento de nosso ser artista para o ser noiva, com todas as particularidades que este estado de corpo e de espírito apresenta.

Deveríamos nos perceber noivas, nos preparando para nosso casamento e, depois, atravessando a igreja para chegar ao altar quando percebemos que o noivo nos tinha abandonado. Enlouquecidas pelo desespero e pela desilusão o sentimento da vingança nos acompanharia a partir de então.

Tudo o que construí acerca do assunto Matinta, me possibilitou descortinar a minha própria Matinta. Estamos entrelaçadas pelo fato de eu penetrar em seu universo através de minhas buscas teóricas e de meus contatos de alma com esse mundo fronteiro do real e imaginário em que reside a matinta.

Fotografia 10 – Cena do espetáculo Matinta por Ludmila Mello. Momento da travessia das noivas.



Fonte: Acervo do fotógrafo Mauro Ângelo

Ao travessar minha igreja imaginária rumo ao altar de minhas emoções, desvelo uma sensação tão maravilhosa quanto efêmera, tida apenas em momentos raros próprios do “deixar envolver-se”, tem a ver com a ideia de intimidade e pertencimento a algo ou a momentos aos quais atribuo demasiado apreço. Mais uma experiência intencional de construção de uma etnodramaturgia do imaginário relativo ao mito dessa Matinta – noiva.

Não me refiro a um pertencimento com caráter de posse, mas elucidado aqui um sentimento de “fazer parte”, com a gentileza devida de quem se coloca à disposição daquilo que faz. Também assim acontece com a dança que está ao alcance do

espectador. Esta nasce de uma necessidade interior do artista e adquire vida autônoma animada pelo sopro espiritual de cada espectador ao contemplar a obra.

A ideia de corpo líquido de Baumam (2001) me vem nitidamente esclarecer a transitoriedade que devem ter personagem e pessoa, um ser leve e líquido. Um estado de corpo onde não existam fronteiras. As energias se dão passagem quando precisam complementar-se ou separar-se.

O autoconhecimento, nesta posição, torna-se imprescindível. Não apenas relacionado à dança contemporânea, mas intimamente ao ballet clássico na medida em que o bailarino traz para o seu corpo a compreensão de movimentos apreendidos através do corpo do outro permitindo a motivação para a ciência de suas limitações e potencialidades na execução de determinado movimento.

Processo este que garante maior intencionalidade e pessoalidade ao produto esperado já que as energias empregadas provêm modo de vida e de como cada artista concebe sua arte. É preciso ter consciência do trabalho corporal para que cada parte do corpo possa emitir um movimento independente diz Décio (1999. Pag. 97).

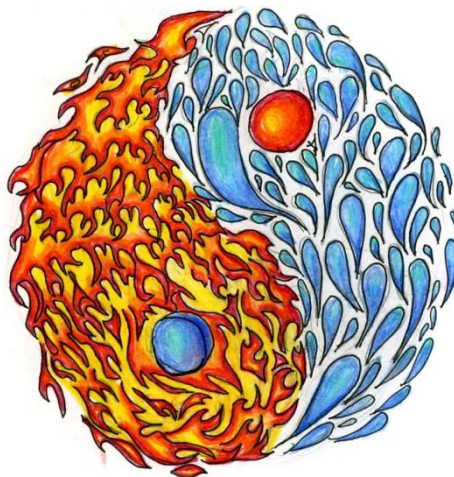
Durante a fase de tukaia percebi que fazer dança contemporânea exige, antes de tudo, um pensamento contemporâneo por parte do artista. Exige que este seja um ser contemporâneo. Já no ballet clássico, proporciona ao bailarino clareza de que sua energia é potencialmente importante na realização de cada partitura de movimentos, compreender que seu corpo energeticamente orgânico é único e que, por essa razão, ele jamais será “fulano de tal” dançando.

Compreender-se é aceitar-se e, por isso, respeitar-se, é a elevação do ser assim como a valorização de sua dança. A minha, está a um passo do infinito, na idealização do que será meu solo.

A percepção de que meu pensamento contemporâneo se atrela à minha produção de dança contemporânea me leva a refletir que o modo de condução da minha vida também participa e se reflete em minha arte e, neste caso, ao processo de construção do meu solo no espetáculo Matintas.

A maneira como passo a encarar as situações diárias interfere sobremaneira no aprendizado que alimento durante o tempo que passo na companhia. Sentimentos intensos são projetados para um ensaio coreográfico onde a base está afixada em energias cujas linhas de tensão estão impetuosas em várias direções competindo pela força ocasionando brutalidade ao movimento que me proponho a

colocar em prática. A teoria do yin yang prevê que a realidade observada é fluida e está em constante mutação. Segundo este princípio, duas forças complementares compõem tudo que existe, e do equilíbrio dinâmico entre elas surge todo movimento e mutação.



Essa ilustração apresenta uma disposição simétrica do *yin* sombrio e do *yang* claro. A simetria, contudo, não é estática. É uma simetria rotacional que sugere, de forma eloquente, um contínuo movimento cíclico. Os dois pontos do diagrama simbolizam a ideia de que, toda vez que cada uma das forças atinge seu ponto extremo, manifesta dentro de si a semente de seu oposto.

É uma energia única que toma conta de cada célula do corpo, fazendo-o funcionar e mover-se de outro modo. Não há espaço para o medo ou a indecisão, que são pontos limitadores.

Este estado de corpo traduzi para os movimentos que compõem meu solo dentro do espetáculo, operacionalizado pelo sentido de conversão semiótica. Considero o fluxo de meu movimento corporal resultante de uma dinâmica de sensações vividas durante o período das aulas, ensaios e no campo de pesquisa, por isso, neste trabalho, estes códigos que passo a acessar em corpo dão um caráter transformador à minha dança, a partir do momento em que compreendo que minha vida, a todo o instante, muda para sempre.

Já não encaro os relacionamentos, as decisões, as situações do modo como fazia antes, pois são acrescentadas novas informações ao meu trajeto antropológico, assim como sensações ao meu corpo. Por isso, acredito que a cada mudança os sentimentos se manifestam em mim de maneiras diferentes, enxertando minha dança.

Meu solo da Matinta se revela na infinitude das coisas. Todas as coisas pertinentes a ele se revelam infindáveis, mesmo as efêmeras. Observando o ciclo de vida de uma borboleta que tem duração de sete dias, ela não só cumpre sua “missão” como vive esse tempo curto toda sua vida. O infinito, dessa forma, está na intensidade de como as coisas acontecem e não em relação ao tempo em que duram.

O meu sem-fim me enleva, me projeta, me impulsiona e me potencializa a fazer parte da composição artística que criei, que estava dentro de mim e agora esta dentro e fora simultaneamente. O tempo dela é a eternidade com a qual dura.

O grande laboratório que vivi em Arapiranga somado aos pequenos laboratórios experienciados nas aulas da companhia foram todos costurados, as sensações todas coladas umas às outras e me envolveram como um cobertor feito de retalhos, como fotos que eternizam momentos. Fiquei guardada pra o instante em que minha Matinta se revelaria.

Orientador: Você valoriza muito o que chama de “laboratório que vivi em Arapiranga”. Você acha que nesse processo de pesquisa, com imersão no campo analisado, a experiência da “tukaia” é de importância considerável?

Orientanda: Foi de extrema importância poder contar com a oportunidade de adentrar peculiaridades tão decisivas para a pesquisa, próprias da minha cultura, porém diversas por se tratar de um ambiente diferenciado em relação a onde eu me encontro. Ademais, tive um contato privilegiado com o lugar do mito, estando presente em diferentes situações e momentos da vida cotidiana das pessoas que lá vivem, podendo registrar os detalhes que envolvem o mito, ouvindo estórias, participando de momentos de descontração ao ouvir referências sobre o mito, estive só para experimentar uma situação limite, onde a Matinta “costumava” aparecer. Minha presença foi realmente sentida e seus registros, hoje me possibilitam refletir sobre o mito imbricado em minha arte e cultura validando, academicamente, a completude de minha práxis.

Orientador: O bailarino, como artista que é, precisa desse envolvimento para experimentar a busca de formulações teóricas pertinentes à pesquisa?

Orientanda: Creio que sim, por ser a arte essencialmente uma prática, um modo de reinventar o mundo do artista, ela dá a chance que se construa outros mundos para conectarem-se à realidade dele, então, ele precisa estar envolvido, já que a arte existe pela formulação da obra pelo artista, sendo considerado tudo que o cerca nessa formulação.

Orientador: Como caracteriza a atitude diante do real, na “tukaia”: a do artista e a do pesquisador. Há uma intercorrência do artista no pesquisador e do pesquisador no artista?

Orientanda: Sendo os dois a mesma pessoa, entendo que um não se distancia do outro, os dois colaboram para uma vivência com múltiplos olhares, quando o artista delinea o pesquisador, ocorre que o pensamento transita na direção da montagem dos registros obtidos, de forma a organizá-los para se iniciar o processo de fabricação da obra. Quando sucede o contrário, o pesquisador incidindo sobre o artista, é o momento da investigação, de perscrutar o universo que envolve o objeto, imaginando-o, sentindo-o.

Orientador: Considera, então, que, no plano da criação artística, a “conversão semiótica” é o desdobramento decorrente, no caso, de uma “etnodramaturgia poética do imaginário”?

Orientanda: Sim. A teoria da etnodramaturgia poética do imaginário, quando sentida, pode

ou não desdobrar-se. Caso aconteça, esse desdobramento é motivado pela teoria da conversão semiótica, que significa transportar para a materialidade as cenarizações contidas na imaginação pela etnodramaturgia poética do imaginário, engendrando um espetáculo de dança, por exemplo, para ser apresentado perante um público. Então, acontece a mudança de dominância das funções que englobam o mito, se esse for o caso, muda de função mágico-religiosa que possuía dentro da cultura, para função estética, dentro da obra de arte.

4º momento: A um passo do infinito

Dançar estreando um espetáculo é estar em pé à beira de um precipício e lançar-se sobre ele de olhos fechados. Olhos fechados para o mundo e abertos para dentro de si, assim que a última campanha é sonorizada.

É não ter a chance de voltar, de retornar ao que “era”, ao mesmo tempo em que não se sabe aonde a queda irá nos levar, onde iremos chegar e de que forma estaremos ao final de tudo, como nosso corpo responderá ao impacto.

Estar diante do precipício é buscar-se ante ao “tudo ou nada”, preciso estar em plenitude nesse instante, então me torno contempladora de minha própria arte, na ocasião em que meus olhos se enceram em mim; meu corpo e minha gestualidade são obra de arte nesse grandioso momento.

Assim estabeleço o livre jogo de uma finalidade sem fim. O espetáculo sendo criado para uma livre finalidade não denota o sentido de fim, mas, ao mesmo tempo, a finalidade se encerra nele. Sendo um signo autoexpressivo não tem fim. É recriado todas as vezes que o danço. Sempre de diferentes maneiras e com diferentes percepções embora seja o mesmo público, ou não.

Quando me lanço e fecho os olhos, me construo e reconstruo, por referências novas, surgidas naquele momento e as conecto com as antigas, surgidas na ocasião de outros saltos/espetáculos. Neste instante só há uma pessoa que almejo ser: eu mesma. Por isso, me busco, me testo, me envolvo e me encontro através de um espelho interno, tal qual os espelhos convencionais, que são empregados no intuito de refletir a imagem externa. Enfim, na experiência de conversão semiótica da imaginação criadora para a visualidade do corpo, cada pessoa dispõe de um, este espelho interno reflete subjetividade e não mente, pois retrata a essência. Assim também consigo enxergar energias, sentimentos, sensações, emoções, percepções e imaginações todas coladas aos meus órgãos. Possuem a responsabilidade de definir minha presença cênica, minha interpretação no tocante a determinado movimento, o que o público vê. É o corpo plasticamente recriando a alma.

Acho que a essência da dança é a expressão do homem – a paisagem da sua alma. Espero que cada dança que executo revele algo de mim ou alguma coisa maravilhosa que um ser humano pode ser. É o desconhecido – quer sejam os mitos, quer as lendas, quer os rituais – que nos proporciona nossas lembranças. É a eterna pulsação da vida, o desejo absoluto (GRAHAM, 1993, p. 13).

Essa pulsação da vida coreografada pela dança foi a exata sensação que tive e tenho, quando estou diante do público, na expressão da forma formada, tudo aquilo que plantei no corpo, durante a etapa da forma formante, deixando aqui ecoar as formulações de Pareyson. No primeiro caso, assistindo à etnodramaturgia do imaginário; no segundo, sendo assistida já com os signos convertidos em dança.

6 COMUNICAÇÃO SIMBÓLICA

Conjecturo sobre os estímulos e sensações que a recepção da obra de arte provoca em quem a contempla e as suas recriações: pela etnodramaturgia poética do imaginário, figura-se, tanto no mito como em outros textos segundo o pensamento do coreógrafo, que faz a sua conversão artística no espetáculo. O espectador, que decodifica os signos que impregnam a obra de arte, a partir do resultado cênico da conversão, recria etnodramaturgicamente no seu imaginário, sua versão pessoal do mito. Atitudes complementares não inversas.

Início nesta reflexão a construção de uma cadeia de pensamentos, todos enredados, ligados pela concepção mítica do fazer arte. Essa rede, própria da função comunicativa, possui papel de reunir interpretações visando enriquecer a poética da temática abordada, por isso ela se veicula através da movimentação que possuem os indivíduos.

O sujeito ao contemplar uma obra de arte permite-se entregar à sua imanência, visto que a obra se configura como um signo autoexpressivo, sua significação nasce de si mesma e envolve o sujeito. Em uma dada realidade, o contemplador de uma obra, pela sua percepção e através dos símbolos e signos existentes na obra de arte, cria outra realidade, simbólica na medida em que este atua como receptor da obra, ativa sua reflexão individual.

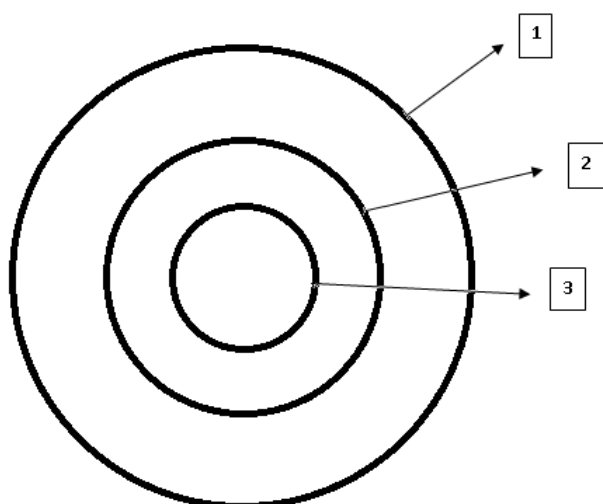
O significado destes signos encontram-se na cultura, alimentada pelo imaginário e a imaginação que são responsáveis por criar tais signos. A imaginação nutrida pelo imaginário e este como repositório dos signos de onde tiramos as significações, diz respeito à relação entre cultura e imaginário, para onde convergem os rios da cultura, onde é nutrido por essas águas. O imaginário como bacia semântica.

Mantendo a metáfora potamológica (referente a rio=potamos), em primeiro lugar o conceito de “bacia semântica” permite a integração das evoluções científicas supracitadas e, em seguida, uma análise mais detalhada em subconjuntos – seis, para ser exato – de uma era e área do imaginário: seu estilo, mitos condutores, motivos pictóricos, temáticas literárias etc. numa mitoanálise generalizada, isto é, propondo uma “medida” para justificar a mudança de modo mais pertinente do que o menos explícito “princípio dos limites” (DURAND, 2010, p. 103).

O coreógrafo e o espectador da obra, espetáculo, estão diretamente ligados, pois o primeiro irá conduzir sua criação a partir de um pensamento sobre algo,

recriará sua realidade através da sua obra que deverá carregar consigo fragmentos de duas das realidades, a estabelecida e a que ele criou. Nesse ínterim, o espectador ou contemplador da obra analisa a realidade recriada pelo artista e cria uma terceira realidade, remontada, integrando-se a ela pedaços da primeira, segunda e terceira realidades.

Comparo a círculos concêntricos dispostos um dentro do outro, existe a realidade maior na qual os dois estão inseridos, artista e espectador, a segunda menor, está representada pelo artista que a recriou de acordo com sua interpretação da primeira, e a terceira ainda menor que as outras duas, figurada pelo espectador que com suas reflexões a recria a partir da segunda, vivida por ele, mas com subjetivações da primeira, intrínsecas motivam-se a deslocar-se e transitar integrando-se à outras subjetivações.



1. Percepções do coreógrafo
2. Percepções do bailarino
3. Percepções do espectador da obra

Faz parte ainda destes questionamentos, o pensamento sobre como a dança acontece no imaginário, a construção de outra etnodramaturgia, dentro daquela pensada a respeito do mito, porém esta acerca do espetáculo. Etnodramaturgia poética do espetáculo, processo anterior à finalização deste, que é a exibição das cenas ao público pelo qual passa o coreógrafo, no caso da dança, especificamente, se constitui da mesma forma que a teoria estudada.

Pondero sobre a inclusão de elementos a esta cenarização da imaginação sobre o espetáculo pelo espectador, além do espaço cênico criado para a exposição das cenas, nos momentos em que ocorrem os ensaios de dança referentes ao que se irá demonstrar no dia da apresentação ao público, o coreógrafo ou diretor também busca incorporar ao seu repertório imaginativo elementos relacionados à cena propriamente dita, como as direções em que atuarão os bailarinos, as delimitações de espaços concernentes ao palco, à iluminação que comporá a cena, as entradas e saídas elaboradas harmonicamente.

Então, o coreógrafo, ao ler uma narrativa mítica, primeiro cenariza a história que conta o mito, depois, com a intenção de ressignificar isto em um espetáculo de dança, cenariza a história que contará o espetáculo com todos os ingredientes constitutivos desta.

7 NARRATIVA DE FECHAMENTOS E ABERTURAS DE UMA CRIAÇÃO (Um modo de conclusão não conclusiva)

Acredito que esta pesquisa contribua sobremaneira para o aprofundamento das relações entre cultura e arte, mais especificamente, entre dança e imaginário, este figurado em um espaço cênico que permite o trânsito e a alocação de imagens socializadas coletivamente e assimiladas ou relacionadas a outras ou a alegorias cuja significação está para além de si.

Este espaço cênico admite ainda, a criação de cenas definidas pelas poéticas das narrativas míticas e pelo livre jogo, de um lado a imaginação injetando doses de individualismo e originalidade, de outro o imaginário inoculando doses de relações e trocas simbólicas em um nível coletivo. Raciocínio ilustrado pelas considerações de Maffesoli sobre um mundo imaginal:

[...] (Re)nascimento de um “mundo imaginal”, ou seja, de uma maneira de ser e de pensar perpassadas pela imagem, pelo imaginário, pelo simbólico, pelo imaterial. A imagem como “mesocosmo”, isto é, como meio, vetor, elemento primordial do vínculo social.

Seja qual for a maneira de expressão do “imaginal”, virtual, lúdico, onírico, ele estará presente e, pregnante, não será mais relegado à vida privada e individual, mas figurará como elemento constitutivo de um estar-junto fundamental. Isso permite afirmar que o social cresce em socialidade integrando, de maneira holística, parâmetros humanos descartados pelo racionalismo moderno. O imaginal consiste, assim, noutra maneira de prestar atenção na sociedade complexa, na solidariedade orgânica insipiente [...] (MAFFESOLI, 1998, p. 13-4).

Uma troca densa que se preconiza na individualidade da imaginação e serve para impulsionar a descoberta de caminhos que propiciarão a operação de ideias, identidades, singularidades agregando-as às intencionalidades coletivas, favorecendo a projeção da cultura estudada e colocando-a em um patamar de equivalência com outras culturas.

Procuro demonstrar através desta composição de ideias que os mitos amazônicos encontram-se numa relação simbólica de igualdade com os mitos gregos, por exemplo, por demonstrar que a compreensão que contem esses mitos, possui caráter universal, além das histórias lendárias que ele conta. Estas sim estão ancoradas em determinada cultura que será a mediadora na forma de como explicar essas histórias, assim como a significação alegórica do mito.

Percebo que todas essas discussões sobre mito e de que maneira se realizam essas trocas e relações vigentes, partem inicialmente de questões

atreladas ao indivíduo, como ele está inserido em determinada sociedade, qual seu papel de mediador simbólico entre a arte e suas próprias concepções, de que forma ele expressa suas memórias e as relaciona com sua produção artística, memórias estas enriquecidas pelo trajeto antropológico, pela incorporação de elementos significativos e dinâmicos que conferem uma estrutura figurativa, manifestação subjetiva dos sentidos.

O uso de outro mediador se faz igualmente importante nesse contexto: o corpo. Como o corpo é encarado diante de inúmeras possibilidades comunicacionais e de criação na percepção de quem irá submeter-se ao processo da etnodramaturgia poética do imaginário e, posteriormente como desdobramento, a conversão semiótica por conceber a particularidade na concepção de arte para cada sujeito, também a compreensão de corpo aparecerá singularizada.

Assim, um artista das artes cênicas conceberá o corpo sob uma poética que o artista das artes plásticas não haverá de considerar. O corpo nas artes cênicas, em especial a dança, está impregnado de forças virtuais, energias que emergem da interação dessas forças e o despertam para a expressão de um sentimento que é único, motivado por uma necessidade interior.

O entrelaçamento entre real e imaginário na imagem que possui o corpo desperta para uma consciência acerca do olhar no que diz respeito às imagens corporais que propõem percepções estéticas no processo de criação característico da dança.

[...] Essência da imagem, a forma precede o sentido que a ela se atribui, e sua aparição não obedece de antemão a nenhum modelo. Esse choque da forma e da imagem, antes de ser tomado no âmbito do sistema de comparações e de significações, dá-se como o instante de uma metamorfose anterior a qualquer referência ao objeto palpável da transfiguração. Porque, se percebemos uma imagem da forma, isso ocorre apenas mais tarde, logo que fixamos nosso olhar e que, mentalmente, já nos reportamos às representações adquiridas [...] (JEUDY, 2002, p. 33-34).

Meu corpo não é mais compreendido como apenas matéria, mero veículo do espírito consciente que o sobrevoa. É a possibilidade mesma da consciência, indissociável da visada consciente. Não há pensamento fidedignamente interior, pois ele não existe fora de um mundo, cujo acesso me é dado exclusivamente por meio de um embricamento forjado do mergulho no exterior. O corpo que antes era fronteira, determinador dos limites que identificam o eu e me separa de todo o resto, é o meio privilegiado que me permite chegar ao âmago das coisas e dos outros.

A arte nos ajuda a entender a atitude que os artistas empreendem durante seus processos de criação, uma atitude pré-reflexiva, pois tem seu sentido profundo na expressão de que a obra é a exteriorização do encontro tácito do artista com o mundo que o envolve. Um mundo que tem a capacidade de fazer emergir formas de simpatia propiciando a formulação de um sistema de conhecimento humano a partir da sensibilidade (LOUREIRO, 2002, p. 152).

Meu ponto de partida para este estudo foi uma relação latente entre quatro mundos tão significativos no decurso de meu contato com a dança contemporânea na CJA, que são o mito, cultura, imaginário e a dança. A partir de então, busco, primeiramente, travar uma correspondência, entre os conhecimentos outrora adquiridos na Universidade através do curso de Licenciatura Plena em Dança, que me impulsionaram a investigar com mais deleite a cultura amazônica, e o entendimento que eu, anteriormente, possuía de dança.

Em seguida, objetivo entrecruzar duas teorias, sugerindo que uma se desdobra no acontecimento da outra. Ou seja, a teoria da etnodramaturgia poética do imaginário, que consiste na dramatização por parte da pessoa que, porventura lerá a narrativa de um mito, no âmbito da imaginação que se desdobra em outra teoria no processo criador, a da conversão semiótica que aponta para uma transfiguração do mito em um espetáculo de dança, neste caso. Nessa linha, adentro em um universo de operacionalização demonstrativa, que procura suporte em dois mitos para evidenciar essa possibilidade do encadeamento das duas teorias. Trata-se dos mitos Matinta (amazônico) e Medéia (grego).

Empreendo uma proposta metodológica analítica descritiva de intercorrência do teórico com a experiência vivida e, ainda, exemplificativa baseada na entrevista de um artista que participou de processos de criação envolvendo os dois mitos estudados, Medéia e Matinta. Além disso, aplicar ao que me proponho o estudo decorrente de pesquisas bibliográficas sobre o tema abordado, pesquisas documentais (filmagem e fotos) bem como meus apontamentos contidos no diário de bordo fabricado no laboratório de criação do espetáculo Matintas.

Assim sendo, participo da construção dessas reflexões sobre mito, arte e dança instauradas neste trabalho, não só percebendo e analisando criações artísticas do outro, mas me inserindo num processo de compreensão do meu próprio envolvimento como artista da dança para me apropriar de sensações e memórias

que se reuniram para explicitar a elaboração de um espetáculo de dança no qual incorporo coreograficamente uma das Matintas.

Espero que este estudo possa contribuir para o conhecimento do tema, segundo as teorias condutoras do processo, materializado em um caso exemplar de um bailarino que expressou gestualmente através da dança os dois mitos que foram tomados como chaves simbólicas da pesquisa que agora se encerra. Finaliza-se como percurso, contudo projeta-se como possibilidades a outros possíveis trabalhos e experiências.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Jaime Augusto Duarte. **Universidade Federal da Bahia: Matintas: o mito amazônico na cena da dança contemporânea em Belém.** 2012. 288 f. Tese (Doutorado em artes cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- BARTHES, Roland. **Mitologias.** Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- BAUMAN, Zygmund. **Vida líquida.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENSE, Max. **Introducción a La Estética.** Trad. Alberto Luis Bixio. Stuttgart: Deutche Verlags-Anstalt, 1954.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.** Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz.** Sorocaba, SP: TCM Comunicação, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação.** Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008. (as obras reunidas de Joseph Campbell).
- CARDIM, Leandro Neves. **Corpo.** São Paulo: Globo, 2009 (Coleção Filosofia Frente e Verso. Coord. Alexandre de Oliveira Torres Carrasco)
- CARDOSO de Oliveira, Roberto. **Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo.** São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.
- CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. **A forma do real.** Trad. Lizandra Magon de Almeida. São Paulo: Summus, 2011.
- CIÊNCIA E CULTURA:** Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. São Paulo, v. 60. n. 4, 2008. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo>> Acesso em: 04 mai. 2014.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção.** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação Simbólica.** São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- DURAND, Gilbert. **Estruturas Antropológicas do Imaginário.** Lisboa: Editorial Presença Helder Godinho, 1989.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

EURÍPEDES. **Medéia**. Trad. e org. Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. **Medéia**. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. **A Imaginação Simbólica nos Quatro Elementos Bachelarianos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FERNANDES, Ciane. **Pinna Bausch e o Wuppertal dança – teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Anablume, 2007.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, fevereiro 2009, Editora: UFRGS, p. 85-95.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora S.A, 1989.

GRAHAM, Martha. **Memória do sangue**. São Paulo: Siciliano, 1993.

GUSDORF, Georges. **Mito e Metafísica**. Trad. Hugo di Primio Paz. São Paulo: Convívio, 1979.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética a ideia e o ideal**. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Organizada por Lisa Ullmann; trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LANGENDONK, Rosana Van. **Merce Cunningham: Dança Cósmica: Acaso, Tempo e Espaço**. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LASTORIA, Luiz A. Calmon Nabuco. Ethos sem ética: a perspectiva crítica de T.W.Adorno e M.Horkheimer. **Educação e Sociedade**. 2001, v. 22, n.76, pp. 63-75.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

_____. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.

_____. **Elementos de estética**. Belém: EDUFPA, 2002.

_____. **João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas: poesia I.** São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social.** Porto Alegre: Revista L' Amecos, n. 8, 1998.

MALRIEU, Philippe. **A construção do Imaginário.** Lisboa: Instituto Piaget, 1900.

MARQUES, Isabel. **Linguagem da dança: arte e ensino.** São Paulo: Digitexto, 2010.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento.** Rio de Janeiro: Letras, 2008.

MULLER, Regina Polo. A arte dos índios e a arte contemporânea. **Ciência e Cultura.** 2008, v.60, n.4, p. 40-42.

NESPOLI, Eduardo. **Performance e Ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS: associação brasileira de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, 3, 2003, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ABRACE, 2003. p. 73-75.

_____. Sonoridades e agência ritual na performance dos Asuriní do Xingu. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ABRACE, 2008. p. 1-5.

OLIVEIRA, Claudia Marisa. **Repertório: Teatro e Dança.** Universidade Federal da Bahia. Escola de teatro. Escola de dança. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Ano 12, n. 13 (2009.2) – Salvador: UFBA/PPGAC, 2009.2

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 1987.

OTERO, Décio. **Márika Gidali, singular e plural.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

_____. **Stagium: as paixões da dança.** São Paulo: Hucitec, 1999.

PAREYSON, Luigi. **Teoria da formatividade.** Trad. Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Duran.** Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005 (coleção filosofia).

RANGEL, Lenira. **Dicionário Laban.** São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Summus, 2006.

RINNE, Olga. **Medéia: o direito a ira e ao ciúme.** São Paulo: Cultrix, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007 (Comunicação).

SCIELO: Revista de Antropologia, São Paulo, v. 43. n. 2, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>> Acesso em: 04 mai. 2014.

SIGWARD, Valérie. **Medéia, a feiticeira**. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SIQUEIRA, Denise da costa oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Coleção educação física e esportes).

STRAUSS, Claude Lévi. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1978.

TRINDADE, Liana Sálvia. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

APÊNDICES

1. Diálogos de orientação

Orientador: Você acha que a experiência pessoal intercorrente com a da participação no grupo lhe proporcionou uma vivência importante para sua reflexão teórica?

Orientanda: Sobremaneira. Na medida em que construo percepções sob ângulos antes não identificados acerca da minha arte que foi a escolhida para desenvolver meus estudos analíticos reflexivos, acredito que estou conectando todas as experiências vividas. A participação na companhia de ballet Jaime Amaral me possibilitou entrar em contato, de maneira concreta, com os mitos Amazônicos através da relação com a pesquisa de campo, fato responsável por ampliar e conduzir para outras direções minhas concepções.

Orientador: Você já se havia interessado antes em estudar e compreender o mito, alguns mitos?

Orientanda: Não os mitos Amazônicos. Quando me interessei pelo ballet clássico, fui conquistada pela sua aura de leveza e delicadeza, como também pelas narrativas que contam os mitos (Quebra-nozes, o Lago dos Cisnes, La Sylphide) dos grandes ballets russos que estimulam a imaginação por estarem ligados ao fascínio atrelado à magia. A compreensão que eu buscava dos mitos na época em que dançava o ballet clássico era entender como a história se desenvolvia para interpretar tal personagem envolvida na trama, era apenas nessa dimensão que concebia o mito.

Orientador: Perceber os sentidos que constrói um mito é fundamental para compreender e sentir suas significações. Você acha então que a fonte de significações que é o mito, o torna estratégico na criação artística? E na sua interpretação?

Orientanda: Sim. Acho que quanto mais rico de significações o mito se apresenta, mais densa e cheia de nuances pode ser a interpretação assim como a ressignificação deste para um espetáculo de dança, por exemplo. Sentindo as significações que contem uma narrativa mítica, o artista as transforma em material cênico e envolve o espetáculo e o público em uma atmosfera que propicia as trocas de sensações realizadas na dimensão do imaginário.

Orientador: O que você compreende como as características artístico-culturais existentes no mito, já que é necessário ponto de partida à sua pesquisa?

Orientanda: essas características estão relacionadas com um das teorias que desenvolvo na dissertação que é a da conversão semiótica. Conceito elaborado por Paes loureiro, propõe o movimento de passagens dos objetos ou fatos culturais de uma situação cultural a outra, onde as funções irão se reordenar e se exprimir na nova situação. Neste caso, o mito sofre conversão semiótica quando sua função dominante deixa de ser mágico-religiosa e passa a ser estética. Dessa forma, analiso esses elementos estéticos presentes nos mitos que elenquei para o presente estudo e os relaciono com a cultura da qual fazem parte, percebendo as correspondências que a imbricação que traço me apresenta.

Orientador: O mito pode ter uma significação antropológica e, conforme seu uso, significação artística. Como vê o papel que a cultura exerce com relação a isso?

Orientanda: O mito atua na mediação indivíduo e cultura de uma determinada região, mas é através da cultura que o indivíduo estabelece relação com as significações que apresenta o mito. É o pertencimento que faz com que sejamos capazes de identificar-nos com as marcas próprias e subjetivas que possui a nossa cultura. Considero que o estético é um componente cultural humano, relação do homem com a realidade em que se encontra, ou seja, ao dançar o espetáculo Matintas no Uruguai, senti que a realidade percebida pelo expectador foi diferente de quando nos apresentamos em Belém, lá o público não se envolveu com a história como aqui. Constatei esse fato quando aqui, em Belém, em determinados momentos da apresentação se ouvia gritos, via-se a fisionomia assustada dos presentes, pois eles sabem do que trata o mito, em que contexto ele se exprime.

Orientador: Você pensa em trabalhar com a relação do mito com a cultura nesta pesquisa?

Orientanda: Meu ponto de partida para este estudo foi uma relação latente entre quatro mundos tão significativos no decurso de meu contato com a dança contemporânea na Companhia Jaime Amaral, que são o mito, cultura, imaginário e a dança, acredito que estes mundo estão imbricados de maneira que sinto, durante o percurso da pesquisa, de traçar sempre relações entre eles, até porque para abarcar o universo mítico é necessário que se atente para a cultura da qual faz parte.

Orientador: O mito de uma cultura pode ser “plenamente” compreendido em outra?

Orientanda: acredito em uma compreensão diferenciada em relação a um indivíduo que pertence à mesma cultura do mito, uma vez que o mito se configura na imaginação, maneira pessoal de cada um entender o mito, corroborada pelo imaginário e este é alimentado pela cultura e é intercorrente com a cultura onde nasce se constituindo de formas concretas, de acordo com os signos presentes nela.

Orientador: A experiência pessoal e suas implicações culturais e psicológicas são importantes numa pesquisa sobre arte, principalmente quando feitas pelo artista. Isso foi de grande valia para esta pesquisa?

Orientanda: pesquisar sobre meu próprio fazer artístico além de me fazer despertar para a comunicação de uma nova consciência, a da experiência sensível e singular, permite que os leitores percebam não só a parte visível da minha pesquisa, mas a invisível constituída de sentimentos, sensações, pensamentos e emoções. Ademais, sustento as reflexões e análises com exemplos concretos e pulsantes oriundos de outras vivências igualmente reflexivas.

Orientador: Como a auto-etnografia, que é uma forma científica desse procedimento foi fundamental para o que desejava fazer na dissertação?

Orientanda: Caiu como uma luva para esse processo de escrita, pois corrobora cientificamente o método de pesquisa que escolhi para seguir, me proporcionando o apoio acadêmico de que necessita o estudo.

Orientador: Como você vivenciou sua experiência pessoal quando a transformava em procedimento científico na auto-etnografia?

Orientanda: percebi que a singularidade inerente ao meu trajeto antropológico ia ao encontro de sua completude no momento em que me debruçava para a construção de uma pesquisa solicitava subjetividade em sua essência.

Orientador: Sem ela sua reflexão poderia ter perdido parte de sua contribuição reflexiva pessoal?

Orientanda: A auto-etnografia chama a atenção para a importância do envolvimento do pesquisador na pesquisa, e quando se fala de arte há que se considerar a profundidade que traz o ato de expressão através dela, então nada mais denso, profundo e verdadeiro que um artista falar sobre seu próprio fazer artístico. Mesmo sem a presença dessa fortificação que é a auto-etnografia, consideraria relevante para a qualidade da pesquisa minha reflexão pessoal como artista e pesquisadora.

Orientador: Você teve dificuldade em converter detalhes de sua experiência pessoal em dados significativos para suas análises do tema?

Orientanda: Houve dificuldade no momento em que precisei lançar mão da memória afetiva instaurada em meu corpo para que esta agisse como propulsora das reflexões e análises no que concerne o estudo, acessar a memória de minhas vivências pessoais ao mesmo tempo em que pensava sobre como congregá-la a um trabalho acadêmico.

Orientador: Penso que interpretar é desvelar significação nas coisas. Você concorda? Dê um exemplo de algo que parecia ser um fato banal, mas, de repente, ao incorporá-lo nesta reflexão, tornou-se fortemente significativo.

Orientanda: Acredito que mais do que interpretar é você emprestar um pouco de si para a personagem, concedendo a ela uma dimensão psicológica proveniente das trocas realizadas com o ambiente e o imaginário e a envolve. Um exemplo de significação desvelada pra mim é o cheiro, o tempo todo utilizamos nosso olfato e esse fato nos parece cotidianamente banal. Acontece que se eu, hoje, sentir o cheiro de uma sapatilha nova, sou capaz de acessar minha memória corporal afetiva e despertar um turbilhão de emoções que estão aptas a me transportar para meu primeiro dia de aula de ballet, há mais de 15 anos atrás. O cheiro, então, funciona como um impulso à criação, assim como se caracteriza como uma significação preponderante para minhas análises pertinentes à pesquisa.

Orientador: Gostaria que você atentasse para o fato de que o artista quando pesquisa, não precisa deixar de lado pertencimento, emoção, proximidade do objeto. Não são obstáculos epistemológicos ao conhecimento, nesse caso. Pelo contrário, são impulsos a uma forma de conhecimento em que a intuição tem papel de impulso fundamental. A sua condição de artista agindo como pesquisadora e interprete pode lhe dar consciência disso?

Orientanda? A condição de estar realizando um trabalho acadêmico talvez me trave pela exigência da pesquisa estar enquadrada em regras que não tem muito a ver com a sensibilidade dos meus impulsos registrados aqui. Contudo, atento para o fato de que a tal consciência mencionada na pergunta existia em mim mesmo só na condição de artista, quando me debruçava nos estudos das histórias que seriam narradas através dos espetáculos, precisava me aproximar ao máximo da personagem, insuflando-lhe vida. Na condição de pesquisadora e artista, identifico que o pertencimento da obra criada está entremeada ao pertencimento da pesquisa, dois mundos compactuando uma mesma experimentação.

Orientador: Voltando à ideia da auto-etnografia, ela me revela um processo de passagem da subjetividade, pela oralidade textual para o social-histórico. Os acontecimentos vividos saem de sua significação psicológica para uma significação científica ou artística. Entram na história da cultura. Tem dificuldade de lidar com isso?

Orientanda: Tenho um cuidado ao lidar com esse processo de passagem, pois meu desejo é que seja, não somente uma leitura acessível ao maior número de leitores possível, não só do campo das artes, como também que esta pesquisa possa servir como referência para outros trabalhos futuros nesse âmbito. Então, procuro constituir um trabalho que não somente se pautar em fatos de minha vida pessoal, o que talvez não interessasse a ninguém, mas imbricar esses fatos a teorias que possibilitem deslocar esses acontecimentos pessoais, que possuem significação apenas para quem os viveu, para uma outra dimensão de significações que oportunize atingir a quem ler a pesquisa.

Orientador: Estou percebendo que você caminha em ondas, não linearmente, passa de coisas que considera positivas àquelas que lhe parecem conflitivas. Não faz um relato apenas eufórico da memória emocional. Estou certo? Porque segue essa linha?

Orientanda: Sim. O momento de concentração para se iniciar a escrita exigiu que eu desse vazão à memória de um jeito que ela se manifestasse sincera e verdadeiramente, sem fazer “esforço” para que as lembranças me abordassem numa ordem cronológica, até porque acredito que os sentimentos também vem à tona atrelados à elas. Há as lembranças que “marcaram” mais por compartilharem emoções mais fortes, porém compreendo a importância de se organizar tudo para seguir uma ordem dentro de uma pesquisa acadêmica visando oferecer maior clareza aos fatos no momento da leitura.

Orientador: Julga que as experiências pessoais são significativas também para se compreender as dos outros e das coisas?

Orientanda: Julgo cada entendimento é único e não há uma regra que os defina, as experiências pessoais são um caminho, no meu caso, para se compreender minha ligação com minha prática artística e o porquê de minhas escolhas acadêmicas. Um exemplo parecido é de Jaime Amaral, mencionado no trabalho, ele é artista e se vale de sua trajetória pessoal para se entender como profissional da dança, diretor

de uma companhia em que trabalha essencialmente os mitos amazônicos e professor de uma Universidade de artes.

Orientador: Coloco aqui, uma questão aparentemente simples, desde que conhecer é conhecer-se, também: acredita que o procedimento da auto-etnografia, conjugada com a experiência da metodologia de bailarino-pesquisador-intérprete poderão representar uma chave que lhe abriu as portas de percepção do rumo e esclarecimento das questões básicas de sua pesquisa?

Orientanda: esses dois caminhos de trabalho projetaram minha compreensão para a importância de se aliar a teoria e a prática, me esclarecendo que o processo pelo qual passei no campo de experiências vivas alterou minha perspectiva inicial (pré campo de experiências vivas), após vivenciar a pesquisa de campo haviam duas realidades co habitado em mim, uma alimentado a outra num processo de mútua cooperação, até chegar o momento de passar para o papel toda essa camada de saberes que está latente no corpo. Sou eu bailarina, pesquisadora de mim mesma no contato com determinadas realidades que me proporcionam viver atitudes que emergem desses contatos e ainda poder contar com a prerrogativa de expor esses pensamentos em uma pesquisa de natureza científica, corroborada por teorias que são referências no âmbito a que me proponho estudar, concedendo maior fundamento à minha própria vivência nesse contexto.

Orientador: Antes deste momento da pesquisa, você já havia experimentado esta situação, por exemplo, quando construía sua participação em alguma coreografia?

Orientanda: Sim. Já que para construir a personagem eu preciso ler ou estudar a respeito da história em que esta está inserida. A partir disso, simultaneamente à leitura, imagino a história baseada em cenas, blocos de imagens vão se constituindo a medida que leio, então, tento aplicar essa dramatização imaginária para meu corpo, no momento de construção da coreografia.

Orientador: Quando começou a se interessar pela questão do mito, notava diferença na dramatização imaginária, na sua própria etnodramaturgia do imaginário decorrente da leitura do mito, se era um mito de sua cultura ou de outra cultura?

Orientanda: A dramatização ocorrida em minha imaginação no processo de construção da personagem da Matinta foi sensivelmente diferente dos processos ocorridos na elaboração de coreografias em que me utilizava dos mitos europeus na época em que dançava o ballet clássico. Com a Matinta, essa dramatização realizava-se de maneira fluida pelo fato de já conhecer e dispor de um sentimento de

pertencimento da cultura que abarca todos os códigos, e seus significados, que envolvem este mito e que são responsáveis por comunicar simbolicamente o universo mítico a nossa realidade. Os mitos europeus me despertavam uma dramatização imaginária mais intelectualizada, um imaginário se formava a partir do imaginário que já dispunha, uma imaginário desdobrado, pois me compelia a, primeiro, tomar conhecimento de do mito e dos signos que o envolviam para, então, entender o contexto de sua narrativa para depois dramatizá-la.

Orientador: Sentiu que a experiência pessoal de refletir sobre o mito foi útil agora para o estudo atual, em que a experiência pessoal oferece sustentação à reflexão teórica?

Orientanda: Há uma boa troca de entendimentos que se comportam de maneira diferente em ambos os casos. Refletir sobre o mito a partir das informações corporais vivenciadas com base em minha transações com a cultura me permitiu acumular meu corpo de conhecimento, pois o que minha inteligência apreendeu sobre mito, meu corpo vivenciou na prática com a personagem. Esse percurso me foi útil, pois, agora, percebo que o envolvimento com minha prática artística foi pleno e verdadeiro resultando em impulsos sensíveis, decorrentes de um estado de corpo único incrustado na memória, que me guiam para a escrita atual.

Orientador: O desejo é um dos componentes estimuladores fundamentais tanto na criação artística como na ciência. Como despertou em você esse desejo?

Orientanda: Durante a pesquisa de conclusão de curso (TCC) passei a conhecer mais profundamente as questões que envolvem os mitos, em especial os mitos amazônicos, pois entrei para uma companhia de dança que trabalhava em suas obras coreográficas os mitos amazônicos. Neste estudo, procurava refletir como a dança se instaurava em meu corpo e no corpo do outro por meio dos processos de criação que eram estimulados na companhia, utilizando, para isso, a teoria da conversão semiótica que me embasava quanto a perspectiva de ressignificação do mito que trabalhávamos.

Com a oportunidade de obtenção do título de Mestre, o desejo de aprofundar a pesquisa anteriormente construída no TCC tornou-se vivo e impetuoso ante a possibilidade de compreender que a teoria da conversão semiótica esta encadeada com outra teoria, a etnodramaturgia poética do imaginário, uma suscitando a outra.

Orientador: De que maneira suas experiências pessoais e ideias decorrentes interagiram com as teorias incorporadas na pesquisa?

Orientanda: minha prática como artista da dança na companhia do Jaime pauta-se nas ressignificações dos mitos para construções de espetáculos de dança, ou seja, os mitos trabalhados por nós mudam sua função dominante, passando de mágico-religiosa para estética, contudo esse processo acontece quando o espetáculo já está pronto pra ser apresentado ao público, antes, é preciso que se acompanhe o mito, enxarcando-nos dele através de sua narrativa, lendo-a, imaginando-a e percebendo as imagens que ela nos proporciona para, então, transpor essas imagens pra a materialidade, para o corpo.

Orientador: Como percebeu os sentidos de valor, as dimensões de valor em mitos amazônicos?

Orientanda: Através das narrativas míticas amazônicas, são repletas de símbolos e significações que comprovam uma riqueza de detalhes à percepção sensível, responsáveis por motivarem a criatividade por meio da formulação de imagens decorridas de seu teor simbólico.

Orientador: Como você analisa, compreende o hábito das pessoas de um modo geral olharem os mitos amazônicos como coisas apenas pitorescas. Folclorizadas, engraçadas?

Orientanda: Acho um desperdício, uma vez que se desconsidera a importância de sua atuação dentro da cultura reduzindo-o à qualidade do “engraçado”, deixando-se, por isso, de teorizar sobre ele, de espraiando-o para além dos horizontes amazônicos, permanecendo apenas no plano da oralidade.

Orientador: Há um costume de “redução ao menor” quando genericamente na Amazônia, as pessoas falam sobre o mitos de sua própria cultura? Como você buscou outras dimensões mais elevadas de valor?

Orientanda: O valor que as pessoas que habitam as áreas mais urbanizadas imprimem ao mito é diferente do valor que os ribeirinhos, habitantes dos interiores da Amazônia, dão a ele. Estes vivem o mito, que faz parte de seu cotidiano, dialogando com suas atitudes e comportamentos, foi em uma comunidade situada no interior do estado que busquei entender mais densamente o papel do mito, como aquela comunidade o considera. As pessoas em contato maior com a urbanização não consideram que o mito faça parte de sua realidade.

Orientador: Qual o sentido de valor que percebe na potência do imaginário na cultura amazônica?

Orientanda: ele sensibiliza a maneira de pensar do homem amazônico acerca da sua realidade, uma atmosfera que envolve a cultura como algo que poetiza a verbalização dessa realidade, é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a dada realidade, também responsabiliza-se por tecer maneiras de compreensão e criação da valoração cerca da mesma.

Orientador: Você acredita que seja possível descartar o papel do imaginário quando se estudam os fatos artísticos e culturais da Amazônia?

Orientanda: Não. Como disse ainda pouco, o imaginário é responsável por compor maneiras de compreensão e criação da realidade onde está inserido o homem amazônico, a cultura anda de mãos dadas com o imaginário e a arte reserva-se o direito de contar essa realidade cultural segundo as potencialidades criativas e sensíveis formadas a partir de um trajeto que o homem faz dentro da cultura suscitando trocas incessantes com esta.

Orientador: O que determinou a escolha que está lhe servindo de suporte, nesta parte e em outras da dissertação, de privilegiar a dimensão do mundo imaginal nesta pesquisa em curso?

Orientanda: O mito, por provocar intensamente meu imaginário e imaginação quando estive em contato com a comunidade de Arapiranga, lá o mito é vivido envolto em magia e mistério contribuindo para a manifestação de sensações que estimulam a imaginação a criar.

Orientador: Entendemos que tudo é simbólico, mas os significados dos signos não são iguais em todas as culturas. Também que o mito é uma forma de alegoria. E que também é expressão simbólica de uma cultura. Você já sentiu dificuldade em compreender o mito de outra cultura?

Orientanda: Sim. Por este conter códigos tão inerentes àquela cultura que precisava estudar os costumes e tradições do lugar para, então, entender o porquê daquelas significações presentes no mito.

Orientador: De que maneira, esta pesquisa, em seu curso, está permitindo maior aproximação, percepção e conhecimento de mitos da Amazônia, especialmente do Pará?

Orientanda: Através dos laboratórios em campo, criações de dinâmicas que o diretor da companhia elabora e que são relacionadas ao tema que estávamos pesquisando, no caso a Matinta, as respostas dos bailarinos em relação a essas dinâmicas vão direcionando o enfoque a cada dia de trabalho. Tivemos que

entrevistar pessoas, estar em um lugar no meio da mata sozinhos à noite, utilizar cada um de nossos sentidos de acordo com a dinâmica... Essas práticas nos moviam na direção do que pesquisávamos, nos inteirando do mito.

Orientador: Como isso rebate na pesquisa que vem operacionalizando?

Orientanda: Atribui maior consistência e qualidade à pesquisa, já que o objeto o qual analiso e reflito, também o comprovo por meio de vivências concretas no tocante a seu universo. Essas experiências me concedem maior segurança ao me pronunciar na discussão referente ao objeto, pois o processo vivido permitiu mover-me dentro das fontes da pesquisa individualizando o caminho percorrido por mim.

Orientador: O processo que experimentou de imersões na “tukaia”, vem aprofundando na compreensão mais interior do mito da Matinta? Ampliando sua possibilidade de intuição a partir do pertencimento e, além disso, de vivência programada?

Orientanda: A tukaia é um lugar especial onde, em algumas tribos indígenas, o pajé se recolhe para entrar em contato com seus antepassados. Na tukaia proposta pelo diretor da companhia, me recolho a um espaço que elejo para incorporar a personagem da Matinta que me cabe, pois são sete, interiorizando as sensações vivenciadas durante o laboratório e demarcando este espaço com coisas que me atraíam de alguma forma. Então, acredito que a tukaia me oportunizou uma compreensão mais detalhada do mito, dando importância também às nuances ligadas a ele.

Orientador: Como para você vem sendo prazerosa a valorização de seu sentimento pelo tema da pesquisa e seu método. A aquisição do conhecimento, por essa estratégia, esse procedimento, tem sido mais motivadora nas dificuldades que toda pesquisa contém?

Orientanda: A aquisição do conhecimento por esse viés me impulsiona a desdobrar mais e mais o que eu aprendo, a desvendar o que ficou encoberto e ultrapassar algum obstáculo que tenha se interposto entre mim e a pesquisa, pois demarca meu território já na pesquisa de campo me forçando a resolver qualquer questão que surja e isso contribui para meu desenvolvimento como pesquisadora que, ativamente participa, percebe, intui, engendra, concebe a pesquisa.

Orientador: Nesta experiência geradora da dissertação do mestrado, tem sentido que a arte pode levar ao conhecimento por via da intuição, sem entender a emoção como obstáculo epistemológico, mas uma forma de motivação acrescentada?

Orientanda: Creio que a emoção possa levar ao conhecimento, mas não somente a emoção pela emoção pura e simplesmente, entretanto o conhecimento pode ser desenvolvido através de estímulos como a emoção que, precisa estar aliada à reflexão do contexto de produção daquela arte, minhas sensações produzidas na pesquisa de campo de Matintas estão registradas como motivações que me levaram a construção de minha personagem e a minha reflexão vai em direção ao modo de incorporação desta, à vida que ela vai ter.

Orientador: Como no curso desta pesquisa veio ampliando sua percepção, sentimento, compreensão das diferenças e aproximação entre mitos de uma cultura tão diversas no tempo e espaço?

Orientanda: Na verdade os dois mitos vieram ao meu encontro, por ocasião do TCC estudei a dança orientada pelo corpo de um artista da dança que incorporou a personagem Medéia na Alemanha, Jaime Amaral, passado algum tempo ele me convocou a participar de seu espetáculo que seria apresentado como resultado prático da pesquisa de doutorado, encarnaria a personagem da Matinta Perera.

Por estar envolvida em pesquisar o mito da Matinta, comecei a perceber algumas aproximações com o outro mito outrora estudado, o da Medéia. Ambas são mulheres, utilizam-se da arte da feitiçaria para o subjulgo, foram abandonadas e se valem da vingança para praticar o castigo. Apesar da distancia cultural, os dois mitos, percebo, aproximam-se através de algumas significações que conferem aos dois um ambiente simbólico fronteiro.

Orientador: O que, na leitura de Medéia de Eurípedes, a motivou no conhecimento e sentido do mito?

Orientanda: A partir da leitura pude tomar conhecimento em qual contexto histórico-social Medéia foi escrita, qual era o pensamento vigente na Grécia em relação à mulher, fato que influenciou a composição da tragédia, e, principalmente, quem era Eurípedes e qual era o papel dele naquela sociedade. Além disso, pude entrar estreitar meu contato ainda mais com essa personagem que fora capaz de promover uma verdadeira chacina em nome de um grande amor e que, depois de abandonada, para vingar-se, mata os próprios filhos. Medéia tem como única aliada a magia, que domina muito bem, conseguindo alterar o destino sempre que este mostra-se contrário à sua vontade.

Orientador: E na Matinta, ouvindo-a através da oralidade?

Orientanda: Ouvindo o mito da Matinta com a verdade que o povo Arapiranguense conta, torna-se quase impossível uma saída à noite sozinha em Arapiranga.

Ao participar mais ativamente do universo desse mito, constatei que a Matinta é uma mulher que sonha com o dia do casamento e quando este está para se realizar a noiva é abandonada no altar, quando percebe tal infortúnio não acredita mais no amor tornando-se Matinta, que pode estar na figura de bicho, ave, gente... perturba a população submetendo-os à sua vontade, por isso as pessoas lhe oferecem café, fumo. Se vinga, castigando, aquelas pessoas que lhe imitam o assobio ou respondem à célebre pergunta: quem quer?

Orientador: Qual a sensação que teve ao perceber semelhanças e diferenças entre elas?

Orientanda: Coincidência maravilhosa poder travar uma relação de criatividade estética entre dois mitos cujas fontes simbólicas são tão distantes, mais do isso, é poder comparar significâncias equivalentes entre um mito amazônico e um europeu com a mesma densidade reflexiva. Preservo a expectativa de ver os mitos amazônicos tão difundidos e com tantas teorizações acerca deles quanto são os mitos europeus.

Orientador: Você já havia experimentado, sem a percepção conceitual, o fenômeno da etnodramaturgia poética do imaginário, durante a leitura? E no romance?

Orientanda: Sim. Mas no caso do romance as cenas apenas perpassavam minha imaginação sem eu querer vê-las materializadas, essas cenarizações me estimulavam a fazer parte das histórias que lia. Acho que desde quando somos crianças começamos a cenarizar as imagens que povoavam nossa imaginação através dos livros infantis.

Orientador: E no processo de criação artística na dança, a partir do tema ou personagem propostos?

Orientanda: Há que se ter uma percepção simbólica congregada à ação de dramatizar as imagens provindas da imaginação quando se lê, um mito, por exemplo, nós simbolizamos de acordo com o que a nossa cultura absorveu do real, pois é por via da imagem que o imaginário e o estético se tocam. Por isso, a etnodramaturgia poética do imaginário em um processo de criação na dança exige uma compreensão simbólica desmaterializada em que o imaginário esteja acionado.

Orientador: Já tinhas cogitado, questionado a possibilidade de uma dança sem lugar material? Ou do teatro sem casa de teatro? Tudo no âmbito imaginal?

Orientanda: Confesso que não. Acredito que por este pensamento teríamos tantos espetáculos diferentes equivalentes ao número de ouvintes, leitores ou expectadores do tema que seria proposto, já que a imaginação é a maneira pessoal de atribuir significado com o que se estaria entrando em contato.

Orientador: Considera que na produção da arte esse papel do imaginário pode ser de importância fundamental?

Orientanda: Sim. Dado que o imaginário constitui significação através de imagens, uma dimensão própria da relação entre homem e realidade, provocador da dimensão poética da realidade.

Orientador: Quando você cria sua dança, refletindo agora, sem racionalização já usava esse processo de criação imaginal para depois transferi-lo para a realidade?

Orientanda: Acredito que sim. Mesmo não tendo tomado conhecimento conceitual do processo, o fazia com uma intencionalidade própria de quem pretende ajustar para seu corpo movimentos e gestos idealizados, adequar para a realidade das limitações corporais.

Orientador: De que maneira resolver encadear o procedimento da etnodramaturgia poética do imaginário, por exemplo, com o conceito de conversão semiótica? Tornando-os eixo dominante de sua pesquisa em curso?

Orientanda: Entendendo que o processo da etnodramaturgia poética do imaginário configura-se na dimensão do imaginário e da imaginação, a cenarização da leitura ou ao ouvir uma narrativa acontece pelo viés do pensamento, para se operacionalizar essas cenas, contidas na imaginação provindas da leitura, será necessário conduzi-la ao plano da materialidade, o que nos leva à conversão semiótica, que só acontece de fato, quando há a criação da obra de arte, no caso do mito sua ressignificação em dança, poesia, pintura, escultura...

Orientador: Já teve experiência de dançar mitos ou temas de outra cultura?

Orientanda: Sim. Tive oportunidade de entrar em contato com mitos de outras culturas, mais especificamente do europeu, através do ballet clássico.

Orientador: E da sua cultura?

Orientanda: Também, faço parte de uma companhia de dança que trabalha em sua produções artísticas os mitos amazônicos.

Orientador: Como sentiu a experiência nos dois casos?

Orientanda: Por pertencer à mesma cultura que gerou os mitos que dancei eles estão entranhados em mim por força da cultura que os criou e eu os incorporei em

meu trajeto antropológico, a incorporação destes se deu de forma espontânea e própria de uma imaginação criadora vivida desvelando mais emoção nos gestos e movimentos. Na construção de personagens oriundas de mitos europeus, o lado intelectual se sobressaiu ocasionando um desprendimento maior do pensamento sobre a concepção da ideia do mito para, pelo menos, me aproximar da concepção da cultura estrangeira.

Orientador: Isso a ajudou nas reflexões provocadas por esta pesquisa de mestrado?

Orientanda: Sim. Com as sensações experimentadas em meu corpo pude imbrica-las às reflexões suscitadas na pesquisa, traçando um perfil psicológico nesta, individualizando-a, destacando-lhe uma emotividade sensível na medida em que amplio meu fazer artístico ao conduzir as reflexões e análises fomentadas na pesquisa para minha prática artística.

Orientador: Como se deu, resumidamente, o processo de vivência e construção do espetáculo coreográfico Matintas?

Orientanda: Primeiramente, passamos alguns dias na comunidade de Arapiranga para que pudéssemos entrar em contato efetivo com o universo do mito a que nos propúnhamos estudar, depois, ao longo das aulas que fazíamos como preparação corporal para a cena, também nos era solicitado como exercício, dinâmicas que enfatizavam a vivência que havíamos tido em Arapiranga, com o propósito de ativar nossas sensações para que elas pudessem servir como propulsoras de um processo criativo que desvelasse a Matinta de cada componente da companhia. Percebemos, então, que nossa criação começou a manifestar-se baseada em elementos, que nós artistas, íamos atribuindo significações.

A partir das dinâmicas propostas, iniciei uma estreita relação com os elementos fogo e água, me percebia dentro de um círculo fechado, desenhado com estes elementos, então, a Matinta que acredito que tinha sido descortinada para a minha prática, dentro desta construção, foi uma Matinta que comunicava através de todos os quatro elementos da natureza, de forma interligada, me permitindo chamá-la de Matinta infinita, pois passeia e preserva-se, de forma interligada, com a base da natureza que são os quatro elementos. Dessa forma, ela está presente no ar, terra, água e fogo permitindo que eu a representasse, no momento da apresentação do espetáculo, com um pó que a deixava magicamente envolvida em uma neblina que

lhe conferia o desaparecimento parcial diante do público concedendo um tom de mistério, próprio de seu hábitat.

Orientador: Qual a importância de tomar o coreógrafo-bailarino Jaime Amaral, para testemunhar o processo de criação e incorporação coreográfica das personagens míticas Medéia e Matinta?

Orientanda: Ele viveu corporal e psicologicamente dois processos de criação, acerca dos mitos, tão diferentes e distantes culturalmente falando. Além disso, coincidentemente, escolhi os dois mitos para exemplificar concretamente as duas teorias que elenquei para este estudo e, nada melhor que, fundamentar os exemplos míticos, evidenciando a experiência de um artista que congregou essas vivências em seu trajeto antropológico.

Orientador: Como seu trabalho tem um cunho eminentemente de reflexão teórica, guiando-se por inter-relações conceituais, de que modo a experiência de Jaime Amaral fortaleceu suas propostas e objetivos nessa pesquisa?

Orientanda: Minhas propostas e objetivos foram fortalecidos no momento em que predisponho a refletir e analisar sobre duas teorias que escolho para pesquisar e consigo sustentá-las com exemplos práticos dentro do campo de ação em que estão inseridas.

Orientador: Pretende incluir como anexo entrevista que fez com Jaime Amaral?

Orientanda: Sim. Pra autenticá-la como um documento utilizado para análise de ideias desencadeadas no percurso da escrita.

Orientador: Como, no caso do espetáculo Matintas, você dançou uma delas, enquanto foi desenvolvendo a pesquisa, como sentiu o fortalecimento intelectual e emocional que essa intercorrência entre prática artística e teoria qualificam sua dissertação?

Orientanda: Em mim habita o sentimento de completude, podendo dizer Bailarina-Pesquisadora-Intérprete, vivendo a essência dessa teoria proposta pela Graziella Rodrigues e que se adéqua bem à essa situação que estou experimentando com o mestrado, podendo expressar, através de uma escrita acadêmica, minha natureza artística corroborada por reflexões minhas. Assim, a práxis se desenvolve porque o corpo e a mente trabalham juntos, um complementa o outro, um constrói o outro.

Orientador: De que maneira, já que é uma pesquisa no campo da dança, isto é, das artes, o pertencimento fortaleceu maior conhecimento do tema e percepção de possível originalidade na análise?

Orientanda: Pude estreitar os laços com a minha cultura de maneira a perceber, também, suas nuances, detalhes que fazem toda a diferença de como encaramos as situações, nós que fazemos parte da mesma cultura, mas que por habitarmos ambientes diferenciados nos constituímos imbricados de particularidades próprias do âmbito ao qual fazemos parte. Através desse relacionamento traçado, fui capaz de perceber que o desenvolvimento do conhecimento se faz por trocas do que eu vivencio no meio ao qual faço presente cotidianamente com o meio que escolhi para fazer parte momentaneamente, essa troca é riquíssima por conter, misturado a essa permutação, dados da individualidade de quem está usufruindo dessa íntima relação.

Orientador: De que maneira, também, procedeu o necessário distanciamento, a fim de garantir objetividade científica na análise?

Orientanda: Percebo a afetividade como parte integrante do processo de conhecer, como o princípio do engajamento do pesquisador. Contudo, busco o controle das sensações envolvidas para possibilitar o conhecimento do outro, instaura-se, então, o distanciamento entre pesquisador e pesquisa, dando voz ao objeto pesquisado. O lugar do pesquisador deve ser um ponto de equilíbrio entre o envolvimento inerente a sua posição de sujeito inserido no âmbito do tema da pesquisa e o distanciamento necessário para não subsumir o objeto a ser conhecido.

Orientador: Acha que seria possível, como artista bailarina que é, apartar, castrar a emoção, temerosa que interferisse em prejuízo da análise?

Orientanda: Acho que precisa haver uma negociação entre a emoção e as reflexões analíticas que precisam conter uma objetividade maior para empreender fidedignidade ao objeto, tendo a compreensão de que é necessário se instaurar um ponto de equilíbrio, como dito anteriormente, a fim de que a autenticidade e seriedade da pesquisa sejam incontestáveis.

Orientador: Pode o artista deixar de ter a visão de valor pelo conhecimento intuitivo já experimentado por ele na condição de artista?

Orientanda: Não. Acredito que se ele deixa de considerar que de sua prática artística emana conhecimento e este conhecimento está atrelado às sensações e intuições que serviram como estímulo para a criação, então, está negando a completude que se firma entre a teoria e a prática.

Orientador: Percebeu isso que acaba de mencionar, ao longo das atividades teórico-práticas da pesquisa?

Orientanda: Procurava suprir a falta que o ballet clássico me deixou em cada nova criação, pois sentia que me envolvia mais plenamente quando o dançava, então não me reconhecia confortável ao participar de outros trabalhos, imprimindo nestes uma fragilidade que denotava falta de entrosamento.

Orientador: Como ultrapassou essas dúvidas?

Orientanda: Entendendo que a cada estudo que me proponho mergulhar preciso empreender um envolvimento pleno, sem deixar, contudo, de lançar mão das conexões alcançadas com outros trabalhos, até porque experiências anteriores estão entranhadas em meu corpo, minha pele, como que formassem uma camada com todos os sentimentos e sensações pelas quais meu corpo e intelecto passaram quando atravessaram o processo de criação, sendo impossível, por isso, as deixar de lado. São acúmulos de mundos que experimentei e que sempre ficam em contato comigo, latentes, a cada novo trabalho, incito-os a orbitarem em torno de mim e convoco-os a coadjuvar na nova imersão. Assim, acredito que me dispus a encarar o que se configurava como novo pra mim com a compreensão de que não poderia transferir a identidade prazerosa que tinha em um processo de criação para outro, mas habilitar minha consciência para desfrutar de cada trabalho criando, assim, um laço, uma identidade.

Orientador: Gosto dessa imagem do “mosquiteiro”. Tem a ver com a vida no interior, como a “tukaia”. Você parte dessa imagem visual delicada transparente, banal ou apenas vista utilitariamente, a torna em um conceito, criativo, plástico e original. Como lhe ocorreu essa ideia?

Orientanda: Associei à imagem do mosquiteiro à tênue fronteira entre o que se constitui como real e imaginário, por julgar que as encantarias convivem conosco porque nós assim permitimos, instituímos um vínculo com elas através das personagens que assumimos nas criações artísticas cujo tema são os mitos, em especial os amazônicos. O mosquiteiro é feito de um tecido poroso, fino e transparente denotando, quando falo de passagem, uma fluidez desobrigada, serena, que acontece quando é da vontade de ambas as partes encontrarem-se, artista e o mundo mágico onde residem as encantarias.

Orientador: Você valoriza muito o que chama de “laboratório que vivi em Arapiranga”. Você acha que nesse processo de pesquisa, com imersão no campo analisado, a experiência da “tukaia” é de importância considerável?

Orientanda: Foi de extrema importância poder contar com a oportunidade de adentrar peculiaridades tão decisivas para a pesquisa, próprias da minha cultura, porém diversas por se tratar de um ambiente diferenciado em relação a onde eu me encontro. Ademais, tive um contato privilegiado com o lugar do mito, estando presente em diferentes situações e momentos da vida cotidiana das pessoas que lá vivem, podendo registrar os detalhes que envolvem o mito, ouvindo estórias, participando de momentos de descontração ao ouvir referências sobre o mito, estive só para experimentar uma situação limite, onde a Matinta “costumava” aparecer. Minha presença foi realmente sentida e seus registros, hoje me possibilitam refletir sobre o mito imbricado em minha arte e cultura validando, academicamente, a completude de minha práxis.

Orientador: O bailarino, como artista que é, precisa desse envolvimento para experimentar a busca de formulações teóricas pertinentes à pesquisa?

Orientanda: Creio que sim, por ser a arte essencialmente uma prática, um modo de reinventar o mundo do artista, ela dá a chance que se construa outros mundos para conectarem-se à realidade dele, então, ele precisa estar envolvido, já que a arte existe pela formulação da obra pelo artista, sendo considerado tudo que o cerca nessa formulação.

Orientador: Como caracteriza a atitude diante do real, na “tukaia”: a do artista e a do pesquisador. Há uma intercorrência do artista no pesquisador e do pesquisador no artista?

Orientanda: Sendo os dois a mesma pessoa, entendo que um não se distancia do outro, os dois colaboram para uma vivência com múltiplos olhares, quando o artista delinea o pesquisador, ocorre que o pensamento transita na direção da montagem dos registros obtidos, de forma a organizá-los para se iniciar o processo de fabricação da obra. Quando sucede o contrário, o pesquisador incidindo sobre o artista, é o momento da investigação, de perscrutar o universo que envolve o objeto, imaginando-o, sentindo-o.

Orientador: Considera, então, que, no plano da criação artística. A “conversão semiótica” é o desdobramento decorrente, no caso, de uma “etnodramaturgia poética do imaginário”?

Orientanda: Sim. A teoria da etnodramaturgia poética do imaginário, quando sentida, pode ou não desdobrar-se. Caso aconteça, esse desdobramento é motivado pela teoria da conversão semiótica, que significa transportar para a

materialidade as cenarizações contidas na imaginação pela etnodramaturgia poética do imaginário, engendrando um espetáculo de dança, por exemplo, para ser apresentado perante um público. Então, acontece a mudança de dominância das funções que englobam o mito, se esse for o caso, muda de função mágico-religiosa que possuía dentro da cultura, para função estética, dentro da obra de arte.

2. Entrevista com Jaime Amaral

Ludmila: Quais são os seus modos de criação em uma coreografia? E você tem uma maneira própria de criar?

Jaime: A partir de 2004 eu ponho em prática o método bailarino pesquisador intérprete da professora Graziela Rodrigues e que aponta algumas fases do processo criativo. Eu como coreógrafo passei a fazer essa experimentação no meu corpo, no corpo dos bailarinos que fazem parte da minha companhia e eu venho sistematizando esse percurso também como o método orienta pra você trabalhar eu descobri várias fases e várias maneiras de fazer também outras metodologias que eu aplicava também na companhia. Eu acredito hoje que eu encontrei um sistema de trabalho também baseado no método que é tirar o bailarino de sala de aula, levar para o campo onde ele possa buscar os elementos que estão referentes a sua pesquisa, elementos simbólicos e dramáticos relacionados ao tema escolhido da abordagem. E a partir dessa experimentação, dessa busca por elementos e contatos com o ambiente que está sendo escolhido aí ele retorna a sala de dança que eu chamo de laboratório e ele passa a desvelar o seu corpo todo esse contato feito com o habitat da fonte e a partir daí passa pelo processo de seleção do que interessa e do que não interessa para o trabalho e vai se estruturando o roteiro, uma construção da personagem, porém o foco maior está no sujeito, no sujeito que vai colher as informações, no sujeito que entende a sua dança e assim hoje é a minha maneira de trabalhar, mas acredito também que cada processo vai te dando possibilidades de trabalhar de maneiras diferentes, eu trabalho com essas organizações agora, nessas fases. Mas uma fase pode vir diferente da outra dependendo do processo, pode vir primeiro a pesquisa teórica e depois o campo ou o campo primeiro e depois a teoria. Então ainda é baseado no método, eu tenho essa flexibilidade de abordagem das fases, das etapas, de que o bailarino vai se debruçar.

Paes Loureiro complementa: Esse teu método de trabalho, me parece então que tu alias o processo de criação e de reflexão sobre aquilo que esta sendo criado.

Jaime: Isso mesmo, eu não crio mais uma dança que reproduza só movimentos, precisa de uma reflexão do que se escolhe, de como se escolhe, como se trabalha e como eu compreendo o corpo do sujeito e a dança que está contida nesse corpo, eu chamo de dança autoral.

Ludmila: No caso de pesquisar um tema como o mito, de que maneira o imagina durante a leitura e de que maneira poderá criar segundo o que você imaginou durante a leitura?

Jaime: É amplo também, primeiro você vai mexer com o imaginário, cada leitura que você pega, cada abordagem e versões do mito você vai dando possibilidades para essa criação e acredito que todo o ser é fértil e criativo e quando você escolhe um mito para estudar e dançando, você dependendo do local da onde você tá falando por ex: se eu falo do mito amazônico, esse mito queira ou não já perpassou por mim desde a minha infância e aí compreendê-lo agora é o diferencial porque eu vou utilizar da memória de como esse mito passou por via oral ou não, se foi leitura ou não, como eu vou compreendê-lo no decorrer do meu estudo, da minha investigação e eu acredito que é permitir que seja aflorada a imaginação do artista.

Ludmila Complementa: Como essa imaginação tem uma forma, quando lemos alguma coisa estamos imaginando aquilo que estamos lendo e imaginamos através de imagens (como o próprio nome já fala) então como é que passa contigo esse pensamento na leitura do mito e essa encenação imaginária do mito que acompanha a leitura? Porque quando nós lemos, nós ficamos imaginando o que estamos lendo.

Jaime: Isso é interessante quando eu já sei que eu vou coreografar ou fazer uma montagem para isso, quando eu começo a ler eu já vejo as imagens dançadas é muito engraçado, e até uma dança que as vezes nem o meu corpo consegue realizar mas as imagens são mantidas lá e eu acredito que eu vou em busca da aproximação das imagens ou dessa imaginação que criei dançando, lendo o mito, como esse mito se revela na minha imaginação mas já é uma maneira dançada, não é só pensar por ex: a Matinta Pereira uma velha como já essa personagem que estou lendo se movimenta, não é só a imagem caricata, mas como isso já é trazido para o meu corpo.

Paes Loureiro complementa: Isso é uma boa colocação porque é exatamente a figuração imaginária na leitura do mito própria do coreógrafo, própria do dançarino,

porque por ex: se é um poeta que lê a imaginação dele não vai ser um mito dançando, vai ser um mito digamos transformado em palavras e versos e tudo. Se for um pintor, na imaginação dele ele vai figurar pictoricamente o mito, as cores, a imagem, o claro e o escuro e tudo mais. Se for um teatrólogo, quando ele lê esse mito, ele já vai imaginar em uma cena teatral, no diálogo, no monólogo mas teatralmente considerado, então é interessante isso que tu colocas porque é exatamente essa etnodramaturgia, essa encenação imaginária do mito feito por um coreógrafo, por um bailarino quando lê esse mito.

Ludmila: Na imaginação visual durante a leitura já imagina cenicamente o que vai elaborar para a cena?

Jaime: Têm uma combinação de coisas na verdade, aí falamos de leitura então quando eu leio eu imagino esse mito já próximo já dentro do meu corpo se movimentando dentro ou já próximo dessas possibilidades de mistura, uma personagem já acaba misturando isso e já vai me dando possibilidade de movimento, mas outras coisas como espaço do mito eu vou buscar no campo que é o habitat com a fonte.

Ludmila complementa: Ao imaginares esse mito e colares ele no teu corpo, que é a imaginação do bailarino, a imaginação do coreógrafo tu tens uma junção de forças, quer dizer, a imaginação tem que juntar a força que o mito tem com a possibilidade que o teu corpo real tem, então essa é uma atitude mental da imaginação criadora e é consoante a realidade, tanto que por ex: se fosse um bailarino ou um coreógrafo apenas ligados ao clássico ele imaginaria o mito com os giros, saltos característicos do ballet, mas se for um coreógrafo bailarino já dentro do estilo moderno e contemporâneo ele já vai imaginar outros tipos de gestos, um outro tipo de movimento, outro tipo de simbolização do corpo.

Jaime: É verdade, você não vai criar uma corda para se enforcar, quer dizer, você não vai imaginar tal tipo de coreografia do mito que o seu corpo não será capaz de fazer, mas você próxima, isso é bem interessante, eu vou até fazer uma comparação. Quando eu dancei Medéia eu senti muito isso, então a primeira coisa que eu fiz foi estudar muito o texto e aí quando eu fui dessecar o texto eu percebi que é uma estrangeira e que eu me sentia estrangeiro no lugar onde eu estava, quer dizer, foi o primeiro dado de aproximação e identificação com o mito e aí você começa a perceber que você é mito também dentro do que você está estudando e é

isso que você coloca em clareza que é legal, estudar o mito e vê as possibilidades desse mito se incorporar com as tuas energias, com as tuas possibilidades e isso eu fiz muito e aí eu me percebi estrangeiro, me percebi bruxo, me percebi com a essência dos seres amazônicos diferentes daquelas pessoas que conviviam comigo naquele momento que não eram brasileiros, eram europeus. E essa diferença me fazia ficar singular naquela companhia, por isso eu era diferente e consegui me aproximar do mito ou fazer com que quem me visse o expectador, a direção, o coreógrafo percebesse imediatamente que eu tinha a força da medeia, o temperamento mas era utilizando da minha pessoa mesmo, pra falar do mito.

Paes Loureiro complementa: Ainda tinha mais uma complementação que eu achei legal pelo seguinte, será que nós não poderíamos dizer que em uma situação como essa que descreveste, já que tu não poderias se transmigrar para a Grécia, não poderias de transportar para os séculos antes de Cristo quando a medeia era um fato tão real quanto a matinta hoje para nós. Será que nessa maneira, nessa mentalidade de estudos, tu não fizeste uma espécie que a Graziela não pensou numa espécie que tucaia do imaginário, uma tucaia imaginária? Quer dizer que tu colocaste imaginariamente e psicologicamente a situação de ambientação do mito grego através da leitura, através do mito, quer dizer a Graziela não pensou nisso, mas é um ângulo que agente pode desdobrar da teoria dela, algo real, concreto, você fica matinta lá no seu sítio, no seu grupo e você faz também uma espécie de tucaia mental ao se transportar para o lugar do mito e observá-lo, compreendê-lo e incorporá-lo no seu corpo como e estivesse diante do lugar real.

Jaime: E a tucaia se torna real, mesmo sendo imaginária ela é real, baseado no que os índios fazem, é um espaço onde você se protege também, quando eu me sentia frágil eu pensava em voltar pra tucaia para entender a medeia que existe dentro de mim, a distância da família, a distância do país, da cidade em que eu morava e aí vivia em uma outra cultura, uma cultura alemã bem diferente, clima diferente -10 °C e aí a tucaia funcionava de duas maneiras uma para a busca da incorporação de todos os signos que estavam ali colocados e também na busca de proteção de acolhimento.

Ludmila: Do ponto de vista da dramaturgia imaginária do mito ou da coreografia imaginária do mito para quem lê, como ocorre em sua experiência com relação a isso?

Jaime: É importante que seja verdadeiro o que você está sentindo naquele momento, se é uma matinta como você lê nos textos ou que está presente no imaginário coletivo é uma coisa, mas é importante como essa matinta se manifesta no seu corpo, se existe uma verdade ali, como eu falei antes, não é um trabalho que você está preocupado em reproduzir passos ou há isso funciona porque o público vai entender, mas primeiro tem que ser algo muito verdadeiro para você se mover, na é só pra dizer que está em um processo que você está produzindo com o olhar do diretor ou do coreógrafo, mas a matinta precisa ser manifestada no corpo do artista, não pode pensar como resultado final, mas sim que é um processo que a cada dia você vai dando um significado para os teus movimentos, primeiro para você, você precisa estar muito feliz e realizado com o que você está fazendo, se você está se sentindo desvelando aquilo que você realmente está debruçado. Para chegar em um resultado em que o público ou a direção vai estar identificando se é uma matinta ou não é um outro passo, eu acho que primeiro é a satisfação pessoal do artista.

Paes Loureiro complementa: Jaime só para fechar essa sequência, uma coisa que aparece no meu texto sobre essa questão é o seguinte e que ficou bem claro pela tua vivência no processo, é que nessa (vamos dizer assim já que estamos falando de dança) nessa coreografia imaginária do mito, você é uma representação imaginária para você mesmo, enquanto que, ao transportar essa coreografia imaginária para a realidade do palco passa a ser uma coreografia para os outros, para o público, para a plateia, no primeiro caso a coreografia imaginária do mito precisa estar diante da sua própria criação e do seu próprio expectador daquele fenômeno, que não é um fenômeno artístico, é um fenômeno psicológico, imaginário. Mas ao transpor isso para o palco, você passa a configurar artisticamente aquela intuição criadora para os outros.

Jaime: A ideia é de ser só teu, e aí a preocupação da seleção, do roteiro, de amarrar coisas que realmente vão para a cena, porque não é mais só para você, é para o olhar do expectador e aí é outra história, cai na estética do teu trabalho também.

Ludmila: A possibilidade de estimular uma etnodramaturgia no imaginário, essa possibilidade você julga que os mitos que perduram por mais tempo são aqueles que tem a maior duração e que atravessam os séculos ou até culturas que tem

maior conteúdo como estímulo a essa figuração no imaginário do leitor, são os que tem maior conteúdo para uma possível criação artística?

Jaime: Eu acredito que não tenha essa diferenciação ah, se o mito de medeia vai ser mais importante que o mito da matinta pereira, eu acho que não passa por aí, eu acho que depende de como você se lança pra estudar.

Ludmila complementa: Não é nesse sentido a questão, como foi muito longa, é o seguinte, há determinados mitos que estimulam uma fantasia, uma etnodramaturgia ou uma coreografia imaginária simples, e outros são revividos de acontecimentos, de fatores e tudo mais. Então em qualquer cultura, digamos na Grécia ficaram aqueles mitos que tem maior riqueza de motivação de possibilidade de criação e de cenário e de dança, etc.

Jaime: Aí eu concordo, quanto mais rico for o mito, vamos dizer assim, com mais possibilidade de abordagem do mito eu acho que você consegue trabalhar dando uma dimensão maior, porque você pode falar em todos os lugares, não fica um espaço reduzido para a apresentação da sua coreografia, então todo o lugar com essas possibilidades que você tem para criar, para abordar, você pode abordar só um ponto do mito que vai estimular, então quanto mais rico ele for, quanto mais história ele tiver é mais provocado.

Paes Loureiro complementa: Porque veja bem, se você for olhar aqueles mitos que ficaram na cultura grega, aqueles mitos que ficaram da cultura latina, os mitos que estão ficando da cultura amazônica, sem comparar as culturas entre si, são sempre aqueles mitos que provocam uma imaginação, uma história, uma encenação mais rica, mais interessante. Então você vê o tambatajá por ex., você por ex: a cobra grande, você vê o boto, ou então você vê a medeia, você vê o Édipo, você vê o Sansão, você vê o Hércules, quer dizer, são aqueles mitos que tem uma riqueza de encenação imaginária quando você lê o mito, de modo que, esse é um outro espírito importante nessa entrevista exatamente por isso. É que aí essa é uma proposta que eu faço no meu texto porque eu quero ligar a ideia cultural de mito ao indivíduo, porque quem faz que o mito sobreviva somos nós, então quer dizer, quanto mais aqueles mitos que estimulam no indivíduo o devaneio, a criatividade de cenas e variações de cenas, quanto mais forte eles são mais eles vão perdurar. Então você tem mitos literários por ex: como Hamlet, eles perduram até popularizam, você tem por ex: Romeu e Julieta sobre a questão do amor, eu estou citando assim aleatoriamente, mas a intenção maior é primeiro mostrar que os mitos que tendem a

perdurar são aqueles de mais rica etnodramaturgia ou mais rica etnocoreografia. Segundo lugar é que este fato decorre não de uma coisa objetiva como se fosse uma coisa da natureza, não decorre da relação cultural do mito com o indivíduo, é o indivíduo que encontra essa riqueza entende no mito que ele lê. Então aos mitos que estimulam mais isso e aqueles mitos que não estimulam tanto, os que tendem a ficar são os que tem mais combustível para isso, mais estímulos.

Jaime: E aí também é legal de perceber isso, que os mitos que são mais trabalhados em todas as áreas, em todas as artes e quando você lança mão dele você não vai fazer como já fizeram, porque está no indivíduo, é estimulado no indivíduo porque por ex: muita gente já escreveu sobre matinta, já fez espetáculo sobre matinta, como a matinta me mobiliza pra falar sobre ela, pra me aproximar dela porque eu acho que é as possibilidades que tem da riqueza sobre o mito que eu me identifico e que faz me mover também.

Ludmila: Como funcionou essa etnodramaturgia poética do imaginário à concepção do mito grego, como todo o seu distanciamento cultural, como funcionou a etnodramaturgia poética do seu imaginário ao conceber o mito da matinta dentro da sua própria cultura de duas maneiras como ele funcionou de acordo com o seu distanciamento cultural e você estando na sua própria cultura como você concebe isso?

Ludmila complementa: No caso do mito grego e de fora da cultura grega de conhecimento intelectual e cultural no caso da matinta que é o mito amazônico que é vivenciado.

Jaime: A tua intenção é saber como foi trabalhado esses dois momentos não é? Se manifestar um mito distante de outra cultura. A primeira coisa que eu fiz para me aproximar do mito de medeia foi estudar o que era a Grécia, onde estava localizada, o que tinha de informações deste mito, foram muitas leituras, e aí dessecando isso eu fui fazendo relações com a minha história de vida mesmo quem era eu, onde eu nasci, como eu vivia aqui na Amazônia e aí como você é tirado daqui e colocado em outro espaço, como você vive nesse espaço, que não é o seu mas você vai se adaptando e aí você não perde a sua relação com o espaço em que nasceu mas aí você vai criando outros e o Barba escreve muito isso que o artista ele acaba sendo artista do mundo porque ele vai perdendo a sua identidade e vai se aproximando de outras e isso tudo fica misturado, isso foi bem legal falar. Então eu percebi que eu já estava impregnado de não só outras culturas, mas tecnicamente falando da dança

eu já estava impregnado de outras informações técnicas da dança, então que não eram culturas minhas. Mas para compreender essa comparação entre o mito que não faz parte da minha cultura e não deixar que isso me fortalecesse que é a minha própria cultura eu acabei fazendo um retorno também pra as minhas origens como eu vivia aqui e o que eu acreditava que era uma fortaleza aqui para aproximar o que eu achava da fortaleza da medeia, então foi aproximando as culturas e a minha vivência como pessoa e como artista mesmo foi fazendo o atravessamento dos personagens e aí eu vivi o conflito, ora eu me achava medeia ora, eu me achava o Jaime, ora eu me achava um ser do mundo e eu acho que essa permissão de ser encontrado e eu acho que é isso que o artista precisa encontrar, ele precisa encontrar no seu corpo um espaço que ele permita encontrar várias coisas e sobretudo das personagens, que a personagem possa habitar o seu corpo também.

Paes Loureiro complementa: Quer dizer você está adubando a terra para criar, então é um processo gerador da criatividade artística, ou seja, estamos na fase da forma formante, para dar substância para o resultado disso que é a forma formada que é o processo próprio da criação, ou seja, nenhum processo de criação é consistente se ele não decorre de uma preparação consistente também para realizá-lo e aí eu estou chamando atenção disso porque aqui nós estamos mais no campo de choque cultural, ou seja, você tem que entrar na cultura do outro para poder incorporá-la na possibilidade do seu eu no seu corpo no caso da dança, enquanto que numa cultura que é sua de vivência pertencimento, você já pertence aquela cultura e já entra em uma forma mais direta na criação artística propriamente ou no caso do método que você utilizou da tukaia, você já entra na tukaia como vivência física, material, vivenciada, enquanto que aquilo que agente está chamando de tukaia imaginária ela é intelectual, ela é fruto de leituras, fruto de observações e tudo mais para se apropriar da diferença que o outro e a outra cultura representa com relação a sua.

Ludmila: Como se traduziu para a concepção corporal de todo o itinerário a percepção da Medéia com forma coreográfica pessoal no seu corpo e como ocorreu a percepção da matinta como forma de dança incorporada em seu corpo?

Jaime: Foram dois processos bem diferentes aí teve toda essa preocupação, primeiro tem que esclarecer na Alemanha eu fazia parte de uma companhia internacional que tinham apenas dois brasileiros eu e a Lana, só tinha uma alemã e os demais eram pessoas de outros países, e a coreógrafa era austríaca, o idioma

tratado era o alemão e o francês por minha causa para eu me comunicar e já havia uma dificuldade no idioma de você poder falar com clareza tudo o que você estava vivendo no processo, mas o processo da Efa por ex: que era diretora e coreografa, ela já vinha com os passos todos pensados no corpo dela e que ela fazia transposição para o meu corpo da medeia que ela pensava como se movia e isso era estranho porque eu comecei a estudar como eu falei antes localizar onde essa personagem estava *criei a historia da medeia, da minha medeia baseado nas leituras, na tucaia imaginária de me transportar e eu tracei a historia da medeia baseado na medeia que eu sou, uma medeia que nasceu na amazônia e aí fazendo sempre esse paralelo de quem era a personagem e eu, eu fui me adaptando a esse corpo imaginário que eu também estava criando, mas vinha outra informação que eram os movimentos pré-estabelecidos do corpo de uma outra medeia criada pela coreografa, então as vezes os movimentos criados pelo corpo dela que era bem diferente do meu não funcionava e foi aí que eu me manifestei como artista dizendo que o que ela tinha realizado no corpo dela não funcionava no meu, porque eu imaginava um movimento assim e a historia do meu personagem era esse, um exemplo bacana era que tinha uma cena do beijo que eu não sabia, ela queria me pegar de surpresa então o jazzão quando se aproximava da medeia no primeiro momento ele foi para beijar a medeia que era eu, então eu era homem e o bailarino também era homem e aí ele já veio querendo me agarrar e me beijar e eu tive uma reação de repulsa, eu achava que ele estava brincando e acabei não fazendo a cena como ela queria e ela entendeu que eu era uma medeia diferente e entender isto, claro eu não podia dizer que eu não queria fazer toda a coreografia dela então eu adaptava os passos que ela me passava no meu corpo e tentava encontrar a medeia que eu tinha criado, toda a sua historia de vida da medeia eu tentava adaptar nos passos que eu aprendia com ela então isso era uma outra maneira de fazer. Fazendo com os meus bailarinos ou comigo mesmo que já é uma cultura de pertencimento então eu deixo desvelar o que já existe dentro de mim com mais tranquilidade porque o mito já me habita de qualquer maneira, então é encontrar um espaço para ele se manifestar e não fazer uma adaptação como eu fazia lá na Alemanha.

Paes Loureiro complementa: Jaime tu tens uma experiência como coreografo e como bailarino aliás talvez a primeira experiência tenha ido como bailarino depois se completou com a de coreografo. Como é que se passa essa questão da criação de

uma coreografia quando você é apenas o bailarino que esta seguindo o coreógrafo que orienta e que propõe o que você vai fazer? E como é que se dá quando você é coreografo de si mesmo coreografo e bailarino ao mesmo tempo?

Jaime: Abordar isso é difícil e ao mesmo tempo interessante porque são relações bem diferentes dependendo da sua relação pessoal que também interfere no trabalho com o coreografo diretor mas também com a linguagem que você esta fazendo. Alguns coreógrafos quando eu estava como bailarino traziam as coreografias todas prontas no corpo dele, quando era só uma execução técnica ficava fácil de executar porque principalmente no ballet clássico em que tudo é codificado aí você faz a coreografia baseado naqueles movimentos já pré-estabelecidos. Quando é uma dança moderna mais contemporânea aí tem uma mistura entre a técnica e uma elaboração no corpo do coreografo que é diferente do teu corpo. Esse caminho de compreensão do corpo dele ate chegar no meu corpo o movimento como ele quer sendo organizado o bailarino, eu acho isso uma grande liberdade quando o coreografo não permite que aquele movimento seja adaptado mas sim que ele quer igualzinho como ele faz. mais difícil foi o da Efa por ex: ela tinha um corpo longilínea, umas pernas enormes, uma facilidade na flexibilidade e ela criou um movimento que eu chamo ate de um foetê na dança moderna, que ela jogava a perna, baixava o tronco, quando a perna voltava, isso era repetido muitas vezes e aí eu disse que não dava conta de fazer aquilo e ela não tirou esse movimento, eu sofri fazendo esse movimento porque eu reproduzia o que ela queria, mas na verdade aquele movimento não era feito para o meu corpo aí tive problemas de saúde, enfim. Mas dancei a coreografia ate o final fazendo aquilo porque eu era também pago para fazer aquilo, era uma oportunidade que eu estava vivendo na companhia e eu compreendi isso. Mas há uma dificuldade muito grande quando o coreografo pensa só nas ideias dele, no corpo dele e não no corpo de quem ele esta trabalhando e hoje nós chamamos de processo colaborativo quando o bailarino dá a sua sugestão para que isso se modifique, mas quando é imposto (vai ter que ser assim e não pode ser mudado) eu não gosto mais de fazer esse tipo de trabalho e eu acho que é um trabalho que já ficou para trás, não é mais um trabalho que revele o artista.

Ludmila: De que forma você incorpora através da dança um mito que pertence a sua cultura e outro distante de seu ambiente cultural?

Jaime: quando você escolhe um trabalho essas coisas vão acontecendo e aí você vai ter que mergulhar, agora como isso vai ser organizado você vai escolher as fases que você vai fazer, se um mito distante eu acredito que primeiro você tem que ter as informações escritas sobre isto, a localização, onde ele está inserido, que cultura ele está para você ir se aproximando e se adaptando a ele. Quando já faz parte da tua cultura é deixar ele se manifestar no seu corpo.

Ludmila: Como você introduz na sua arte o seu sentimento de autenticidade cultural em cada uma das encenações medeia e matinta?

Jaime: Quando você cria você já está fazendo uma coisa autêntica, nesse sentido quando você elabora a coisa você se debruça para fazer porque escolher o mito muitas pessoas já escolheram os mitos para trabalhar, o mito da matinta pereira tem muita coisa escrita, tem muita coisa nas artes já, enfim, muita gente já fez coreografias, mas quando você percebe que você está fazendo uma coisa autêntica, você não está se baseando no que já foi feito mas isso está surgindo de acordo com o seu debruçar sobre o mito. No caso da matinta nós fomos para localidades onde esse mito existia ou existe, nós percebemos as pessoas que vivem nesse lugar, o que tem nesse lugar com relação a natureza, enfim você vai aproximando isso e quando você vê o produto final disso você vê que ninguém vai fazer igual, porque você percorreu um caminho que você traçou e só você é capaz de fazer daquela maneira.

Paes Loureiro complementa: Eu queria fazer um desdobramento é o seguinte, toda essa parte aqui que se viu até agora diz respeito a uma preparação criativa do ponto de vista psicológico, do ponto de vista da imaginação, da obtenção de meios para criar aquilo que deseja como criação, então por ex: eu vou fazer a tukaia ao ler no caso o que está tratando no mito você vai imaginando as cenas que aquele mito sucinta na imaginação do artista. No caso do coreógrafo e dançarino são imagens de dança que são suscitadas pela imaginação, tudo isso não é o artista ainda, são signos psicológicos, signos do pensamento, signos que são voltados para o próprio indivíduo, como nós falamos a pouco e é uma questão que eu já coloco no meu texto quer dizer, a formulação psicológica é você criando para você mesmo, no seu imaginário essa cena do imaginário do mito que você cria para você mesmo e é uma cena psicológica em material. A transformação disso em obra de arte na dança do palco de uma coreografia é uma mudança de signos, é uma mudança de significações que se enquadra naquilo que eu denomino de conversão semiótica,

você faz uma conversão semiótica dos mitos do sentimento, ou melhor, dos signos do sentimento e da imaginação que não são aptos em signos artísticos que exigem uma forma, uma materialidade, uma originalidade, uma dimensão estética visível para os outros que são aqueles que vão contemplar. Seria interessante para esse processo de reflexão que esta sendo feito, como é que tu sentes essa conversão semiótica no teu trabalho de criação, como coreógrafo ou como dançarino que tu reúne essas duas condições, como é que se passa isso na tua experiência, essa mudança de qualidade, essa conversão semiótica que é uma mudança na qualidade do signo em que o mito deixa de ser representado por símbolos psicológicos e materiais da imaginação e não artístico, portanto e és tu quem o transforma em signo artístico pelo teu trabalho de criação?

Jaime: eu vou pensar nos elementos imaginários que estão relacionados ao mito por ex: o café, o fumo, são esses signos que estão lá e como é que eu transformo isso para a cena, então é pensar que é como pra ajudar na historia da matinta, a matinta é a maior versão ou as maiores versões só que é uma feiticeira que vai fazer mal e é aí uma comunidade que não a reconhece e aí ela vem e como é que eu vou transformar isso para um corpo dançante não é simplesmente fazendo maldade mas eu posso encontrar estratégias e aplica-las com forças que tenham haver com o pensamento imaginário coletivo que é o feitiço, a maldade do mito e aí na verdade eu transformo isso de uma outra maneira.

Ludmila complementa: Tu tens signos, vamos dizer assim, e materiais invisíveis para nós dessa encenação imaginária, dessa coreografia imaginária, do mito que você leu, estudou e vai transformar em coreografia. Esse processo de mudança que você não pode explicar no palco, que você não pode descrever para as pessoas compreenderem, ele tem que ser mostrado através de um instrumento simbólico informal que aquela arte tem no caso. Se eu quiser fazer essa conversão simbiótica eu transformo tudo o que eu to pensando, toda essa dramaturgia imaginária em palavras em que eu escrevo os versos, que eu tenho que ter a técnica o ritmo da diversificação e etc. se eu quiser converter semioticamente os signos imaginários em um quadro eu vou transformar esse signo em uma materialidade das tintas, da pincelada, das cores em desenho. Se eu quiser proceder a conversão semiótica desses signos imaginários do mito em uma cena teatral eu vou ter que transformar isso que é o meu pensamento em coisas que são características da expressão teatral, pessoas dialogando em cena e desenvolvendo uma ação, este que é o

processo da conversão semiótica em que você transforma os signos do pensamento em signos daquela arte em que você quer criar. Então no caso da dança isso já é uma pergunta que eu faço de desenvolvimento o movimento transformado em um gesto simbólico que é a particularidade da dança. A particularidade da dança é que ela é um tipo especial de momento que contem uma simbologia própria para a sua expressão, então por ex: se um caminha no palco em uma coreografia de dança, ele não está andando para chegar em um ponto a outro, ele esta levando a dança com ele pelo caminho. Então eu estou apenas explicando um pouco o que eu percebi na tua exposição, ou seja, é um trabalho de uma mudança radical de signos porque eu pego algo que só eu estou vendo e sentindo e material portanto, eu não estou me preocupando com a parte formal, com a parte digamos assim técnica, estou apenas figurando imaginariamente mas para mim mesmo, eu tenho que pegar isso e transformar em um objeto visível que se expressa na linguagem artística da dança que o próprio signo que é o gesto expressa para os outros aquilo que eu desejei que ele expressasse, então para isso eu tenho que utilizar novos elementos, ou seja, utilizar a técnica da dança, a qualidade dos passos que eu conheço, a possibilidade do corpo fazer aquele tipo de gesto e expresse o que eu quero dizer, o que a gente pensa, a gente pensa com o signo, as imagens do nosso pensamento são signos, mas não são signos artísticos, são signos do pensamento, é quando tu aplicas nesse signo do pensamento a qualidade estética que o signo precisa ter para que ele seja artístico. Então tem que ser um gesto expressivo, tem que ser um gesto simbólico que revela e o sentimento.

Jaime: E simplificando na cena quando a Ludmila pensa em relação ao feitiço porque as comunidades chamam a matinta de feiticeira e quando a Ludmila vai para a cena ela cria uma cuia com o trigo, uma farinha de trigo e aí quando ela lança isso para o ar cria uma fumaça e aí dá uma outra atmosfera no ambiente, parece que todo mundo evapora ou se transforma aí eu posso chamar que houve uma conversão quando eu coloco talco dentro do bolso e vem na minha mão e eu faço um gesto de atacar as pessoas e isso sai da minha mão em forma de fumaça, então isso está atrelado a

Ludmila complementa: E a fumaça é um signo volátil mais visível.

Jaime: E aí lembrando também como eu dancei em prainha, em monte alegre, uma cena da matinta que era essa de tirar o talco e aí ela embaça o público e aí quando ele saía da minha mão realmente ele embaçava né muito vento e aí as pessoas

ficavam assustadas achando que era o próprio pó de feitiço que ia encantar as pessoas. E aí você que combinou com a ideia que você queria criar a imaginação no público também de que ele entra no universo do artista, ele participa da obra, então quando aquela fumaça ia para cima do público, eles se assustavam achando que eles iam ser transformados em matintas pereiras.

Paes Loureiro complementa: Quer dizer tu tornaste visível o temor provocado através de um signo que transforma em um gesto simbólico aquilo que era pensamento simbólico, é uma conversão simbiótica esse processo.

Jaime: Aí só para não deixar de falar, agente fala tudo isso da preocupação de estudar, de refletir sobre o que você está fazendo, mas tem um dado que é importante e que passa pela emoção, você é o corpo que vivencia tudo isso e que mexe com as tuas emoções, com a tua história de vida e a personagem vai surgindo também entrelaçada com esses dados que não estão fora do processo eles estão no processo que é isso que é bacana que não acontecem em outras montagens com nós estávamos fazendo eu vou citar até o Staging quando eu passei a fazer parte da companhia e que eu fui aprender o que eles já tinham construído que era floresta do Amazonas, a ideia deles de construção não batia com o meu pertencimento de amazônida, então tudo o que era colocado em cena lá eu não conseguia identificar que aquilo eu fazia parte, esse foi um dos grandes conflitos assim dentro de uma obra que você participa e que você não acredita e eu não tive como dizer não o meu ribeirinho não é assim, as pessoas na Amazônia não vivem assim mas eu compreendia que era um olhar do coreógrafo, que era um olhar de fora não é um olhar de pertencimento que isso é bacana de entender mas o que cada um faz com a sua percepção com o seu olhar e de onde olha.

Paes Loureiro complementa: Então nós podemos dizer talvez no caso por ex: para não diversificar o exemplo, no caso da medeia que a medeia dançada pelo Jaime é o Jaime medeia, a matinta dançada pelo Jaime é o Jaime matinta, a matinta dançada pela Ludmila é a Ludmila matinta e assim sucessivamente. Então a medeia dançada pela Efa é a Efa Medéia, então você fatalmente cria uma individualidade naquilo porque você junta as características idealizadas no mito com as características concretas de você mesma, ou seja, no seu corpo na sua técnica, o exemplo que tu deste ainda pouco é bem claro na idealização da Efa quando ela queria que tu fizesses o passo que ela fazia, reproduzir e que fisicamente tu não tinhas condições de reproduzir, era o esforço que tu tinhas perna longa, tu tinhas o

busto grande ela era magérrima e flexível. Então ocorre que são essas particularidades que permitam que se diga a Efa medéia e a medeia Jaime e que é impossível querer por ao outro aquilo que você imagina para você porque um personagem ele incorpora as características de quem o interpreta e só a pessoa que interpreta é que tem condições de tornar visível esse ente invisível que é o personagem.

Jaime: E isso inclusive em matintas em que eu estava com coreografo e diretor eu não fazia parte do elenco aí quando o Wanzeler não consegue ir para montevidéu eu assumo o lugar dele, entro em cena e aí eu não fiz a coreografia do Wanzeler porque não era uma matinta que eu tinha pesquisado então eu me apropriei da matinta que eu tinha construído na mesma companhia de bailarinos surgiu uma nova matinta.