



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Campus de São Paulo

INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO

RELAÇÕES ENTRE GERAÇÕES NA DANÇA E NA EDUCAÇÃO:
A coeducação em Memorial dos Ossos

Renata Fernandes dos Santos

SÃO PAULO

2016



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Campus de São Paulo

INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO

RELAÇÕES ENTRE GERAÇÕES NA DANÇA E NA EDUCAÇÃO:
A coeducação em Memorial dos Ossos

Renata Fernandes dos Santos

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração: Arte e Educação, Linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Kathya Maria Ayres de Godoy, para obtenção do título de Mestre em Artes.

SÃO PAULO
2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S231r Santos, Renata Fernandes dos, 1983-
Relações entre gerações na dança e na educação: a coeducação em Memorial dos Ossos / Renata Fernandes dos Santos. - São Paulo, 2016.
250 f. : il. color.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Kathya Maria Ayres de Godoy.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Educação não-formal. 2. Dança. 3. Arte e Educação.
I. Godoy, Kathya Maria Ayres de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 305.2

BANCA EXAMINADORA

Prof.a. Dr.a. KATHYA MARIA AYRES DE GODOY.
Instituto de Artes Unesp - Orientadora

Prof.a. Dr.a. LILIAN FREITAS VILELA.
Instituto de Artes Unesp

Prof.a. Dr.a. MARIA CÂNDIDA SOARES DELL MASSO
Faculdade de Filosofia e Ciências - Campus de Marília e
Editora Unesp

Suplentes

Prof.a. Dr.a. MARIANNA FRANCISCA MARTINS MONTEIRO.
Instituto de Artes – Unesp

Prof. Dr. ODILON JOSÉ ROBLE
Programa de Pós-graduação em Artes da Cena
Instituto de Artes UNICAMP

À Flor de Pequi

e

**Ao filho Ian e ao avô Francisco,
duas pontas do fio da vida que me tece em afetos.**

A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes.
O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.
Bernardo Soares.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo discutir e refletir sobre a coeducação entre gerações a partir de minha participação como pesquisadora e agente colaboradora no processo de criação de *Memorial dos ossos ou o que existe de inter-resistente em mim* (2014), desenvolvido pelo grupo Flor de Pequi – brincadeiras e ritos populares (Pirenópolis - GO), sob direção de Daraína Pregnoatto e Daniela Dini. A reflexão decorrida desta experiência visa responder às perguntas centrais: o que a coeducação entre gerações proporcionou ao processo de criação de *Memorial dos Ossos*? Quando e de que maneira a coeducação se apresenta? E ela permite e proporciona material para um processo de criação? Fizeram parte do processo de criação objeto desta pesquisa 44 pessoas de 4 a 98 anos, tendo 27 delas permanecido até o fim, como parte do elenco ou equipe de criação. O ambiente, o tempo, as ações e os agentes da educação não-formal compõem o território e o lugar deste estudo. Em termos metodológicos, trata-se de uma pesquisa empírica com abordagem qualitativa em que foram utilizados os instrumentos de coleta de dados: observação participante, diário de bordo, registros audiovisuais e coleta de depoimentos. As referências teóricas desta pesquisa são Walter Benjamin (1994; 2002), que nos ajuda a discutir a oralidade, narratividade e experiência; Larrosa (2011; 2014a; 2014b; 2014c) que ilumina a ideia de experiência na pesquisa; Simone de Beauvoir (1990) que contribui a respeito do lugar do idoso na sociedade; bem como Paulo de Salles Oliveira (1996; 1998; 2008; 2011) e José Carlos Ferrigno (2009; 2010; 2012; 2013), que embasam as reflexões acerca da coeducação entre gerações de forma mais específica.

PALAVRAS-CHAVE: COEDUCAÇÃO ENTRE GERAÇÕES; DANÇA; EDUCAÇÃO NÃO FORMAL.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss and reflect on coeducation between generations conducted by my participation, as researcher and as collaborative artist, at the creation process of the performance *Memorial dos ossos ou o que existe de inter-resistente em mim* (2014), developed by Flor de Pequi – brincadeiras e ritos populares (Pirenópolis - GO), directed by Daraina Pregnoatto and Daniela Dini. The reflection elapsed from this experiment aims to answer the central question: what did coeducation between generations provide to the dance creation process of *Memorial dos Ossos*? When and how coeducation presents itself? Does it allow and provide material for a creation process? The focus of this investigation are 44 people of 4-98 years old, of which 27 remained until the end, as part of the cast and creative team. The environment, the time, the actions and the agents of non-formal education compose the territory and the emplacement of this study. In terms of methodology, it is an empirical research with qualitative approach in which data collection instruments were used: participant observation, logbook, audiovisual recordings and collection of testimonies. The theoretical references of this research are Walter Benjamin (1994; 2002), which helps us to discuss orality, narrative and experience; Larrosa (2011, 2014a, 2014b, 2014c) that illuminates the idea of experience in research; Simone de Beauvoir (1990) which contributes about the place of the elderly in society; and Paulo de Salles Oliveira (1996; 1998; 2008; 2011) and Jose Carlos Ferrigno (2009; 2010; 2012; 2013), that support the reflections on coeducation between generations more specifically.

KEYWORDS: COEDUCATION BETWEEN GENERATIONS ; DANCE; NON-FORMAL EDUCATION .

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Excerto de cartaz de divulgação <i>Memorial dos Ossos</i>	16
Figura 2 - Excerto do cartaz de divulgação de <i>Memorial dos Ossos</i>	17
Figura 3 - Excerto do cartaz de divulgação de <i>Memorial dos Ossos</i>	18
Figura 4 – Renata Fernandes orientando encontro	30
Figura 5 - Guerreiras, Daraína e crianças brincando com a Flor de Pequi - Brincadeiras e Ritos Populares	32
Figura 6 - A roda da Flor de Pequi - Brincadeiras e Ritos Populares	33
Figura 7 - Daraína Pregnolato	37
Figura 8 - Espaço físico da Guaimbê - Quintal da Aldeia	40
Figura 9 - Daniela Dini observa o encontro	43
Figura 10 - Daraína e Daniela dançando juntas	44
Figura 11 - Renata Fernandes apreciando vídeo de dança produzido com crianças da Vila Maria Zélia (2010, São Paulo, SP)	67
Figura 12 - O olhar de Dona Helena provocador de movimentos e pausa dentro do jogo desenvolvido no encontro.....	76
Figura 13 - Ativação dos sentidos	77
Figura 14 - Dona Taninha ativando o jogo ocorrido no encontro 3.5.14	80
Figura 15 - Dona Laurita, Daraína e crianças conversando durante encontro	85
Figura 16 - Dona Laurita contando história	86
Figura 17 - Dona Laurita observa as crianças criando uma cena a partir da história narrada por ela	88
Figura 18 - Momento da brincadeira dançada "Hoje eu quero andar de um jeito diferente".....	90
Figura 19 - Dança dos pés em roda	96
Figura 20 - Crianças deitadas sob o sol recebendo massagem na coluna	103
Figura 21 - Dona Narcisa mostrando o movimento da seriema ao grupo	104
Figura 22 - Crianças experimentando a parada de mão	108
Figura 23 - Crianças e Dona Miusa criando jogo para a história do dia	109
Figura 24 - Dona Narcisa contando história	114
Figura 25 - Roda de dança com Dona Narcisa, adultos, adolescentes e crianças	116
Figura 26 - Improvisação em dupla	117

Figura 27 - Daniela orienta trabalho de preparação para a dança	121
Figura 28 - Dona Helena contando histórias	126
Figura 29 - Crianças dançam com partes do corpo conectadas	129
Figura 30 - Dona Helena, Daraína, crianças e adolescentes em jogo.....	134
Figura 31 - Dona Miusa contando histórias	136
Figura 32 - Momentos da improvisação desenvolvida pelas crianças	146
Figura 33 - Dona Miusa explorando movimentos sobre a narrativa do dia	148
Figura 34 - “Chuva” que cai sobre as guerreiras e Mestre Bastião	151
Figura 35 - Idosos dançam a transformação do lobisomem	154
Figura 36 - Crianças propõem danças da festa junina como preparação	156
Figura 37 - Dona Helena contando histórias	161
Figura 38 - Dona Helena, Daraína, Renata e crianças	163
Figura 39 - Abraços	166
Figura 40 - Dona Taninha: gestualidade das mãos que trabalham	168
Figura 41 - Abraço coletivo	172
Figura 42 - Cena do espetáculo <i>enfant</i> (2011) de Boris Charmatz	180
Figura 43 - Frame de vídeo gravado de ensaio da cena dos bancos	180
Figura 44 - Ensaio da cena da procissão	181
Figura 45 - Exploração da manipulação dos corpos	182
Figura 46 - Oficina de acroiooga	182
Figura 47 - Encenação dos Bancos	189
Figura 48 - Encenação do Carrossel	190
Figura 49 - Encenação das Guerreiras no coreto	191
Figura 50 - Encenação da Procissão	192
Figura 51 - Encenação da Carretinha	193
Figura 52 - Encenação da Carretinha	194
Figura 53 - Crianças do público participam da intervenção	195
Figura 54 - Foto dos mascarados das Cavalhadas	196
Figura 55 - Frame da videodança <i>E.P.I.</i>	197
Figura 56 - Frame da videodança <i>E.P.I.</i>	197
Figura 57 - Desenho de Gabriel Rollenhagen (1583-1619)	230

QUADROS

1. FORMULÁRIO DE APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS AO EDITAL Nº 1/2013 – FUNDO CULTURAL DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE GOIÁS	46
2. INTEGRANTES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO	52
3. DIAGRAMA DAS RELAÇÕES FAMILIARES	54-58
4. PROPOSIÇÕES FEITAS POR FLOR DE PEQUI EM <i>MEMORIAL DOS OSSOS</i> PARA LACUNAS APONTADAS EM PROCESSOS DE EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL	211
5. ANÁLISE DE DIFICULDADES E SOLUÇÕES ENCONTRADAS NO PERCURSO DE CRIAÇÃO	213

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

POR QUE <i>MEMORIAL DOS OSSOS</i> ?	14
---	----

CAPÍTULO 1

1. O UNIVERSO DA PESQUISA	19
1.1. A coeducação entre gerações	21
1.2. A relação intergeracional em <i>Memorial dos Ossos</i>	22
2. ONDE COMEÇA ESSA HISTÓRIA?	26
2.1. Uma árvore carregada de flores e frutos: a Flor de Pequi	31
2.2. Do chão que brotou a Flor de Pequi: Pirenópolis	34
2.3. Daráina e suas (transform)ações	37
2.4. Daniela: andanças e encontros	42
3. <i>MEMORIAL DOS OSSOS OU O QUE EXISTE DE INTER-RESISTENTE EM MIM</i>	46
3.1. O projeto original	46
3.2. Quem são os integrantes do processo	51
3.3. Redes de criação: um convite à colaboração.....	59
4. UM SIM AO ENCONTRO: MEU ENCONTRO COM AS GERAÇÕES NA ARTE E NA EDUCAÇÃO	60

CAPÍTULO 2

1. O MEU OLHAR PARA <i>MEMORIAL DOS OSSOS</i>	68
2. MODOS DE FAZER	69
3. CICLO 1	
3.1. Preparação	71
3.2. O processo de criação de <i>Memorial dos Ossos</i>	72
3.3. Apontamentos gerais sobre o primeiro ciclo de participação	74
3.4. Breve apontamento sobre o planejamento nesta ação.....	80
3.5. Apontamentos diários sobre o primeiro ciclo de participação	81
3.5.1. Primeiro encontro: chegar, observar, ouvir, reconhecer.....	84
3.5.2. Quem tem medo do saci?	89

3.5.3.	O desejo de comer ovo	99
3.5.4.	Em meio a balaios e bananeiras	105
3.5.5.	Cerca de banda que o lobo é vai!	112
3.5.6.	No ritmo da dança	117
3.5.7.	Mais balaios de gente e de alface	120
3.5.8.	Os deslimites do corpo e do movimento	125
3.5.9.	O coelho e a onça	131
3.5.10.	Quando a gente vira dança	136
3.5.11.	Primeiro encontro com todo o elenco para dançar	149
3.5.12.	Tudo o que não invento é falso	156
3.5.13.	Exercício de memória em imagens e palavras	163
3.5.14.	O último encontro: Ai meu São Benedito!	166
4.	CICLO 2	172
4.1.	Apontamentos gerais	174
4.1.1.	Quanto à formação do elenco.....	174
4.1.2.	Formato cênico.....	174
4.2.	Observações sobre o segundo ciclo	177
4.3.	Observações sobre as relações entre gerações.....	183
5.	CICLO 3.....	184
5.1.	Observações sobre o terceiro ciclo.....	185
5.2.	A estreia de <i>Memorial dos Ossos</i>	187
5.3.	As “Encenações”	189
5.4.	Notas sobre instantes proporcionados pelas intervenções	194

CAPÍTULO 3

1.	<i>Memorial dos Ossos</i> : uma pesquisa sobre a dança, sobre o que possa ser fazer dança, sobre como a dança, os artifícios e as maneiras da dança produzem realidade	198
2.	<i>Memorial dos Ossos</i> : uma pesquisa sobre o mundo, sobre o real, sobre um fragmento de realidade	207
3.	<i>Memorial dos Ossos</i> : uma pesquisa sobre si próprio, sobre o modo como se coloca a si mesmo em relação ao processo de fazer uma dança	225
	<u>FIM DA HISTÓRIA</u>	232

<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	234
---	-----

APÊNDICES

Apêndice 1. O cotidiano na Guaimbê: (Con)vivências e experiências	240
Apêndice 2. Do suporte financeiro à produção	242
Apêndice 3. Chamamento aos cidadãos dançantes	244
Apêndice 4. Reunião com equipe de criação	244
Apêndice 5. Primeiro encontro entre todo o elenco para troca de informações sobre a realização de <i>Memorial dos Ossos</i>	245
Apêndice 6. DVD.....	246

ANEXOS

Anexo 1. Cartaz de divulgação das intervenções	247
Anexo 2. Ficha técnica de <i>Memorial dos Ossos</i>	248
Anexo 3. Edital de chamamento para cidadão dançantes.....	249

INTRODUÇÃO

POR QUE *MEMORIAL DOS OSSOS*?

(...) fazer um filme é fazer uma pesquisa. Poder-se-ia dizer que fazer um filme consiste em uma pesquisa tripla ou em uma pesquisa com três aspectos: primeiramente em uma pesquisa sobre o mundo, sobre o real, sobre um fragmento de realidade; em segundo lugar uma pesquisa sobre o cinema, sobre o que possa ser fazer cinema, sobre como o cinema, os artifícios e as maneiras do cinema produzem realidade; por último, uma pesquisa sobre si próprio, sobre o modo como se coloca a si mesmo em relação ao processo de fazer um filme. Partindo desse ponto de vista, podemos tomar os métodos de um cineasta ou as experiências de trabalho de um cineasta como exemplos para a pesquisa educativa, se pensarmos que a pesquisa em educação é também, uma pesquisa sobre o mundo, pesquisa que nos obriga a pensar e re-pensar o mundo, um certo estado dele. Uma investigação sobre a educação que nos obriga a pensar ou re-pensar o que é educação, mas também a pensar e re-pensar as linguagens e os métodos de pesquisa educativa, a maneira como o educativo é apresentado e representado. Uma investigação também de si mesmo, que obriga o pesquisador a se pensar e a repensar enquanto pesquisador. (LARROSA, 2014b, p. 23).

O excerto acima é parte do capítulo de livro escrito por Jorge Larrosa intitulado *Como entrar no quarto da Vanda: notas sobre a investigação como experiência (tendo como referência três filmes e alguns textos de Pedro Costa) e considerações sobre a investigação como verificação da igualdade (tendo como referência alguns textos de Jacques Rancière)*. No texto o autor se aproxima e reflete sobre a experiência de um artista, Pedro Costa, em criar uma obra ou, mais especificamente, em fazer um filme, a fim de averiguar “se este processo, essa aproximação, essa experiência pode nos ensinar sobre a experiência de pesquisa em educação” (2014b, p. 23). O autor levanta a hipótese de que talvez possamos, enquanto pesquisadores em educação, aprender alguma coisa dos métodos, experiências e maneiras de pensar a arte de alguns artistas. Para tanto ele aponta que Pedro Costa não tem um método *geral* para criar filmes. O que há é um *caminho* para se produzir um filme específico, que não pode se tornar metodologia porque se esgota no ato de criação da obra específica. Isto porque, observa o autor, trata-se de um “método ou caminho que não é anterior ao processo, mas sim, que vai sendo elaborado durante o processo à medida que se tomam decisões e que se pensa com elas”. (2014b, p. 23).

Esta reflexão proposta por Larrosa remete aos motivos que me levaram a

escolher *Memorial dos Ossos* ou *o que existe de inter-resistente em mim*¹ como campo de investigação da pesquisa desenvolvida no Mestrado em Artes no Instituto de Artes da Unesp. Porque Larrosa me instiga a pensá-la por meio da arte e dos artistas. Ele parte da análise de um trabalho artístico ou, mais do que isso, de um conjunto de obras tendo em vista o percurso de um artista em criação, e com isto deseja verificar de que forma a arte e a pesquisa em educação se relacionam como experiência.

A partir disto me pergunto se acaso o processo de criação de *Memorial dos Ossos* não me proporciona uma investigação análoga. Experimento reler a epígrafe acima substituindo a palavra cineasta pelo termo *artista da dança*. “Partindo deste ponto de vista podemos tomar os métodos de um [artista da dança] ou as experiências de trabalho de um [artista da dança] como exemplos para a pesquisa educativa (...)” Isto faz sentido porque observo que, desde o início desta jornada dupla como artista e pesquisadora, essa pesquisa e minha participação na criação de *Memorial dos Ossos* de fato me colocam em uma situação de “pensar e re-pensar a minha atuação no mundo (...) a pensar ou re-pensar o que é educação (...), pensar e re-pensar as linguagens e os métodos de pesquisa educativa, a maneira como o educativo é apresentado e representado”. Observo ainda que esta investigação *me impôs a me pensar e a re-pensar como pesquisadora*. Isto porque mais do que pensá-la por meio da arte e dos artistas, tive a oportunidade de pensá-la em meio a eles, sentindo o sabor dos saberes, afetos e memórias produzidas pelo nosso encontro.

Como educadora acredito que sempre temos a tarefa de expandir os discursos e discussões acerca de caminhos possíveis na educação. Refletir sobre *Memorial dos Ossos* no meio acadêmico é uma oportunidade de divulgar mais um caminho possível, não no sentido de estabelecer receitas ou passo a passo, mas para inspirar fazeres, compartilhando saberes. Refletir sobre esse processo é também falar sobre educação não-formal, desenvolvida pela ONG Guaimbê e no espaço do Ponto de Cultura Quintal da Aldeia, parceiros nesse processo de criação da Flor de Pequi - brincadeiras e ritos populares² e de como esse lugar e suas pessoas criam, coexistem e se coeducam. É falar

¹ Nesta dissertação, vou referir-me ao trabalho como *Memorial dos Ossos*.

² Neste texto, Flor de Pequi será tido como um substantivo feminino, uma vez que Daraína nos explica que é a tradição feminina que alimenta e mantém o grupo, sendo fundamental que este feminino se faça presente desde o seu nome. É a tradição de cantadeiras, de mulheres brincantes (que acolhem todos os gêneros e todas as idades) que a nutre e a mantém. Além disso, Daraína entende que, mais do que um grupo, Flor de Pequi deve ser vista como uma instituição, uma entidade, justificando o artigo feminino que precede o seu nome.

sobre cultura e de suas peculiaridades em cada grupo humano. Refletir sobre esse processo de criação é lembrar que há muitas coisas e lugares no mundo pedindo para virar arte, como diria Larrosa (informação verbal)³. Enfim eu diria que refletir sobre *Memorial dos Ossos* é tornar partilhável a outras pessoas essa experiência, a poesia e o conhecimento que ela contém.

Enfim, isto nos importa à medida que quebrar o ciclo vicioso da exaltação das conquistas, das práticas e dos discursos apenas dos vitoriosos, como diria Walter Benjamin, é nossa tarefa: inserir numa certa historiografia os eventos aqui descritos e refletidos. Para o autor, aquele que pratica a historiografia se desvia da história, considerando sua tarefa escová-la à contrapelo. Diferencia enfim o historicismo da historiografia apontando que

o historicismo culmina legitimamente na história universal. (...) A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. (1994, p. 231)

Ao fim desse texto, Benjamin afirma que o passado é vivido na rememoração de maneira historiográfica: nem como vazio, nem como homogêneo. Por isso *Memorial dos Ossos* é historiográfico: as memórias nele contidas, citadas e transfiguradas foram tratadas dessa forma pelos seus participantes; e a maneira como encaro este processo como objeto de estudo, também.



Figura 1. Fotos: Renato Café. Arte gráfica: Rawston Barbosa da Veiga (Murcego). Edição: Renata Fernandes.

Memorial dos Ossos ou que existe de inter-resistente em mim (2014) é definido por suas diretoras, Daniela Dini e Daraína Pregnoatto, como uma ação em dança e performance. Foi assim batizado com o intuito de dar formas cênicas às memórias do

³ LARROSA, em palestra intitulada “As artes e os pobres: políticas e poéticas da igualdade”, realizada no Centro de Pesquisa e Formação SESC-SP em 23 de outubro de 2014.

elenco envolvido em sua criação (participantes da Flor de Pequi – brincadeiras e ritos populares⁴) e de convidados⁵. Memórias que foram trabalhadas em diversas camadas e transversalmente ao longo do processo, da pele até os ossos⁶; num movimento cheio de reversões - do indivíduo ao grupo e do grupo ao indivíduo; do idoso à criança e vice-versa. Memórias guardadas no corpo, componentes da história pessoal de cada um; de histórias reais ou inventadas; de fatos ou mitos. Memórias embebidas do caldo da cultura local: das manifestações populares, das brincadeiras, dos cantos de presépio e de trabalho, das cavalhadas da festa do divino e do trabalho contínuo de seus cidadãos nas pedreiras da cidade e arredores. Pedras fundantes da cidade que nesse processo foram simbolicamente aproximadas da função dos ossos no corpo humano.



Figura 2. Fotos: Renato Café. Arte gráfica: Rawston Barbosa da Veiga (Murcego). Edição: Renata Fernandes.

Os compartilhamentos destas memórias foram, desde o início, acentuados pelo fato de ser uma premissa à Flor de Pequi e à direção que o material de base ao processo emergisse do encontro entre as gerações e ao que deles reverberasse. Desta forma, o processo de criação que levou cerca de 4 meses resultou em intervenções em diversos pontos da cidade de Pirenópolis (GO), onde o processo se desenvolveu. Tais intervenções foram compostas por algumas cenas⁷ independentes entre si, mas que, como um jogo de montar ou a própria memória, poderia se reorganizar a cada dia, a

⁴ Flor de Pequi - Brincadeiras e Ritos Populares é um grupo artístico de Pirenópolis (GO) que reúne crianças, jovens, adultos e idosos em intervenções de danças, músicas e brincadeiras populares, com a coordenação da Daraina Pregnoatto. Adiante no texto o fazer do grupo será aprofundado. Doravante o nome da instituição aparecerá como Flor de Pequi apenas.

⁵ No início do processo de criação foi feito um chamamento público, divulgado em redes sociais e mídias impressas distribuídas pela cidade, de abertura de vagas a pessoas interessadas em participar da montagem de *Memorial dos Ossos*. O chamamento não exigia *formação* em dança, apenas *interesse* por dança e processos de criação e compromisso com os encontros regulares ao longo de 4 meses de produção. Dois adultos e seis crianças assumiram este compromisso.

⁶ *Memorial dos Ossos* remete à função do osso de reter memórias primordiais ao indivíduo, de acordo com o pensamento chinês.

⁷ As cenas, que mais tarde as diretoras nomearam encenações, foram intituladas informalmente ao longo do processo: cena dos bancos; carrossel; guerreiras no coreto; procissão; carretinha. Esta última, de caráter itinerante, foi composta por videodança produzida na pedreira que era projetada pelas paredes da cidade enquanto alguns participantes interagiam com a imagem projetada. A projeção era seguida por uma carretinha, um automóvel que levava parte do elenco, músicos e um piano. Maiores detalhes aparecem no capítulo 2 desta dissertação.

cada espaço⁸ ou estímulo proposto.

Da minha experiência de acompanhar este processo de criação nasce o texto apresentado. Ele se coloca ao leitor dividido em três grandes partes. Na primeira apresento os aspectos gerais e introdutórios da pesquisa, seu objeto e instrumentos. Na segunda parte trago as descrições, observações e considerações a respeito da experiência participativa como pesquisadora no processo de criação que se deu em três etapas. Aprofundo-me no ciclo inicial do processo devido a minha proximidade com o elenco e imersão intensiva no cotidiano do grupo nesta etapa. Na terceira e última parte é apresentada uma trama de reflexões decorrentes da pesquisa.



Figura 3. Fotos: Renato Café. Arte gráfica: Rawston Barbosa da Veiga (Murcego). Edição Renata Fernandes.

⁸ As intervenções aconteceram em diversos locais da cidade: a praça central do coreto no centro histórico de Pirenópolis; uma praça na região periférica da cidade, no bairro do Bonfim, onde se localiza a sede da Guaimbê – parceiros da Flor de Pequi no processo, dentre outros. Maiores detalhes aparecem no capítulo 2 desta dissertação.

CAPÍTULO 1

1. O UNIVERSO DA PESQUISA

Esta pesquisa de mestrado visa responder à pergunta central: o que a coeducação entre gerações proporcionou ao processo de criação de *Memorial dos Ossos*? Quando e de que maneira a coeducação se apresenta, permite e proporciona material para um processo de criação? Desta forma, com o objetivo de discutir a coeducação entre gerações em um processo criativo, apresento uma reflexão gerada a partir da experiência de participação na criação de *Memorial dos Ossos*.

São protagonistas desta investigação 42 pessoas de 4 a 98 anos, integrantes do processo de criação, tendo 24 delas permanecido até o fim, como parte do elenco ou equipe de criação⁹. Em sua maioria o grupo é morador da cidade de Pirenópolis (GO) (com exceção de artistas convidados - Renata Lima mora em Goiânia, Daniela Dini em São Paulo e Renata Fernandes em Santos). Seus integrantes fazem parte da Flor de Pequi e/ou frequentam as atividades desenvolvidas no Quintal da Aldeia. O processo contou ainda com alguns convidados que recentemente se aproximaram destes núcleos.

Problematizo como é possível unir pessoas tão diferentes em torno de um processo criativo em dança e performance, sendo os aspectos contemporâneos desta linguagem muitas vezes novos para grande parte do elenco. E questiono: que caminhos permitem que esta situação dupla, de criação e educação, aconteça? E o que aprendemos¹⁰ com os encontros (entre gerações; entre a tradição e o contemporâneo) proporcionados por esta proposta de criação?

Esclareço que o ambiente, o tempo, as ações e os agentes da educação não-formal compõem o território e o lugar deste estudo. Será observado ao longo do texto descrições, apontamentos e reflexões sobre as questões que a compõem e a caracterizam. A educação não-formal pode ser tida aqui como uma prática educacional mais difusa e menos hierárquica e burocrática que a formal, ocorrendo na maioria dos casos fora da escola, dentro de ONGs, instituições culturais, organizações sociais, entre

⁹ Todo o material coletado para esta dissertação foi realizado com o livre consentimento dos envolvidos mediante autorização em termos oficiais. Esta pesquisa obteve aprovação para execução em 06 de abril de 2015 de acordo com o parecer no. 1.025.674.

¹⁰ Aponto aqui que algumas vezes utilizarei a 1ª pessoa do plural. Nestes casos isso faz referência a ações que ocorreram de forma conjunta ou coletiva entre minha orientadora e eu, ou entre a direção ou os integrantes do elenco *Memorial dos Ossos* e eu, relação que poderá ser observada de acordo com o exposto no texto. Nesta frase que aponto, me refiro ao que todos os envolvidos nesta pesquisa, inclusive eu, aprendemos neste percurso de criação e investigação.

outros (GOHN, 2007, p. 14). O agente da educação não-formal, diferente da figura do professor na educação formal, está difuso entre todos os componentes do grupo, daí a importância do estudo sobre a coeducação entre gerações em um território de educação não-formal para a melhor definição de suas estratégias. A realidade observada e vivenciada por mim em campo aproxima-se da definição de educação não-formal como

aquela que se aprende 'no mundo da vida', via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivos cotidianos. (...) designa um processo com várias dimensões tais como: a aprendizagem política dos direitos dos indivíduos enquanto cidadãos; a capacitação dos indivíduos para o trabalho, por meio da aprendizagem de habilidades e/ou desenvolvimento de potencialidades; a aprendizagem e exercício de práticas que capacitam os indivíduos a se organizarem com objetivos comunitários, voltadas para a solução de problemas coletivos cotidianos; a aprendizagem de conteúdos que possibilitem aos indivíduos fazerem uma leitura do mundo do ponto de vista de compreensão do que se passa ao seu redor; a educação desenvolvida na mídia e pela mídia, em especial a eletrônica etc. Em suma, consideramos a educação não-formal como um dos núcleos básicos de uma Pedagogia Social. (GOHN, 2006, p. s/n)

Desta forma espero com esta pesquisa colaborar para o reconhecimento de uma situação de coeducação por parte dos participantes do processo, fortalecendo a prática e a atuação da Flor de Pequi, dos laços pedagógicos e artísticos entre os diversos núcleos parceiros desta instituição assim como dos laços afetivos que unem o elenco e o aumento da autoestima de seus integrantes. Espero ainda que os resultados desta pesquisa possam contribuir com o trabalho de outros grupos, ONGs, artistas e profissionais da educação formal¹¹, não-formal¹² e informal¹³ que atuam na educação de grupos híbridos, sobretudo intergeracionais. Que a coeducação entre gerações possa representar um caminho desejável e legítimo de atuação artística e social.

Em termos metodológicos, trata-se de uma pesquisa de natureza empírica com

¹¹ Educação formal em linhas gerais é aquela desenvolvida no ambiente escolar, caracterizada por conteúdos previamente estabelecidos por documentos oficiais (de planos políticos pedagógicos insitucionais a orientações curriculares municipais, estaduais e nacionais) e em ambiente (em termos espaciais e temporais) delimitado e controlado. Tem na figura do professor ou educador seu principal agente. (GOHN, 2006).

^{12c} A educação não-formal, por poder lidar com outra lógica espaço-temporal, por não necessitar se submeter a um currículo definido *a priori* (ou seja, com conteúdos, temas e habilidades a ser desenvolvidos e planejados anteriormente), por dar espaço para receber temas, assuntos, variedades que interessem ou sejam válidos para um público específico naquele determinado momento e que esteja participando de propostas, programas ou projetos nesse campo, faz com que cada trabalho e experimentação sejam únicos. E, por envolver profissionais e frequentadores que podem exercer e experimentar um outro papel social que não o representado na escola formal (como professores e alunos), contribui com uma nova maneira de lidar com o cotidiano, com os saberes, com a natureza e com a coletividade". (FERNANDES, PARK; SIMSON, 2007, p. 14)

¹³ Composta por valores e culturas próprias, de sentimentos herdados do grupo social ao qual se faz parte, a educação informal é aquela em que o aprendizado se dá durante o processo de socialização dos indivíduos em ambientes propícios a ela: família, bairro, clube, amigos etc. (GOHN, 2006).

abordagem qualitativa e observação participante em que foram utilizados os seguintes instrumentos de coleta de dados: diário de campo, entrevistas semiestruturadas com as diretoras¹⁴, coleta de depoimentos dos participantes e registros audiovisuais. Tais instrumentos auxiliaram na discussão proposta tendo em vista um processo de interlocução com os participantes. Para dar corpo às reflexões que surgiram dessa discussão utilizo na segunda e terceira parte deste trabalho as referências teóricas a seguir. Walter Benjamin (1994; 2002), Jean Marie Gagnebin (1997) e Giorgio Agamben (2005) foram escolhidos devido à contribuição a respeito da noção de experiência e de como esta se dá (ou não se dá, quando refletem sobre a decadência da experiência na modernidade) e sua relação com a narratividade e o compartilhamento entre as gerações. Simone de Beauvoir (1990) e Ecléa Bosi (1994) surgem na pesquisa por conta de sua contribuição a respeito do lugar do velho¹⁵ na sociedade, bem como seu estudo acerca da memória, sua construção e função social. Trouxe ainda como interlocutores Paulo de Salles Oliveira (1996; 1998; 2008; 2011) e José Carlos Ferrigno (2009; 2010; 2012; 2013) por suas valiosas contribuições acerca da coeducação entre gerações de forma mais específica. Paulo Freire (1979; 2013) aparece pontualmente para iluminar as questões do diálogo sob a visão da pedagogia crítica, assim como Paul Zumthor (2010, 2014) amplia nosso olhar sobre a performance da oralidade. Finalmente considero Jorge Larrosa (2011; 2014a; 2014b; 2014c) como um autor que ajudou a refletir sobre a experiência da pesquisa, possibilitando-me estabelecer relações entre pontos revelados pela vivência de campo e minha atuação como colaboradora participante e autora deste trabalho.

1.1. A coeducação entre gerações

Esta pesquisa tem como tema central a coeducação entre gerações. De forma ampla esse tipo de educação pode ser entendido como um processo de educação ocorrido entre pessoas de diferentes idades, sendo que todos compartilham saberes,

¹⁴ Foi decidido em comum acordo entre minha orientadora, os componentes da banca de qualificação e eu que o material das entrevistas não seria trabalhado nesta pesquisa. No entanto, como sua transcrição já foi iniciada, ele deverá futuramente ser retomado em estudos focados em análise de discurso.

¹⁵ A respeito do uso dos termos *velho* ou *idoso*, observo em revisão de literatura que os autores (BOSI, FERRIGNO, OLIVEIRA) utilizam ambos quando se referem às pessoas mais velhas. O termo *velho* aparece quando de fato refletem sobre a velhice, o processo de envelhecimento ou problematizam a negação da velhice em nossa sociedade. Ferrigno (2010, p. 69) destaca perceber que, entre os idosos que estudou durante sua pesquisa de mestrado, “as conceituações negativas do que é ‘ser velho’ relativamente se equilibram com atributos vistos como positivos”. Em meu texto, portanto e por enquanto, manterei o uso dos termos *velho* e *idoso* de forma livre e/ou direcionada como observei nos autores estudados.

experiências e cultura e se beneficiam disto. Segundo Oliveira (1999), as condições básicas para essa situação são a igualdade de direitos e o respeito às diferenças. O processo de coeducação pode ser observado em diversas situações, podendo acontecer entre iguais, como no caso de um grupo de pessoas de determinada faixa etária, em associações tais como Alcoólicos Anônimos ou Vigilantes do Peso. Há também a possibilidade de esta forma de interação educacional ocorrer entre diferentes, como no caso de grupos de variadas idades, etnias ou gêneros.

Apesar de cotidianamente vivermos oportunidades constantes de experienciar a coeducação em nossas vidas, este projeto visa levantar as especificidades da coeducação entre gerações dentro de um processo de criação cênica. São perguntas que perpassam esta investigação: como se dá um processo de criação cênica entre gerações? Que fatores seriam específicos dessa relação intergeracional? O que esse processo de coeducação teria a contribuir para a arte da cena?

Amplamente estudado na área de psicologia social, o tema pouco a pouco ganha novos campos, sendo o da educação particularmente promissor pelo número crescente de publicações vindas desta área. Julguei pertinente que o tema se inserisse nesta investigação pela recorrência de ações intergeracionais que tenho observado na prática da arte e educação nos últimos anos.

Por fim, Flor de Pequi, grupo proponente do processo de criação de *Memorial dos Ossos*, objeto de estudo desta pesquisa, representa um rico ambiente de observação e interação por se tratar de um coletivo com mais de uma década de atuação no campo da educação intergeracional com presença da arte neste processo. Com integrantes de idades variadas, o grupo visa à retomada de brincadeiras de roda, cantadas e dançadas, trazidas pelas senhoras, consideradas pelo grupo como guardiãs das tradições orais. A partir destas memórias e saberes compartilhados entre os integrantes, Flor de Pequi convida o público a brincar. A experiência com *Memorial dos Ossos* fez o elenco entrar em contato com novas possibilidades de criação por meio do contato direto com a performance e a dança contemporânea, levando-os à experimentação de novas formas de convivência e compartilhamento de conhecimentos entre os participantes.

1.2. A relação intergeracional em *Memorial dos Ossos*

A coeducação difere de uma situação tradicional de educação envolvendo pessoas de diferentes idades, nas quais na maioria dos casos o adulto está no papel de autoridade (ARENDDT, 2007; FERRIGNO, 2013) ou do detentor da experiência

conforme Benjamin (1994) conceitua no alemão *Erfahrung* (a experiência passível de ser narrada ou transmitida). Em particular este último autor, quase um século atrás, apontava uma crise nos modelos de educação concebidos até então, tendo centrado suas críticas na fragilidade da transmissão entre narrador e ouvinte ao mesmo tempo em que via a necessidade de subversão do que se compreendia por experiência.

Em seu ensaio *Experiência e pobreza*, de 1933, aponta a decadência da experiência e da arte de narrar identificando nos horrores da guerra o início do silêncio. Nota que “os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis (...)” (BENJAMIN, 1994, pp. 114-115). Cerca de quarenta anos mais tarde Agamben (2005) retoma esta ideia em seu *Ensaio sobre a destruição da experiência*, ressaltando no entanto que, para a destruição da experiência, uma guerra ou catástrofe não se faz necessária, o cotidiano de uma grande cidade já é o suficiente. Segundo ele, para o homem moderno o cotidiano é tão extenuante e tantas vezes solitário que nenhum evento ocorrido ao longo do dia torna-se experiência. Esta incapacidade de traduzir-se em experiência é o que torna a existência cotidiana insuportável. Tal silêncio teve início

precisamente porque o cotidiano – e não o extraordinário – constituía a matéria-prima da experiência que cada geração transmitia à sucessiva. (...) Todo evento, por mais comum e insignificativo tornava-se partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade. (AGAMBEN, 2005, p. 22).

Encontramos no aprofundamento do conceito de experiência vivida – *Erlebnis* – de Benjamin, bem como nas atualizações de Agamben, a necessidade do reconhecimento de novas formas e concepções do que seja experiência e narrativa.

No prefácio de *Magia e técnica, arte e política* (BENJAMIN, 1994), Jeanne Marie Gagnebin apresenta uma cuidadosa análise do conceito central da filosofia de Benjamin – *Erfahrung* (Experiência). Em sua exposição, a autora levanta a transformação e ampliação do conceito em Benjamin, apontando alguns textos selecionados do autor que explicitam a sua construção¹⁶. Com este panorama, a autora possibilita inúmeras pistas de acesso ao tema da coeducação e principalmente ao processo de criação proposto pelo grupo Flor de Pequi. Gagnebin ressalta a questão da

¹⁶ “Experiência” (BENJAMIN, 2002), escrito em 1913; “Sobre o Programa de Filosofia a vir” (BENJAMIN, 1977); “Experiência e pobreza”, escrito em 1933; “O narrador”, escrito em 1936 (BENJAMIN, 1996); e “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: BENJAMIN, W. et al. Textos escolhidos. Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

experiência dentro da problemática posta por Benjamin nos anos 1930:

de um lado, demonstra o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, a experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da *Erfahrung* e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. (GAGNEBIN, 1994, p. 9)

Esta abordagem pode operar como um guia em nossa observação do processo de criação, uma vez que o grupo Flor de Pequi chega aos limites da narratividade e da oralidade em sua forma de trabalhar a memória e o brincar entre as gerações.

Em *Memorial dos Ossos*, a narrativa transcorre por meio do corpo e da palavra em cena. O grupo cria uma performance com a cidade, expondo-se à experiência junto ao público. Ao fazer a proposta de criação desta obra, as diretoras provocam: perdemos de fato a capacidade de narrar ou o interesse em ouvir histórias? Importante também levantar uma reflexão acerca do contexto em que se insere obra estudada. Daráina procura instaurar um ambiente *cotidiano* propício à palavra, à narrativa, ao encontro entre gerações no espaço da Guaimbê-Quintal da Aldeia. Dados sobre este cotidiano e suas formas e tempos são apontados mais adiante neste texto, sobretudo no APÊNDICE 1.

A visão de memória também é problematizada pelas ações do grupo e por extensão no processo criativo de *Memorial dos Ossos*. A importância da valorização da memória cultural para a quebra de um ciclo perverso de destituição da cultura de grupos sociais é o que defende a pesquisadora Ecléa Bosi:

O grupo é suporte da memória se nos identificamos com ele e fazemos nosso seu passado (...)

As lembranças grupais se apoiam uma nas outras formando um sistema que subsiste enquanto puder sobreviver a memória grupal. Se por acaso esquecemos, não basta que os outros testemunhem o que vivemos. É preciso mais: é preciso estar sempre confrontando, comunicando e recebendo impressões para que nossas lembranças ganhem consistência. Imagine-se um arqueólogo querendo reconstituir, a partir de fragmentos pequenos, um vaso antigo. É preciso mais que cuidado e atenção com esses cacos; é preciso compreender o sentido que o vaso tinha para o povo a quem pertenceu. A que função servia na vida daquelas pessoas? Temos que penetrar nas noções que as orientavam, fazer um reconhecimento de suas necessidades, ouvir o que já não é audível. Então recomporemos o vaso e conheceremos se foi doméstico, ritual, floral... (1994, p. 414).

Acredito que aproximar as gerações em diferentes situações sociais, sobretudo

as que envolvem necessidade de diálogo e troca de saberes, pode colaborar para a reconstituição dos “vasos partidos” da memória. Igualmente pode colaborar para o rompimento do silêncio apontado por Benjamin. Os idosos integrantes da Flor de Pequi não estão recolhidos ou mesmo esquecidos no silêncio de suas casas; estão a brincar, trabalhar e narrar suas histórias juntos e também com os mais novos. Destacamos que não só os mais velhos beneficiam-se desta convivência; as crianças e os jovens também. Ferrigno explicita que:

De fato, vivemos em um tempo em que a narrativa agoniza num mundo pobre de experiências. Nesse contexto a marginalização de nossos velhos é consequência inevitável. Vistos como seres inúteis e ultrapassados, sua experiência é desvalorizada. E quem perde com isso? Todos nós. Os velhos, porque ficam condenados ao abandono. Os jovens, porque se privam do conhecimento de sua própria história. E a sociedade, pela impossibilidade de auferir os benefícios da integração das tradições com as novas, saudáveis e bem vindas invenções trazidas pela juventude. (2012, pp. 30-31).

Por fim destaco uma ideia de Benjamin que parece fundamental para orientar a observação do processo de criação, bem como a reflexão sobre a obra final de *Memorial dos Ossos*. Trata-se do que ele define como a “grande lei que rege a totalidade do mundo dos jogos: a lei da repetição” (BENJAMIN, 2002, p. 101). O autor coloca que, para a criança, o fazer de novo, o repetir, é uma maneira de saborear triunfos e vitórias de experiências vividas novamente. Repetir algo uma ou duas vezes pode não ser suficiente neste caso, centenas e milhares de vezes são necessárias. Já o adulto goza duplamente uma experiência ao narrá-la. A repetição da experiência na criança estaria na ação e, no adulto, na narração. Seria possível constatar o que afirma Benjamin em *Memorial dos Ossos*? E pergunto ainda: e os velhos? Como repetem a experiência? A narrativa os basta? A experiência de *Memorial dos Ossos* nos revelaria novos olhares a estas perguntas?

O cenário exposto pelos autores aponta dificuldades e alguns caminhos no sentido da promoção de experiências e construção de narrativas, sobretudo entre gerações. No entanto observo um momento de paulatina aproximação entre os diferentes grupos etários, sobretudo via ações socioculturais. Apesar de haver ainda um baixo volume de publicações acadêmicas nacionais acerca do tema da coeducação entre gerações, especialmente no âmbito das artes, pude encontrar muitos exemplos de ações promovidas por artistas, agentes socioculturais ou mesmo instituições de educação não-formal, como SESC São Paulo, de desenvolvimento de programas intergeracionais

permanentes desde 1992 e com ações pontuais e precursoras voltadas ao público de idosos ou de crianças datadas de 1963 (FERRIGNO, 2010). Observamos também crescentes ações realizadas por outras organizações sociais, como a dirigida por Daráina Pregnoatto em Goiás¹⁷; o trabalho artístico e social da ONG Kairós em Minas Gerais¹⁸; os projetos do Coletivo SIM!¹⁹ junto à Associação Cultural Vila Maria Zélia em São Paulo; dentre tantas outras, bem como projetos em escolas que aproximam a família do ambiente escolar e portanto filhos e netos²⁰, sem esquecer de instituições nacionais e internacionais que vêm pensando a arte e a intergeracionalidade há tempos e propõem aos artistas formação específica para este tipo de abordagem²¹.

2. ONDE COMEÇA ESSA HISTÓRIA?

Esta história começa no meu primeiro encontro com Daráina Pregnoatto. Ele se deu na ocasião das atividades proporcionadas aos contemplados com o prêmio Rumos Itaú Cultural Educação, Cultura e Arte (2011-2013)²². A proposta fundamental da equipe curatorial do referido prêmio era um intercâmbio entre os 14 selecionados nessa edição. Isto significou uma programação que durou cerca de um ano em que ocorreram alguns percursos de muitos quilômetros rodados Brasil afora e mais de 350 horas de vivências em diferentes Centros Culturais, ONGs, Associações de Bairro e Escolas de Arte ou Museus, a fim de que conhecêssemos o maior número de propostas desenvolvidas *in loco*, além de outras propostas de arte-educação de destaque que porventura estivessem no caminho de nossos roteiros de viagens. Nesta intensa formação itinerante pude conhecer quase todos os projetos ganhadores. O projeto de Daráina foi um dos poucos que não tive a oportunidade de visitar pessoalmente.

Não me esqueço da sensação de surpresa e admiração ao ouvir o relato de cada artista-educador dentro de um pequeno auditório do Itaú Cultural durante a primeira

¹⁷ Disponível em: <<http://www.guaimbe.org.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.institutokairo.org.br/programas-e-projetos/area-socioeducativa>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

¹⁹ Disponível em: <<http://coletivosim.wordpress.com/projetos>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

²⁰ Sobre esta experiência em educação formal sugiro a leitura de RAMOS, 2014.

²¹ Disponível em: <<http://www.magicme.co.uk>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

²² Trata-se de um edital promovido pelo Instituto Itaú Cultural voltado a premiar artistas e educadores que tiveram iniciativas de destaque na área da arte, cultura em âmbito da educação não-formal em todo o território brasileiro. O prêmio consiste em um percurso de formação itinerante oferecido aos ganhadores além de um prêmio em dinheiro. Nas 3 edições já realizadas (2005-2007/ 2008-2010/ 2011-2013) foram contemplados ao todo 37 educadores. Há publicações a respeito de cada ciclo do Prêmio: *Visões singulares, conversas plurais* (2007); *Não-fronteiras: universos da educação não-formal* (2007); *Expedições: Rumos educação, cultura e arte 2008-2010* (2011) e *Sentidos* (2013). Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/rumo/educacao-cultura-e-arte-3/>>. Acesso em: 1 fev. 2015.

semana de formação que tivemos. Cada um teve um tempo mínimo para expor suas ações. Não me esqueço também dos corpos, das características de cada pessoa e, sobretudo, da história, do percurso individual de cada um para chegar aonde estava e ao seu formato de proposta feita para determinado lugar e com suas pessoas. Todas as histórias de vida eram marcantes, e as ações, projetos ou centros de arte e educação coordenados por estas pessoas estavam, invariavelmente, embebidos das concepções e experiências de vida de cada um. Daraína estava entre eles e o seu discurso firme e apaixonado vibrava no grupo e reverberou em meu corpo e em minhas memórias.

Ela pôde compartilhar com o grupo sua experiência de educação comunitária desenvolvida no Ponto de Cultura Quintal da Aldeia, sob sua coordenação, localizada na cidade de Pirenópolis (GO). Apesar do fato de não ter visitado pessoalmente o Ponto de Cultura naquela ocasião, ao longo de um ano tivemos diversas oportunidades de encontro promovidas pela formação do Prêmio Rumos que levaram à nossa contínua aproximação. Observei neste período, não sem certo estranhamento (ou seria encantamento?), que nossos percursos de formação como educadoras e artistas eram similares e algumas vezes se tocavam, apesar das duas décadas de vida de diferença.

Daraína estudou artes corporais chinesas com Mestre Liu Pai Lin²³, praticando-as e disseminando-as até hoje. Eu estudei artes corporais chinesas com Maria Lucia Lee²⁴, por um acaso também companheira de Daraína na juventude e discípula²⁵ do

²³ Estudioso chinês que introduziu as artes corporais chinesas no Brasil no final da década de 60, dentre elas o *Tai chi chuan*. Foi responsável pela formação de muitos profissionais desta área como Maria Lucia Lee, Daraína Pregnoatto, Jerusha Chang e Augusto Leitão.

²⁴ Professora aposentada do Departamento de Artes Corporais da Unicamp. Foi discípula de Mestre Pai Lin. Assídua pesquisadora e atualizadora das artes corporais chinesas, Lucia Lee é autora de diversos livros que divulgam as técnicas chinesas no Brasil. É diretora do Centro VIA 5. Disponível em: <<http://www.viacincoartescorporais.com.br/viacinco/default.asp>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

²⁵ Os conceitos de mestre e discípulo são utilizados a respeito da formação de Daraína uma vez que em sua história ela acata este conceito e forma de relação. Declara-se discípula de Maria Duschenes e reconhece os mestres das tradições orais das comunidades por onde passou, por exemplo,. A respeito da relação mestre-discípulo na dança ou na tradição das artes cênicas evocamos a reflexão colocada por Strazzacappa (2006, pp. 33-34). Para a autora, “a palavra mestre toma a dimensão de alguém que tem sabedoria, mais do que conhecimento. Alguém que possui uma experiência ímpar, mais do que vivências acumuladas. Alguém que tem uma maneira especial de transmitir sua sabedoria, mais do que capacidade de se fazer compreender. Alguém que tem mais generosidade do que complacência (...) poderíamos idealizar uma lenta e sábia transferência do artista para o professor (...) forma-se primeiro o artista e o tempo formará o professor (...) o tempo encarregar-se-á de transformá-lo em mestre”. Para Dupuy (1998), “o mestre herda do discípulo aquilo que ele não necessariamente escolheu. São os discípulos que fazem o mestre, que o fazem nascer, poderíamos dizer. Herança em duplo sentido”.

mesmo mestre. Daraína foi discípula de Maria Duschenes²⁶, com quem teve formação em Laban²⁷, bem como expressiva vivência em dança e educação. Trabalhou com a artista e educadora do movimento de 1978 a 1991, ano em que se destacou a sua participação na concepção e direção da obra *Origens II*²⁸ (no ano anterior havia também feito parte da equipe de direção de *Origens I*²⁹), sob sua supervisão. Tais ações reuniam crianças e seus orientadores, artistas e educadores, em apresentações públicas de dança coral. É notável no percurso posterior de Daraína que estas experiências foram marcantes e determinantes na construção de sua concepção sobre a educação do e pelo movimento.

Eu fui aluna de Joana Lopes³⁰, de 2001 a 2005, com quem posteriormente

²⁶ Nascida em Budapeste, Maria Duschenes bebeu nas fontes da dança moderna alemã de Jacques Dalcroze, Kurt Joss, Sigurd Leeder e Rudolf Laban em sua formação em dança na Europa, onde cursou a *Kurt Joss Leeder Scholl of Dance* (Inglaterra). Imigrante na época da Segunda Guerra ao Brasil, disseminou seus conhecimentos na teoria do movimento expressivo a inúmeros alunos, profissionais, e interessados na arte do movimento ao longo de quase 60 anos. Promoveu expressivas ações em dança na cidade de São Paulo dentre as quais destaca-se o programa de dança nas bibliotecas municipais o qual coordenou por dez anos. É considerada uma das grandes responsáveis pela introdução da vertente europeia da dança moderna e pela visibilidade da dança educação no país. Disponível em: <http://www.inesbogea.com.br/biografia_MariaDuschenes.pdf>. Acesso em: 10 de jan. 2016.

²⁷ A teoria do movimento expressivo de Rudolf Laban (1979-1958) fundamenta-se em estudos do movimento humano, manifesto espontaneamente em seu cotidiano em festas, comemorações ou no trabalho. A partir de suas observações, Laban criou um sistema de movimentação vinculado não só à dança como expressão artística, mas também à educação, à terapia, às artes cênicas. Destacam-se em sua obra três principais eixos: a dança cênica, a dança coral e o teatro total. Os conceitos e exercícios de sua teoria podem ser encontrados em *O Domínio do Movimento* (1978) e *A dança educativa moderna* (1990) – as únicas obras traduzidas para o português, e outras fundamentais encontradas apenas em língua inglesa como, por exemplo, *Choreutics* (1966) e *Effort: Economy of Human Movement* (1947).

²⁸ Dança coral que reuniu bailarinos, educadores e crianças em uma manifestação de integração com o movimento natural, a natureza e a arquitetura. A celebração de um percurso de dança de todo um ano foi dançada em meio à própria natureza, na área do *Slice of the earth*, instalação ambiental de Denise Milan, situada no jardim das esculturas no MAM-SP, em diálogo com a arquitetura de Oscar Niemeyer. Foram ao todo seis apresentações em noites de lua cheia na XXI Bienal Internacional de São Paulo quando Duschenes foi homenageada. Participaram deste evento profissionais atuantes na dança e da educação até hoje como: Maria Mommensohn, Renata Neves, Solange Arruda, Lenira Rangel, M. Cecília Lacava, Anabel Andrés, Elizabeth Menezes, dentre outros. Disponível em: <http://www.morungaba.org.br/nucleo/detage_n.asp?id=291>. Acesso em: 10 jan. 2016.

²⁹ Dança coral de finalização das ações do Projeto Dança/Arte do movimento realizado nas bibliotecas municipais ao longo do ano 1990. A apresentação aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo e contou com cerca de 100 crianças além de elenco adulto formado por orientadores de dança do programa tais como Regina Machado, Ana Maria Rodrigues, Uxa Xavier, Celso Fortunato, dentre outros. O projeto teve formato similar à dança coral ocorrida em dezembro de 1979, também sob direção de Maria Duschenes, na ocasião de comemoração do centenário da nascimento de Laban que reuniu cerca de 80 crianças frequentadoras de bibliotecas infanto-juvenis e seus orientadores em uma celebração de dança. Esta primeira ação foi a semente do projeto-piloto destinado à difusão da dança entre a comunidade que teve início em 1983 e durou até 1994. Disponível em: <http://www.morungaba.org.br/nucleo/detage_n.asp?id=285>. Acesso em 10 jan. 2016.

³⁰ Diretora teatral, dramaturga e educadora, Joana Lopes é fundadora do Teatro Antropomágico e integrante do extinto e expressivo Gruparte Teatro Educação de São Paulo. Autora de diversos livros e artigos que discutem estes temas como a teatralidade brasileira, o jogo e a dança destacam-se as publicações *Coreodramaturgia: uma dramaturgia para a dança* (2007) e *Pega teatro* (1989). Ex-professora do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

trabalhei de 2006 a 2009 e muito aprendi sobre Laban, dança e educação. Joana foi responsável por disciplinas como *Expressão dramática na dança*, *Educação através da arte*, dentre outras que tive a chance de cursar em minha graduação em dança na Unicamp. Sob sua orientação e direção escrevi a monografia *Expressão brasileira: estudo de uma obra de dança-teatro* e integrei o trabalho cênico *Para que servem as estrelas?* (2004)³¹, exigidos para conclusão do curso. Atuei ainda como assistente de disciplina em *Tópicos especiais: Laban para Bailarinos* (2006) e como bailarina na pesquisa de sua autoria sobre as elementaridades na dança desenvolvida desde 1998 junto ao Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora – NICS-Unicamp (2003-2006). Destaco a ocasião em que fui assistente de direção na criação do espetáculo de dança *Para Weidt, o velho* (2007)³², uma releitura da obra do bailarino alemão Hans Weidt³³ intitulada *Vieilles gens, vieux fers*³⁴ (1929) em que o artista problematizava o abandono dos velhos pela sociedade e a miséria. Nesta ocasião colaborei na montagem com um elenco que reuniu jovens bailarinos a partir de 18 anos e um grupo de idosos de cerca de 70 anos. Esta foi uma experiência intensa com cerca de três meses de duração e fonte de muitos questionamentos a respeito da função social da dança revelada no encontro entre gerações em processos de criação em dança.

Aponto estes fatos como similaridades que podem ter gerado identificação e afetividade entre mim e Daraína. No entanto, talvez, elas nada significariam não fosse o arrebatamento ao conhecer de perto as ações do grupo Flor de Pequi e da ONG Guaimbê, sediados no Ponto de Cultura Quintal da Aldeia (o que ocorreu apenas em 2013 e fora do âmbito do Prêmio Rumos), quando estive em Pirenópolis pela primeira vez. Um lugar físico que não passa de um módico galpão de chão frio, com uma diminuta cozinha e um quintal com um grande pé de manga, em uma esquina de um bairro periférico de uma pequena cidade. Um lugar em que não exatamente as coisas, mas as pessoas, seus desejos e conhecimentos é que são a força motriz de tudo o que ali

³¹ Trabalho cênico criado junto a integrantes da Micrantos Cia de Danças e livremente inspirado na obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1977).

³² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zjDdDvlnmtU>>. Acesso em: 3 fev. 2015.

³³ Hans Weidt foi um dos protagonistas da dança moderna alemã. Suas danças sempre procuraram representar a vida dos trabalhadores, operários, soldados e velhos e por isso ficou conhecido como o *bailarino vermelho*. Em 1933 foi preso pelos nazistas por integrar o Partido Comunista e por ter montado o ballet *Potsdam*, que objetivava expor Hitler e seus cúmplices. Em Paris, conhecido como Jean Weidt, fundou o *Ballets Weidt* e o *Ballets 38*, junto aos quais se tornou um dos mais eminentes coreógrafos e bailarinos modernos da França. Em 1948 Weidt se instalou na Berlim Oriental onde trabalhou como coreógrafo e professor de dança até sua morte em 1988 aos 84 anos. Disponível em: <<http://www.initiative-literatur.de/de/weidt/danseur.php>>. Acesso em 10 jan. 2016.

³⁴ tradução minha: *gente velha, ferro velho*.

acontece. E esta estrutura, apenas aparentemente simples, move parte de uma comunidade da periferia de uma cidade turística de Goiás. Mover aqui pode significar muita coisa (para todos que ali existem). Mas para mim este verbo está relacionado a palavras que em diferentes momentos me aconteceram: viagem, travessia, deslocamentos, estremecimentos, estranhamento, encantamento. Ouvindo ressoar as palavras de Larrosa, eu poderia resumir em uma palavra o que, talvez, aconteça: experiência.

Há algo no que fazemos e no que nos acontece, tanto nas artes como na educação, que não sabemos muito bem o que é, mas é algo sobre o que temos vontade de falar, e de continuar falando, algo sobre o que temos vontade de pensar e de continuar pensando, e algo a partir do que temos vontade de cantar, e de continuar cantando, porque justamente isso é o que faz com que a educação seja educação, com que a arte seja arte e, certamente, com que a vida esteja viva, ou seja, aberta a sua própria abertura. Assim, insistirei, para terminar, que não se pode pedagogizar, nem didatizar, nem programar, nem produzir a experiência; que a experiência não pode fundamentar nenhuma técnica, nenhuma prática, nenhuma metodologia; que experiência é algo que pertence aos próprios fundamentos da vida, quando a vida treme, ou se quebra, ou desfalece; e em que a experiência, que não sabemos o que é, às vezes canta. (2014, p. 13).



Figura 4. Foto: Emilia Brosig

2.1. Uma árvore carregada de flores e frutos:

A Flor de Pequi - Brincadeiras e Ritos Populares

A arara *panhou* pequi
 Não sei se comeu ou não
 Debaixo do pequizeiro
 Tem muito pequi no chão
 (Canção aprendida com Dona Narcisa)

A Flor de Pequi é um grupo intergeracional que combina em seu repertório brincadeiras, danças e músicas da tradição oral. Seu nome é uma homenagem à delicada flor da árvore do pequi, fruto típico do cerrado brasileiro, de sabor forte que se deve saborear delicadamente, uma vez que em seu caroço há espinhos. Uma bela imagem de uma flor gestada em Daraína ao longo de décadas de pesquisa, vivências e muita brincadeira em diferentes grupos pelos quais semeou³⁵.

Fundado em 2003, o grupo se apresenta em ações comunitárias na rua ou em ambientes públicos e também culturais e de educação formal ou não-formal, aglutinando pessoas de todas as idades e classes sociais em torno do brincar. Trata-se de brincadeiras de variadas origens agregadas à sua memória e prática por diversas pessoas que passaram por ele desde sua fundação. Fazem parte de seu repertório tudo o que faz mover: cirandas; cantigas, danças e brincadeiras da infância; tudo isso com um sotaque próprio, um mistura de Goiás com Maranhão. Sobre o repertório da Flor de Pequi, Daraína explica:

Do Maranhão veio a caixa do Divino e as diversas versões de brincadeira a partir do convívio com D. Maria da Paz e os brincantes do Cacuriá de S. Lauro, as visitas de encantamento ao Caroço de Tutóia de D. Elza e as tardes festivas com as caixas do Divino e seus Carimbós. Maria da Rosa³⁶ acrescentou os Corêros e assim era no início. Conforme a flor foi desabrochando em outros jardins, conheceu outros tantos griôs e brincantes que compartilharam algumas de suas brincadeiras, como o S. Ico³⁷; D. Filismina quebradeira de coco babaçu de Pedreiras MA; os índios Pataxó da Bahia; a comunidade de Colinas do Sul e sua bela festa da Caçada da Rainha; Denise Mendonça do Instituto Tear (...), Adriana Teixeira do Instituto Âmbar (...); rezadeiras de Tocantins e as Guerreiras (...), o mestre griô Bastião de Chica, organizador destas brincadeiras na cidade (...). (PREGNOLATTO, 2008a, p. 27)

Já integraram seu elenco participantes de 4 a 98 anos, incluindo mestres da tradição local como Seu Bastião de Chica³⁸ e Seu Ico. Atualmente o grupo conta com

³⁵ Grupo Cupuaçu, Grupo Chamató, Flor de Babaçu, Zambê com Z dentre outros grupos, núcleos, artistas e brincantes com os quais teve contato, histórico colocado a seguir no texto. O nome Flor de Pequi foi sugerido por Bic Prado, atriz e terapeuta integrante do grupo Flor de Babaçu.

³⁶ Até aqui pessoas que Daraína conheceu no Maranhão.

³⁷ Morador de Pirenópolis.

³⁸ Morador de Pirenópolis que integrou Flor de Pequi durante anos, protagonizando diversas ações. Participou dos primeiros encontros de *Memorial dos Ossos*. Faleceu em janeiro de 2015 aos 98 anos.

um núcleo formado por 5 senhoras e 9 brincantes, como eles se chamam. Os brincantes hoje são parte de uma mesma família: companheiro, quatro filhos (dos sete que possui), genro e netos de Daraína. Além deles, as muitas crianças do bairro do Bonfim em Pirenópolis, sede do grupo, sempre o acompanham em suas ações. As 5 senhoras são Ana da Conceição Oliveira (Dona Taninha), Laurita Vitoriano da Veiga (Dona Laurita), Helena Maria de Oliveira (Dona Helena), Miusa Correia de Souza (Dona Miusa) e Narcisa Pereira da Cunha (Dona Narcisa), sendo este grupo de senhoras carinhosamente chamadas de Guerreiras do Bonfim:

O nome Guerreiras do Bonfim surgiu em decorrência de nossa admiração por essas cinco mulheres conforme partilhavam conosco sua trajetória de lutas e superações nas sessões de Terapia Comunitária, na 'Roda de mulheres' e na Oficina de produção artesanal à base de ervas medicinais. Como o produto gerado nesta última atividade precisava ser batizado, nós contamos a elas, com algum receio, sobre a forma 'Guerreiras' que usávamos entre nós para nos referir ao grupo; qual não foi nossa surpresa ao perceber que o nome teve aceitação imediata (...) (PREGNOLATTO, 2008b, p. 9)



Figura 5. Foto: Acervo Flor de Pequi (nov. 2011).

Tendo o encontro entre gerações como um pressuposto e a arte e o brincar como matérias fundamentais em seu fazer, as ações da Flor de Pequi valorizam os velhos pelos saberes que acumulam, retomando o papel de guardiões e transmissores das tradições e atualizando os seus possíveis lugares em nossa sociedade. O som das caixas, as canções reconhecíveis em algum canto da memória até dos mais esquecidos, os pequenos cortejos e a roda aberta em que sempre cabe mais um estabelecem pontes e laços entre os presentes, uma vez que nessa dança todos se colocam de corpo inteiro e em situação de igualdade. Uma roda em que todos são chamados para o centro e onde memórias e fazeres do brincar são saboreados em conjunto, velhos, jovens, adultos e crianças. Daráina ainda observa: “Nas brincadeiras, as gerações se reaproximam. Mesmo que a família não esteja ali na roda, depois, em casa, a criança leva a experiência, puxando a memória da mãe e do pai. Todos entram na roda.”³⁹.



Figura 6. Foto: Acervo Flor de Pequi (out. 2014).

³⁹ PREGNOLATTO, D. Disponível em: <mapadobrinCAR.folha.com.br/mestres/darainapregmolato/>. Acesso em 15 jan. 2016.

Uma marca da Flor de Pequi é a sacolinha de brincadeiras, onde, para além dos corpos, elas são guardadas em palavras. Na hora da roda, algumas pessoas são chamadas a tirar uma brincadeira e... tudo pode acontecer... um cacuriá, um caroço, uma ciranda, uma pipoca na panela ou uma formiga insistente que faz o corpo dançar! Tem que brincar o que tirar e também vale pedir aquela que se gosta mais! Com o tempo brincadeiras novas vão sendo adicionadas, improvisadas ou combinadas e compostas em tempo real.

Flor de Pequi é puro movimento em direção ao outro: é amarelo solar que aquece a alegria, é fuxico feito à mão em volta da mesa de conversa que não tem fim, é olho no olho na cumplicidade do prazer, sorriso aberto no rosto de quem sabe o que é bom!

2.2. Do chão que brotou a Flor de Pequi: Pirenópolis

Tombado como conjunto arquitetônico, urbanístico, paisagístico e histórico pelo IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1989⁴⁰, Pirenópolis é um município histórico, sendo um dos primeiros do estado de Goiás, fundado em 1727. Inicialmente tida como Minas de Nossa Senhora do Rosário, teve seu nome posteriormente complementado com Meya Ponte e apenas em 1890 tornou-se finalmente Pirenópolis. Nestes nomes traz fortes marcas históricas e geográficas: as minas que foram fontes de exploração de ouro no século XVIII e outros minérios até os dias atuais; a ponte que ainda liga a cidade a outras partes nos lembra das águas que a recortam em rios, lagos e inúmeras cachoeiras e a Serra dos Pireneus que circunda a cidade e a batiza atualmente. Pirenópolis teve um breve ciclo de exploração do ouro, tendo suas minas esgotadas bem antes das localizadas em Minas Gerais. Ficou isolada durante grande parte do século XIX e XX sendo redescoberta na década de 1970, com a construção da nova capital do país, Brasília.

Atualmente a cidade vive da exploração turística de suas cachoeiras, de seu centro histórico tombado e o comércio nele instalado, de seu clima favorável durante todo o ano e da comercialização do quartzito. Uma das principais atividades econômicas da cidade e região ainda é a exploração de minério. De acordo com dados da Secretaria de Planejamento do Estado de Goiás, o município tem cerca de 70% de sua economia ligada à extração de quartzito⁴¹ e a maior parte da classe trabalhadora na cidade

⁴⁰ < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/364/>>. Acesso em 10 de abril de 2016.

⁴¹ Há um interessante artigo que discute o processo de extração de pedras ornamentais e seus reflexos

empregada nas pedreiras da região. O IBGE estima uma população atual de cerca de 25 mil habitantes segundo dados de seu último censo em 2010⁴². Grande parte das famílias moradoras do bairro do Bonfim, onde encontra-se a sede do Quintal da Aldeia-Guaimbê, tem membros trabalhando na pedreiras. Trata-se de um trabalho árduo que faz os homens se cobrirem com sobreposições de peças de roupas para suportar o sol e impacto em suas jornadas que chegam a 44 horas semanais.

Culturalmente a cidade tem seu destaque nas celebrações da Festa do Divino Espírito Santo, registrada pelo IPHAN como bem cultural imaterial em 2010. De origem portuguesa, trata-se de uma das maiores manifestações de devoção ao Divino do Brasil datada da primeira metade do século XVIII em Pirenópolis. Seguindo um calendário católico a festa ocorre sempre entre a Páscoa e o Corpus Christi. No dossiê sobre a celebração elaborado pelo IPHAN encontramos uma breve descrição:

A festa é composta por um grande número de eventos e celebrações. As folias da Roça, da Rua e do Padre que “giram” os bairros da cidade e a zona rural do município, recolhendo donativos para a festa. As celebrações do Império, com os cortejos do Imperador, jantares, novena, missas cantadas, alvoradas, levantamento do mastro e queima de fogos. As Cavalhadas, encenação de batalhas medievais entre mouros e cristãos. Os mascarados que, a pé ou a cavalo, circulam irreverentes pelas ruas e no Campo das Cavalhadas. A encenação de dramas e operetas e do auto “As Pastorinhas”, além de ranchões, bailões sertanejos e outras formas de expressão associadas à festa. O Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o Juizado de São Benedito (deslocados de suas datas originais, outubro e abril, respectivamente), antigas festas de pretos, com seus congos e congadas e suas tradicionais distribuições de doces. A Cavalhadinha complementa a festa: realizada essencialmente por crianças, é a reprodução - mirim dos festejos e momento máximo de socialização de uma nova geração nos valores culturais essenciais aos Pirenopolinos. (2010, p.4-5)

Destacamos as cavalhadas que acontecem durante as celebrações da festa do Divino. Estas consistem na representação "das batalhas entre mouros e cristãos que remontam às lutas travadas por 'Carlos Magno e os Doze Pares de França, contra os sarracenos, pela libertação da península Ibérica'" (IPHAN, 2010, p.42). Com doze participantes cada um, os grupos de cavaleiros, figuras centrais das Cavalhadas, ocupam dois “castelos” - um mouro e outro cristão - caracterizados em rei, embaixador e soldados. Tal encenação dura 3 tardes e cumpre uma série de rituais, corridas e desafios por parte dos cavaleiros. No entanto uma outra festa ocorre nos intervalos do ritual central e nos interessa ao olhar para Memorial dos Ossos: a entrada dos mascarados. Os

econômicos e socioambientais no município: MATTOS et all. *Aspectos socioambientais da extração de pedras ornamentais em Pirenópolis, Goiás*. In: Estudos, Goiânia, v. 34, n. 9/10, p. 765-782, set./out. 2007.

⁴² <<http://cod.ibge.gov.br/SPY>>. Acesso em 10 de abril de 2016.

mascarados - onças, bois, capetas, caveiras e outros personagens - são presença importante na Festa. Normalmente exímios cavaleiros, estas figuras invadem o campo e as ruas, individualmente ou em grupos, divertindo a plateia, "em um espetáculo que une deboche, brincadeira e habilidade" (IPHAN, 2010, p.56). Os mascarados fazem sua primeira aparição na festa, no Largo da Matriz, ao meio-dia, após a tocata da Banda Phoênix no Sábado do Divino, véspera do Domingo de Pentecostes. "A pé ou a cavalo, sozinhos ou em bando, tomam conta das ruas, anunciados pelo barulho das poliques que penduram no pescoço de seus cavalos. Dotados de grande visibilidade, mas protegidos pelo anonimato, eles podem tudo: pedir dinheiro, dançar, pular, brincar, flertar, gracejar" (IPHAN, 2010, p.58)

A importância histórica desta figura é que ela é a mais democrática da festa: não há requisitos para se sair de mascarado. Ao contrário dos outros personagens (cavaleiros, reis, soldados) que são votados e/ou escolhidos pelo clero, pelos cidadãos e muitas vezes pertencentes à famílias dominantes na cidade, ao mascarado basta o desejo de brincar e o resguardo do anonimato. Assim como nos velhos carnavais, a máscara é material básico do brincante que pode ser qualquer um: velho, jovem, o trabalhador da pedreira, o filho da família abastada, o migrante etc. Caracterizada por uma ação coletiva, muitos mascarados saem em turmas: "durante os dias de festa, são incontáveis as turmas de amigos—onde cada um inventa a sua própria roupa—que formam a grande massa dos mascarados". (IPHAN, 2010, p.60)

Em Pirenópolis ocorre a presença única dos mascarados, característica do festejo nesta cidade, diferente de em outros locais do país que realizam a celebração. Ainda no dossiê consta que

Alves (2004), no estudo citado sobre os mascarados, identifica alguns “mitos de origem” desta forma de expressão, onde se destacam as seguintes versões: a vontade dos escravos de participar dos festejos a revelia de seus proprietários, já que, protegidos pelas máscaras, podiam participar da festa; a desforra de exímios cavaleiros excluídos do grupo restrito que formava à época, os exércitos das Cavalhadas; e, finalmente, uma recriação ou desdobramento da figura do espião, o único mascarado que participa oficialmente do enredo das Cavalhadas (...) este personagem tem sua importância aumentada a cada ano e se transformaram no ícone da festa e da própria cidade, são símbolos do próprio Pirenopolino. (IPHAN, 2010, p.63-64)

Como se verá adiante é com este público e com este imaginário que Memorial dos Ossos brincou: os moradores das bordas da cidade, do bairro do Bonfim, que são os mesmos trabalhadores da pedreira, que são os mesmos mascarados da Festa do Divino... assim nos lembra Castanheira sobre a atuação da Guaimbê:

Considerando que a região escolhida para atuação da Guaimbê – o Alto do Bonfim - é exatamente a região em que residem os que sofrem mais diretamente os efeitos dos processos de exclusão desencadeados e sustentados pelas distinções sociais estabelecidas pelas classes dominantes, sendo um grupo de pessoas de baixa renda ("pobres), normalmente de trabalhadores braçais ("peões") e de migrantes ("de fora"), a ONG, ao se instalar em tal região e direcionar suas atividades à população deste bairro em específico, mais do que à cidade como um todo, se insere no conflito gerado por esses discursos e interfere (ou ao menos procura interferir) diretamente neles, ao negá- los e ao construir um sentimento de pertencimento e de comunidade que desagregue, do Alto do Bonfim, a ideia de "insignificância cultural" à qual todos esses processos e discursos convergem. Sendo assim, há, de forma muito presente, nos discursos da entidade, uma postura de confronto em relação aos discursos do centro histórico; discursos estes motivadores da proposta de empoderamento identitário dos moradores do Alto do Bonfim que é um dos compromissos centrais da entidade. (2013, p.29)

2.3. Daráina e suas (transform)ações

Já foi Tuca. Já foi Adriana. Pregnoatto é desde que nasceu. Hoje é Daráina. Carrega no nome a própria história sem negar como a enxerga, como a vivencia: puro movimento, brincadeira, transformação e autonomia. Nascida em São Paulo, filha de um químico comunista e uma mãe tricoteira “das boas”, a penúltima filha de uma família de 6 irmãos, aproveitou desta cidade o que pode. Amante do movimento desde criança, teve sua dança legitimada pela identificação com Maria Duschenes com quem se formou e trabalhou entre 1978 e 1991. Dançou e fez aulas com outros importantes nomes da dança paulistana. Integrou grupos e fundou outros muitos. Dotada de um espírito nômade e livre mudou-se de cidade algumas vezes dando vazão aos seus impetos de criação e saber. Em meio a este constante movimento de formação



Figura 7. Foto: Emilia Brosig.

de uma pessoa aponto que a apresentação que faço de Daraína (e posteriormente de Daniela Dini) é apenas um olhar possível sobre ela, fruto de nosso encontro e de uma edição necessária ao leitor.

Brincante e educadora social, Daraína é líder de movimentos culturais por onde passa. Concentra em seu histórico pessoal e artístico de mais de 30 anos o desejo de promover encontros, de estabelecer diálogos e de celebrar em dança, brincadeira e movimento os ciclos da vida. Em seu trabalho não é possível visualizar fronteiras entre educação, arte e cultura e o brincar tece o fio condutor de suas ações, fio que não apenas conduz, mas integra: corpo e mente, vontade e fazer, saber e partilhar, a criança e o velho, arte e educação, dentre tantas integrações possíveis.

Sobre os 13 anos em que Daraína conviveu com Maria Duschenes ela afirma ter sido o período em que

entrei em contato com todos os meus bloqueios mais profundos. Dona Maria ensinou-me a conquistar meu espaço com delicadeza, a ampliar minha curiosidade e conhecimento das coisas do mundo, a ser uma pessoa aberta e artisticamente eclética. Acima de tudo, ela confiou em mim desde o início, mesmo quando eu me sentia insegura e despreparada ao dar meus primeiros passos neste longo caminho como educadora do movimento. (PREGNOLATTO, 2004, p. 12)

Os anos de convívio e aprendizado com Maria Duschenes⁴³ certamente embasam a sua visão da dança na educação; no entanto a educadora também aponta como experiências fundamentais na sua concepção de corpo e movimento e na "condução de grupos e de ações sociais transformadoras" (PREGNOLATTO, 2004, p. 14) os anos de convívio com Mestre de *Tai chi chuan* Liu Pai Lin e o terapeuta junguiano Pethő Sándor⁴⁴. Observa-se no cotidiano de Daraína, para além de sua dança, o compartilhamento constante do conhecimento forjado nos encontros com estes profissionais. Além disso, o encontro com Tião Carvalho⁴⁵ e as manifestações populares do Maranhão iluminaram o seu caminho como brincante e educadora comunitária. Com

⁴³ Brevemente descrito nas páginas 26 e 27.

⁴⁴ Pethő Sándor (1916-1992) foi um médico obstetra e terapeuta húngaro emigrado para o Brasil em 1949. Aqui disseminou a prática da calatonia, uma técnica de relaxamento profundo que permite a regulação do tônus, de sua autoria, além de conhecimentos na área de psicologia profunda. Atuou em instituições como Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP) e Instituto Sedes Sapientiae. Manteve alguns ciclos de formação em sua própria casa na década de 80, dos quais Daraína participou.

⁴⁵ Tião Carvalho é um artista maranhense, profundo conhecedor das danças e festividades populares brasileiras, sobretudo da região onde nasceu. Atuou como ator, dançarino, músico e compositor. Em 1979, a convite do dramaturgo Ilo Krugli, integrou o Teatro Ventoforte. Já em São Paulo, a partir de 1980, realizou trabalhos com artistas de diversas áreas e linguagens artísticas como Klauss Viana, Sivuca, Hermeto Pascoal, Paulo Moura, Zeca Baleiro, Nã Ozzetti e Cássia Eller. Em 1986 fundou o grupo Cupuaçu e nesta mesma época também participou da fundação do grupo de capoeira angola Nzinga. Disponível em: <<http://www.grupocupuaçu.org.br>>. Acesso em: 8 jan. 2016.

ele e outros companheiros no Morro do Querosene⁴⁶ em 1986 fundou o grupo Cupuaçu - Centro de danças populares brasileiras⁴⁷, fortalecendo sua prática nas danças e manifestações populares brasileiras.

Nesse campo, uma forte marca de Daraína foi estimulada: saber ouvir histórias, sobretudo quando estas vêm das memórias dos mais velhos e mestres da cultura e do saber popular. A sua presença, sua fala e seu carisma parecem fazer verter em poéticas narrativas, de quem ela se interesse, as histórias mais esquecidas ou escondidas. O seu poder de escuta, memória e documentação do vivido abriu inúmeras portas em seu percurso artístico e pedagógico.

Um das portas se abriu quando, munida desta grande sensibilidade, e movida por seu desejo em aprofundar conhecimentos a respeito das tradições populares brasileiras, mudou-se para o Maranhão em 1992, onde morou por quatro anos. Lá conviveu com importantes referências, pessoas inseridas nas tradições populares locais em São Luís e outras cidades, criou o Grupo Chamató de pesquisa e estudo das culturas brasileiras – Ritmos e Danças⁴⁸ e documentou muitas experiências compondo um valioso arquivo pessoal.

Em 2000, já moradora de Pirenópolis, colaborou com Flor de Babaçu⁴⁹ junto a jovens residentes na cidade de Brasília, cidade com a qual Daraína manteve contato durante alguns anos. Flor de Babaçu tinha o interesse em construir e cultivar um sentido de identidade cultural contemporânea. Em 2001 constituiu juridicamente a organização não governamental Guaimbê – Espaço e movimento criAtivo, centralizando nesta coluna vertebral⁵⁰ suas diversas ações no campo da arte, cultura e educação. Em 2003 a

⁴⁶ Morro do Querosene ou Vila Pirajussara está localizado no distrito de Butantã, na zona oeste de São Paulo. Trata-se de um lugar de efervescência cultural, que abriga importantes grupos artísticos como o Cupuaçu e também onde, há mais de duas décadas, moram artistas e educadores de referência na cidade. O local há décadas é palco da tradicional festa do Bumba meu boi, festejo concebido de acordo com os padrões da tradição Maranhense que acontece em três ciclos: o nascimento, o batizado e a morte do boi.

⁴⁷ O Grupo Cupuaçu é uma associação que atua na criação, pesquisa e difusão de manifestações das culturas populares brasileiras. Tem como matéria prima a cultura popular, suas brincadeiras e os brincantes. Sua ação cultural sustenta-se em três eixos principais e complementares: o artístico, o social e o educativo, sendo o encontro entre gerações e respeito por suas qualidades um valor fundante. Disponível em: <<http://www.grupocupuaçu.org.br>>. Acesso em: 8 jan. 2016.

⁴⁸ Foi com Chamató que Daraína começou a integrar o espectador na roda de brincadeiras, distanciando-se das formas mais espetaculares e coreográficas dos grupos de manifestação popular. Esta experiência se aprimorou com Flor de Babaçu e ganha sua melhor forma com a Flor de Pequi, mais performática. Flor de Pequi não ensaia, "vai pra rua", como diz Daraína.

⁴⁹ Flor de Babaçu nasceu de um projeto transdisciplinar da UnB e teve assessoria do músico Celso Leal e Daraína durante 3 anos. O grupo atuou em Goiás, Distrito Federal, Maranhão e São Paulo.

⁵⁰ Guaimbê, palavra do munduruku (tronco linguístico tupi-guarani), significa coluna vertebral. Nomeia uma planta da Mata Atlântica encontrada hoje em todo o Brasil. Disponível em: <<http://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/guaimbe/>>. Acesso em 15. jan. 2016.

ONG ganha uma sede física na periferia de Pirenópolis – o Quintal da Aldeia. Nesse lugar Daraína coloca sua vitalidade de forma absoluta na construção diária não só do seu espaço físico, mas dos valores por ela propagados em cada ação realizada, em cada pessoa participante. Por isso falar desse lugar é também falar de Daraína.



Figura 8. Foto: Renato Café.

Quintal da Aldeia é Ponto e Pontinho de Cultura, de Leitura, de Estória, de Valor, de Mídia Livre, de Cultura Digital, de Saúde e de Memória. Em 2009 a ONG também se tornou Pontão de Ação Griô Guaimbê das Nascentes & Veredas, com o objetivo de coordenar e fomentar as ações vinculadas ao Programa Ação Griô Nacional na região Centro-Oeste. Assim, Guaimbê-Quintal da Aldeia se configuram

como um espaço físico e também simbólico de promoção de encontros entre pessoas em favor da revitalização dos fazeres e saberes locais e renovação pedagógica tendo como foco de seu trabalho a construção de práticas inovadoras de educação comunitária ressaltando-se a importância do convívio intergeracional e trabalho comunitário como fontes de empoderamento e valorização de identidade pessoal e coletiva.⁵¹

A criação da Guaimbê-Quintal da Aldeia é uma maneira de manter em

⁵¹ GUAIMBÊ: *Espaço e movimento CriAtivo*. Disponível em: < <http://www.guaimbe.org.br/>>. Acesso em 10 jun. 2014.

andamento o projeto político de atuação de sua fundadora, aglutinando diversos grupos e ações artísticas e culturais, acolhendo e formando crianças, jovens, adultos e idosos por meio do que ela batizou “Pedagogia do Quintal” – uma forma de trabalho, uma visão de mundo que permitiu que ao longo desses quase 15 anos esse espaço se mantivesse agregando moradores do bairro periférico da cidade turística, em sua maioria formado por trabalhadores da pedreiras locais, famílias menos favorecidas financeiramente e por vezes excluídas socialmente.

Nas raízes da Pedagogia do Quintal a educadora cita a educação pelo movimento de Rudolf Laban (pois o corpo é o centro da experiências vivenciadas nesse lugar), além de metodologias baseadas no convívio coletivo e desenvolvimento da autonomia do indivíduo: a pedagogia dialógica de Paulo Freire⁵²; a antroposófica de Rudolf Steiner⁵³; a Pedagogia Griô de Lilian Pacheco⁵⁴; e a Terapia Comunitária de Adalberto Barreto⁵⁵. Nesse ambiente, convívio e vivência são palavras que

⁵² Paulo Freire (1921-1997) foi um educador brasileiro, nascido em Pernambuco, reconhecido mundialmente pela sua práxis educativa dialógica. Pressupunha a alfabetização com um processo de conscientização e libertação do oprimido. Devido a suas ideias foi um dos primeiros brasileiros a ser exilado no período da ditadura no Brasil, período em que trabalhou no Chile, Estados Unidos, Suíça e diversos países da África. Retornando ao país apenas na década de 80, lecionou na UNICAMP e na PUC-SP além de ter sido Secretário de Educação no Município de São Paulo. Dentre suas obras, muitas delas traduzidas em inúmeras línguas, destacam-se: *Educação como prática da liberdade* (1967), *Pedagogia do oprimido* (1968), *Cartas à Guiné-Bissau* (1975), *Pedagogia da esperança* (1992). Disponível em: < <http://www.paulofreire.org/paulo-freire-patrono-da-educacao-brasileira>>. Acesso em: 15.jan 2016.

⁵³ Rudolf Steiner (1861-1925) nasceu na Áustria, graduou-se na Escola Politécnica de Viena e doutorou-se em Filosofia na Universidade de Rostock, na Alemanha. Iniciou o trabalho na área da educação ainda muito jovem como professor particular. Profundo estudioso de Goethe e frequentador de círculos literários, entrou em contato com o movimento teosófico, período de intensa atividade de conferencista e escritor a fim de divulgar os resultados de suas pesquisas científico-espirituais. Mais tarde devido a divergências com a Teosofia funda a Sociedade Antroposófica amadurecendo os preceitos da Antroposofia até o fim de sua vida. A Antroposofia, do grego "conhecimento do ser humano", pode ser caracterizada como um método de conhecimento da natureza do ser humano e do universo, que amplia o conhecimento obtido pelo método científico convencional e tem como um de seus fundamentos a liberdade individual. É aplicável em inúmeras áreas práticas da vida humana como arquitetura, agricultura, terapias e medicina sendo a área da educação mais desenvolvida e de maior visibilidade mundial. A Pedagogia Waldorf opera sobre o tripé pensar-sentir-fazer contribuindo para integração corpo-mente-espírito. Explica e fundamenta o desenvolvimento dos seres humanos segundo princípios gerais evolutivos que compreendem etapas de 7 anos. Cada setênio apresenta momentos claramente diferenciáveis, nos quais surgem ou despertam interesses, perguntas latentes e necessidades concretas. Disponível em: < <http://www.sab.org.br/portal/antroposofia2>>. Acesso em 15.jan 2016.

⁵⁴ “A pedagogia griô foi criada por Lilian Pacheco a partir de sua experiência como educadora, escritora, idealizadora e coordenadora pedagógica dos projetos Grãos de Luz e Griô, Ação Griô Nacional, Trilhas Griôs e Universidade Griô. Propõe o diálogo entre a tradição oral e educação formal, entre comunidade e escola, entre todas as idades e espaços pedagógicos da comunidade, entre todas as raízes étnico raciais e coloca a identidade e ancestralidade no centro da roda da educação”. Disponível em: <<http://www.acaogrio.org.br/pedagogia-grio/publicacoes-pedagogia-grio/>>. Acesso em: 20.jan 2016.

⁵⁵ “A terapia comunitária é uma tecnologia de cuidado que já vem sendo desenvolvida em vários municípios brasileiros dentro da ESF e também fora dela. Ela foi criada pelo médico, psiquiatra Dr. Adalberto de Paula Barreto, na comunidade do Pirambú, bairro de Fortaleza/Ceará e já vem sendo desenvolvida há mais de 21 anos nessa mesma localidade. Ela se baseia na troca de experiências e vivências da comunidade, a partir da escuta das histórias de vida e da superação do sofrimento. Todos são

fundamentam toda ação ocorrida. Por meio de vivências (culturais, educativas ou esportivas) e sua repetição, dá-se o convívio, forjando-se assim caminhos para o educar-se: a si mesmo como pessoa e como educador⁵⁶, ao outro, o adulto à criança, o mais velho ao adulto, a criança ao mais velho. “A Pedagogia do Quintal estimula os educadores a desenvolverem uma didática própria a partir da relação que estabelecem com o público atendido”⁵⁷.

Além desse papel fundante desenvolvido na Guaimbê-Quintal da Aldeia e nos grupos que fundou, Daraína escreveu diversos livros que contam suas experiências, bem como refletem sobre a educação comunitária, revelando a sua visão da dança na arte e na educação⁵⁸. Neles, a autora dá traçado ao seu percurso como artista e educadora e fundamenta sua atuação na dança e na educação forjada na prática de décadas de trabalho.

Por sua intensa atuação na arte e na educação, Daraína já recebeu inúmeros prêmios, dentre eles Klauss Vianna – Funarte (2006), Culturas populares – Minc (2007), Prêmio Tuxaua – Minc (2010), Rumos Itaú Cultural Educação Cultura e Arte (2011-2013). É considerada mestre em brincadeiras pelo levantamento da pesquisadora Renata Meirelles dentro do projeto *Mapa do Brincar*, que destaca 12 figuras importantes na defesa dos territórios do brincar no Brasil, e é uma das 20 artistas educadoras brasileiras integrantes na *Coleção Percursos da Arte na Educação* realizada pela Ação Educativa.

2.4. Daniela: andanças e encontros

Daniela Dini é dançarina, coreógrafa, diretora de processos cênicos e curadora na área de dança e artes cênicas. Não se define como educadora *a priori*, no entanto, sempre esteve envolvida em situações nas quais é requisitada como tal⁵⁹. Munida de características raras mas fundamentais em um ambiente como Quintal da Aldeia – capacidade de observação e escuta, generosidade e paciência–, tem sido constante

co-responsáveis na busca de soluções e superação dos desafios do cotidiano”. (FERREIRA FILHA, Maria de Oliveira, et al. 2009. s/n.)

⁵⁶ Vale salientar que estamos em ambiente de educação não-formal onde é desejável que todos os envolvidos compreendam que exercem papel educativo.

⁵⁷ GUAIMBÊ: *Espaço e movimento CriAtivo*. Disponível em: <<http://www.guaimbe.org.br/quintal/educacao.php>>. Acesso em 10 jan. 2016.

⁵⁸ Ao fim da dissertação elaborei uma lista de livros publicados a respeito do trabalho desenvolvido por Daraína ou na Guaimbê ou Flor de Pequi. Ver referências bibliográficas.

⁵⁹ Daniela integrou Flor de Pequi por algum tempo (que pressupõe ações educativas) bem como conduziu dois processos de criação em Pirenópolis, em ambiente de educação não-formal. Além disso trabalhou em projetos de formação ou educação como artista orientadora ou coordenadora de ações tal como Dança Vocacional e Associação Cidade Escola Aprendiz.



Figura 9. Foto: Emilia Brosig

parceira em diversas ações desse lugar e da Flor de Pequi.

Nascida em São Miguel do Oeste (Santa Catarina) em 1980, mudou-se para São Paulo em 1988. Em 1995 iniciou-se na dança como brincante-dançarina em grupos de cultura tradicional no morro do querosene. Ingressou na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) em 2000, no curso de Comunicação das Artes do Corpo, que finalizou apenas em 2005 devido a um hiato entre 2001 e 2002 quando trancou o curso de graduação e mudou-se para Brasília. Neste período começou a

trabalhar com Daraína.

A dupla se conheceu em 2000 quando Daniela viajou ao Maranhão junto ao Grupo Cupuaçu. Daraína brincou com o Cupuaçu algumas vezes nesse ano. Mas a aproximação das duas se consolidou no ano seguinte, quando o grupo voltou ao Maranhão. Desta vez Daraína não foi, ficou em Pirenópolis. Daniela, a caminho do Maranhão, decidiu parar em Pirenópolis. A seguir, pelo desejo de acompanhar um projeto de dança e educação que Daraína coordenava em Brasília na época, Daniela decidiu se mudar para esta cidade e começaram a trabalhar juntas. Morou dois anos e meio em Brasília, período em que visitou Pirenópolis inúmeras vezes. Com isso, pôde acompanhar a fundação do Grupo Flor de Babaçu citado anteriormente, bem como as primeiras ações da Guaimbê-Quintal da Aldeia, em Pirenópolis. Ainda em Brasília participou de aulas e cursos com Lenora Lobo⁶⁰ e Luciana Lara⁶¹.

⁶⁰ Lenora Lobo, arquiteta, dançarina, professora, pesquisadora e coreógrafa nascida no Piauí, é diretora da Companhia Alaya de dança, com sede em Brasília. Com vasta experiência em dança e tendo passado por renomados professores, Lenora estudou profundamente o método *Movimento Consciente* com Klauss Vianna e o método Laban no Laban Centre e também com Maria Duschenes. É autora de um método de composição para o intérprete criador, sistematização que resultou nos livros *Teatro do Movimento: Um método para o Intérprete Criador* (2003) e *Arte da Composição – Teatro do Movimento* (2008), ambos escritos em parceria com a pesquisadora e historiadora da dança Cássia Navas.



Figura 10. Foto: Renato Café.

De volta a São Paulo para terminar a graduação, teve apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) por dois anos e meio, desenvolvendo estudos sobre as danças maranhenses e a criação cênica. Nesse momento se iniciava uma pesquisa cuja escrita era bastante autoral, dando origem a vários trabalhos subsidiados por alguns prêmios. Desenvolveu em 2008, com apoio do Prêmio Klauss Vianna, *Entre São Paulo e Maranhão*, projeto que se tornou um livro, em que Daniela pesquisou junto às comunidades não somente a sua dança, o bumba meu boi e suas festas religiosas, mas também a sua rotina, o modo de viver local. Para tanto viajou para diversas comunidades maranhenses como Tutóia, Penalva e a capital São Luís, entrando em contato com as músicas e as danças locais. Esta foi mais uma oportunidade de estar em parceria com Daraína, a quem chamou para uma assessoria pedagógica. Juntas realizaram encontros de dança cujo mote foi se desenhando a partir da troca

⁶¹ L.C.S. Lara é carioca, mas reside Brasília desde os seis anos de idade. Atua no campo das artes cênicas, mais especificamente da dança contemporânea como coreógrafa, diretora, professora, consultora e preparadora corporal de atores e bailarinos. Fundou a Anti Status Quo Companhia de Dança em 1988, existente até hoje. Formada em artes, fez especialização em Coreografia e Coreologia no Laban Centre, na Inglaterra (1996-1998). No ano de 2010 publicou o livro *Arqueologia de um Processo Criativo – Um livro coreográfico* pela Anti Status Quo Companhia de Dança, contemplado com o programa de Bolsas de Estímulo à Produção Crítica em Dança da Funarte.

corporal - cultural com os moradores e participantes de grupos de cultura tradicional. A pesquisa prática de movimento realizada no projeto "Entre São Paulo e Maranhão" possibilitou em 2010 a criação de "Escamando". Dançou e dança ainda em grupos de bumba meu boi em São Luís. A experiência de imersão neste lugar e em sua cultura teve definitiva influência sobre seu trabalho posterior.

Daniela recebeu o Prêmio Rumos Itaú Cultural Dança nas últimas edições para a criação das seguintes obras: *Alcântara* (2006-2007), com colaboração de Maria Mommensohn⁶²; *Coreografia procurada* (2009-2010) e *HTML: o corpo hipertexto* (2012-2014), criado com Luiz Ferron⁶³ e Teo Ponciano⁶⁴. Sob direção de Ferron participou ainda da criação do espetáculo *Baderna* (2013) em que também realizou a preparação de corpo do elenco entendida nesse grupo como criação a partir das singularidades de cada integrante.

Em 2010, novamente em parceria com Daraína e dessa vez com o grupo Flor de Pequi, concebeu e recebeu o Prêmio Interações Estéticas Funarte para dirigir o trabalho cênico *O tao do Quintal – Uma opereta caipira*. Com estreia no Teatro Municipal de Pirenópolis, a montagem contou com os griôs e as guerreiras da Flor de Pequi e algumas poucas crianças e adultos. Em cena os protagonistas eram os mais velhos que tomavam a palavra para narrar suas histórias. O levantamento e o compartilhamento de memórias dos velhos com o público eram o foco da obra, ficando a intergeracionalidade ao longo do processo de criação em segundo plano. Desta forma, a proposta de criação de Memorial dos Ossos é a segunda vez em que Daniela e Daraína compartilham um espaço de

⁶² Maria Mommensohn é bailarina e coreógrafa pesquisadora na área da Antropologia da Dança. Formada por Maria Duschenes, Laban Centre de Londres e mestre em Artes pela UNICAMP em 2004. Professora da Escola Municipal de Bailados de São Paulo desde 1989. Ganhadora do Prêmio Estímulo da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo de 1999 com o grupo Minik Momdó, da Bolsa Vitae de Dança 2000 e do Prêmio Encena Brasil de 2001 – Funarte/MinC com o grupo Tandanz de Dança Contemporânea. Criadora e organizadora dos Encontros Laban no Brasil e organizadora e autora do livro *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento* (MOMMENSohn, 2006).

⁶³ Luiz Ferron dirige projetos destinados à formação e à difusão da dança cênica e investiga treinamentos destinados a corporeidades singulares. Desenvolve obras com diversos artistas do cenário da dança paulistana. Coordena o Núcleo artístico Luis Ferron, contemplado pelo Fomento à Dança da cidade de São Paulo. É mestrando em Artes da Cena pela Unicamp e atua na pesquisa das diversidades e singularidades corporais entre a Dança e a Performance. Antes disso, integrou o Estúdio Nova Dança de Improvisação e do Núcleo Nova Dança de Composição e junto a Fernando Lee foi fundador do Núcleo Omstrab, com o qual participou da 7ª Bienal de La Dança de Lyon, França.

⁶⁴ Teo Ponciano é percussionista, VJ, sonoplasta, cenotécnico e especialista em sistemas eletrodigitais. Pesquisa sonoridades étnicas em interação com os meios digitais e analógicos, assim como as relações entre corpo e mídias. Em ambas as pesquisas, dicotomias envolvendo corpo, música, voz e ambiência sinestésica são inexistentes. Disponível em: < <http://imirante.com/namira/sao-luis/noticias/2013/06/26/v-edicao-do-projeto-conexao-danca-em-sao-luis.shtml>>. Acesso em 20. jan. 2016.

criação, fruto de descobertas e amadurecimento decorrentes do processo de criação de O tao do quintal. Dessa vez com o foco foi propositalmente no encontro entre gerações. Em 2014 Daniela mudou-se temporariamente para Pirenópolis onde permaneceu por cerca de cinco meses para a realização de Memorial dos Ossos.

3. MEMORIAL DOS OSSOS - OU O QUE EXISTE DE INTER RESISTENTE EM MIM

3.1. O projeto original

Apresentamos a seguir a proposta integral escrita por Daraína e Daniela, responsáveis pela concepção do trabalho, a fim de que se tome conhecimento das ações programadas pelas artistas e por meio de suas próprias palavras, bem como para que seja referencial das posteriores mudanças que as ideias originais sofreram no embate com a realidade do cotidiano do processo de criação. Este é o documento original enviado à comissão julgadora do edital que, apesar de se tratar de material de acesso público, ressalto, foi cedido a mim por Daraína e é aqui publicado com a sua autorização. Algumas partes do documento foram suprimidas nesta versão, pois expomos apenas o conteúdo que concerne a esta pesquisa.

QUADRO 1 - FORMULÁRIO DE APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS Edital nº 1/2013 – Fundo Cultural

1. IDENTIFICAÇÃO DO PROJETO	
TÍTULO DO PROJETO: “Memorial dos Ossos ou o que existe de Inter Resistente em Mim”	
LINHA DE AÇÃO: Dança	
MODALIDADE: montagem e apresentação de espetáculo de dança – Categoria 2	

2. IDENTIFICAÇÃO DO PROPONENTE			
PESSOA JURÍDICA	2.1 Instituição/Razão Social	2.2 CNPJ	
	Flor de Pequi – brincadeiras e ritos populares	12.042.112/0001-94	
	2.3 Conforme Estatuto/ Contrato Social		
	Sem fins lucrativos		
	2.4 Endereço		
	Rua Dom Emanuel, Qd 4, lote 3 – Carmo		
	2.5 Município	2.6 UF	2.7 CEP
	Pirenópolis	GO	72980 000
	2.8 Telefone da Instituição	2.9 Fax da Instituição	
	62 33311011	Não	
2.10 Site da Instituição			
< http://www.guaimbe.org.br/quintal/grupos.php >			
< https://www.facebook.com/flor.de.pequi.guaimbe >			

3. SEGMENTO CULTURAL

Culturas Populares e Tradicionais X	Dança X	Patrimônio Imaterial X
3.1 segmento predominante:		
Dança		

4. NATUREZA DA PROPOSTA					
Criação X	Produção	Difusão / Circulação	Formação	Pesquisa	Memória
4.1 natureza predominante:					
Criação					

5. RESUMO					
<p>"Memorial dos Ossos ou O que existe de inter resistente em mim" é uma experiência em dança e performance que investiga a possibilidade de uma dramaturgia cênica alavancada pela memória cultural de mestres e guardiões da cultura oral de Pirenópolis e da investigação corporal de procedimentos intergeracionais dados a partir do encontro entre diferentes corpos com diferentes idades e referências de mundo. O lugar ou espaço da criação se dá no corpo e na voz dos participantes. O corpo é o ponto de partida e a potência dessa criação.</p>					
6. DESCRIÇÃO DO PROJETO					
<p>“Memorial dos Ossos ou O que existe de inter resistente em mim” é um projeto de pesquisa, criação e montagem em dança proposto pelo Grupo Flor de Pequi, sediado em Pirenópolis. Segundo dicionário Aurélio, inter resistente diz-se da alavanca que tem a resistência entre a potência e o ponto de apoio. Utilizando esta metáfora, o espetáculo tratará exatamente desta alavanca, um lugar entre ou inter que se dá através dos eixos centrais do projeto: a experimentação de procedimentos corporais de integração intergeracional e a memória cultural do elenco em questão, composto por crianças, jovens e mestres da cultura oral pirenopolitana. Memória cultural também entendida aqui como ponto de apoio e potência de criação. A partir da combinação e da exploração desse conjunto de elementos transformados em procedimentos de corpo/dança serão criadas as células e a dramaturgia do espetáculo cênico. É importante frisar a importância da relação com a música e com as brincadeiras cantadas, no que tange à memória cultural citada, parte fundamental do memorial do grupo e dos mestres do elenco, que carregam o cancionário goiano de cantigas de roda, cantos de mutirão e de presépio. A montagem será realizada, dessa forma, com pessoas de diferentes idades e perfis físicos e reside nisso sua principal potência. Além dos integrantes do Grupo Flor de Pequi, serão abertas cinco vagas para o que estamos chamando no projeto de Cidadão Dançante. Essas vagas serão abertas à comunidade e serão minimamente remuneradas.</p> <p>O projeto se divide em três etapas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. A primeira etapa, intitulada “REDE DE CRIAÇÃO”, se constitui num período de três meses de investigação corporal e cênica/dramatúrgica conduzida por colaboradoras convidadas. Cada colaboradora terá como desafio a criação de uma cena ou mais a partir dos elementos centrais do projeto, ou seja, conduzirá uma investigação corporal sobre a memória cultural e as relações intergeracionais que serão dadas entre o elenco participante. Estes elementos serão o cerne da dramaturgia do espetáculo. As colaboradoras são pessoas de Goiânia e Brasília ligadas à dança. São elas: Lenora Lobo, diretora da Cia. Alaya Dança (Brasília), e Renata Lima, professora de dança na UFG. Além delas, o projeto recebe Daniela Dini, na colaboração de direção cênica dramatúrgica. Portanto, neste período, o levantamento de material cênico será conduzido em parceria pelas colaboradoras convidadas e diretoras. Ainda na primeira etapa realizaremos o esboço dramatúrgico do espetáculo e sua pré-finalização. 2. A segunda etapa se constitui na finalização do espetáculo (dramaturgia, cenário, figurino e luz) e suas apresentações públicas. 3. Na terceira etapa sistematizaremos o processo de pesquisa e montagem para produção e publicação de material virtual que servirá de referência para criação em dança a partir dos elementos utilizados por nós, ou seja, pesquisa intergeracional e pesquisa dramatúrgica a partir de aspectos da memória cultural. 					

7. OBJETIVOS DO PROJETO

O projeto pretende alcançar através de suas três etapas:

1. A criação e montagem de espetáculo cênico inédito intitulado “Memorial dos Ossos ou O que existe de inter resistente em mim”.
2. Seis apresentações públicas do resultado.
3. Sistematização do processo por meio de uma publicação virtual que contenha os procedimentos, fotos, depoimentos e resultado cênico.

8. JUSTIFICATIVA

Nascida em Pirenópolis-GO em 2003, a Flor de Pequi – Brincadeiras e Ritos Populares tem revitalizado e fomentado a prática do brincar na tradição oral popular em momentos de valiosa integração e respeito entre as gerações por meio de rodas de brincadeiras com contação de histórias e dança. Apresenta-se em espaços públicos e privados (como escolas, praças, centros culturais) e eventos culturais diversos, sempre com a participação espontânea e criativa do público e em diálogo com a educação formal, transformando as manifestações populares em prática inovadora de educação comunitária.

O grupo é resultado de uma parceria de 10 anos com a Guaimbê – Espaço e Movimento Criativo e sua atuação foi fundamental para a implantação do Ponto de Cultura Quintal da Aldeia em Pirenópolis-GO. Ao longo destes anos, o grupo tem reunido brincantes da tradição local e pesquisadores brincantes na revitalização de manifestações do cancioneiro local/regional /nacional e no contato com os diversos públicos que se formam durante as rodas e oficinas que o grupo realiza por todo o país. Em Pirenópolis, o Ponto de Cultura Quintal da Aldeia é um lugar de revitalização das relações intergeracionais na comunidade e de reconhecimento das Guerreiras do Bonfim, essas mulheres da comunidade com idade superior a 60 anos que orientam as atividades com sua sabedoria e mítica. Guardiãs deste conhecimento, as Guerreiras do Bonfim têm sido as responsáveis pela transmissão oral destes saberes no Quintal da Aldeia desde 2003.

A experiência de valorização dos mestres e guardiães de tradição oral e difusão de sua cultura tem possibilitado uma convivência criativa entre crianças, adolescentes e adultos, abrindo espaço para os mais velhos transmitirem valores e conhecimentos essenciais à preservação da cultura local, garantindo assim sua continuidade.

O grupo é ganhador de diversos prêmios, entre eles:

1. Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2º chamada de 2006 - Funarte/MinC – projeto "AnDanças pelo Goiás - passeio pelas danças de Goiás, fazeres e modos de vida dos griôs" que resultou na montagem coletiva do espetáculo 'Caravana Guaimbê: um passeio pelas danças de Goiás', produção e publicação do livro 'AnDanças pelo Goiás: diário da Caravana Guaimbê' e quebra-cabeças pedagógicos para geração de renda. O projeto foi realizado em escolas públicas locais em parceria com o BMR - Brasil Memória em Rede (Expedição do redescobrimento), FNDE/SECAD/MEC e Ação Griô Nacional
2. Prêmio Pontinho de Cultura 2010/Secretaria de Cidadania Cultural SCC/MinC – reconhecimento da entidade como fomentadora das brincadeiras próprias do universo da criança
3. Prêmio Cultura e Saúde 2010/Secretaria de Cidadania Cultural SCC/MinC e Min. Saúde (Fio Cruz) – reconhecimento da entidade como fomentadora das práticas culturais de saúde por meio da realização de rodas de brincadeiras, prosa sobre os saberes medicinais e práticas populares de saúde, rezas comunitárias e prática de exercícios para melhoria da qualidade de vida
4. Prêmio Victor Valla de educação popular e saúde 2011/Min. da Saúde – reconhecimento da entidade como fomentadora das práticas populares de educação popular e saúde

Além disso, o grupo tem ampliado nos últimos anos a pesquisa cênica por meio de projetos colaborativos. Uma das experiências alavancadoras desse processo foi a montagem da obra O Tao do Quintal – Uma Opereta Caipira Contemporânea em parceria com a dançarina Daniela Dini, de São Paulo, realizada com apoio do Prêmio Interações Estéticas 2009/Funarte MinC. O espetáculo, que retratou a riqueza e o conhecimento de sanfoneiros, violeiros, cantadores, contadoras de histórias, rezadeiras de presépio e artistas populares de Pirenópolis-GO, contadas dramaturgicamente por eles por meio da dança, música e teatro, foi apresentado durante a II FLIPIRI e XI Canto da Primavera, em Pirenópolis GO e no FESTIARTE – Festival Internacional de Artes de Brasília. O projeto teve duração de 3 meses e foi o início de uma rede de troca entre saberes locais e pesquisa artística, ampliando demasiadamente as referências dos participantes.

Acreditamos, dessa maneira, que a montagem da obra Memorial dos Ossos na qual o grupo poderá novamente investigar procedimentos artísticos e coreográficos vinculados a um pensamento dramático dados a partir do conhecimento local é um processo importante para o crescimento do grupo, sendo uma possibilidade de aprofundar a pesquisa já iniciada nos últimos projetos. Além disso, ressaltamos que o grupo é importante na articulação e promoção de arte e cultura na cidade de Pirenópolis e que as apresentações públicas ajudarão a movimentar o cenário artístico local.

9. PRINCIPAIS METAS A ATINGIR

Atividade ou produto	Unidade de medida	Quantidade	Data/ período (início e fim)	Local de realização	Estimativa de público
				Município/UF	Espaço cultural /Instituição
Oficina com colaboradora Lenora Lobo	Hora- aula	20	14/7/2014 a 3/8/2014	Pirenópolis/GO	20/ Ponto de Cultura
Oficina com colaboradora Renata Lima	Idem	20	9 a 31/8/2014	Idem	Idem
Oficina com direção Daniela Dini	Idem	40	1/8/2014 a 21/9/2014	Idem	Idem
Oficina com direção Daraína Pregnotatto	Idem	40	1/8/2014 a 21/9/2014	Idem	Idem
Apresentações públicas	Apresentação	6	14 a 23/11/2014	Idem	100/ idem
Publicação Virtual	Publicação	1	25/11/2014 a 31/1/2015	Idem	(não se aplica)

10. DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES E ESTRATÉGIAS DE AÇÃO

Descrição das Atividades	Início	Fim
1. Pré-produção		
Divulgação do projeto na comunidade e Seleção de 05 participantes (Cidadão Dançante)	03/07/2014	13/07/2014
Reunião com Produção e definição de cronograma, pagamentos e aspectos relativos à produção executiva e administrativa do projeto	03/07/2014	14/07/2014
Divulgação do projeto por meio das mídias sociais	03/07/2014	20/01/2015
Reunião com elenco/grupo e equipe técnica para definição de calendário de ensaios, apresentações e cronograma geral	15/07/2014	15/07/2014
2. Produção		
Investigação cênica - Oficina 1 (Lenora Lobo)	14/07/2014	03/08/2014
Idem - Oficina 2 (Renata Lima)	09/08/2014	31/08/2014
Idem – Oficina 3 (Daniela Dini)	01/08/2014	21/09/2014
Idem – Oficina 4 (Daraína Pregnotatto)	01/08/2014	21/09/2014
Organização de material cênico/ Criação de dramaturgia/Ensaios	12/09/2014	09/11/2014
Finalização e ensaios gerais	11/11/2014	12/11/2014
Criação de cenários/figurinos e definição plástica da obra	01/09/2014	30/10/2014
Apresentações públicas – total	14/11/2014	23/11/2014

Sistematização do processo artístico – seleção de material para publicação	25/11/2014	04/01/2015
Criação de arte gráfica da publicação	07/01/2015	30/01/2015
Finalização de Publicação virtual	31/01/2015	31/01/2015
3. Divulgação		
Divulgação nas mídias sociais	20/07/2014	28/02/2015
Criação de arte gráfica para flyers/banners. Edição e Impressão para distribuição	01/10/2014	05/11/2014
Distribuição de flyers – divulgação na cidade	06/11/2014	22/11/2014
Criação de teaser para divulgação nas mídias sociais	01/11/2014	10/11/2014
Divulgação na rádio comunitária e carro desom	13/11/2014	23/11/2014
Início distribuição da publicação e veiculação em site da Guaimbê	31/01/2015	30/01/2015
4. Pós-produção		
Finalização de projeto, prestação de contas e entrega de relatórios	01/02/2015	28/02/2015
10.1. Duração do projeto: 7 meses		
Início: 03/07/2014		Término: 28/02/2015

11. PLANO DE DISTRIBUIÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO DO PRODUTO CULTURAL

Total de seis apresentações realizadas na cidade de Pirenópolis, com ingressos gratuitos. Publicação online e disponibilização gratuita no site da Guaimbê: espaço e movimento criativo.

12. FICHA TÉCNICA

Nome completo	Função
Daraína Pregnoatto (Adriana Pedroso Pregnoatto)	Direção artístico-pedagógica 1 e Coordenação de Projeto
Daniela Dini	Direção artístico-pedagógica 2
Lenora Lobo (Brasília)	Colaboradora de criação
Renata Lima (Goiânia)	Colaboradora de criação
Emilia Brosig	Produção Administrativa/Executiva
Rawston Barbosa da Veiga (Murcego)	Arte Gráfica
Renato Barcellos Café	Registro videográfico
Tonianny Matheus Vieira	Registro fotográfico
Grupo Flor de Pequi (integrantes)	Elenco (dança e música)

16. OBSERVAÇÕES GERAIS:

Esse projeto será realizado em parceria com o Ponto de Cultura Quintal da Aldeia/Guaimbê - Espaço e Movimento Criativo, cuja sede está localizada no Bairro do Bonfim em Pirenópolis-GO.

Conforme definido pelas diretoras na concepção da proposta de criação e ocorrido posteriormente, o processo criativo se deu no encontro entre dois elementos centrais: levantamento da memória cultural do elenco em questão, composto por crianças, jovens e mestres da cultura oral pirenopolitana, e a experimentação de exercícios cênicos e corporais de integração intergeracional. No que se refere à memória cultural citada, a relação com a musicalidade local e com as brincadeiras cantadas seria matéria fundamental na criação da dramaturgia, no levantamento do memorial do grupo

e dos mestres do elenco, que carregam o cancioneiro goiano de cantigas de roda, cantos de mutirão e de presépio.

O processo de criação da obra previu três etapas. A primeira etapa aconteceu nos primeiros três meses do processo por meio de exercícios e experimentações cênicas conduzidos por uma dupla de colaboradoras convidadas como propositoras de oficinas de criação e movimento. A ação proposta pelas artistas colaboradoras teve como objetivo proporcionar uma vivência corporal sobre a memória cultural local e despertar as relações intergeracionais que seriam dadas entre o elenco participante. Estes elementos seriam o cerne da dramaturgia. A partir disto cada colaboradora teve o desafio de criar uma cena (ou princípio de cena) do trabalho. O trabalho cênico, que ao longo do processo foi compreendido como performance, foi composto por 5 cenas que não necessariamente tinham ligação direta entre si. Como um brinquedo de montar, a performance foi estruturada a cada dia por diferentes cenas. Na concepção da obra, as diretoras previram o uso de espaços públicos, mas não houve nenhuma pré-determinação na época da redação do projeto.

Ainda na primeira etapa foi realizado o esboço dramaturgício do trabalho e sua pré-finalização. A segunda etapa se deu com a finalização (dramaturgia, cenário, figurino e luz) e suas apresentações públicas. Na terceira etapa ocorreu a sistematização do processo de criação e montagem cênica em uma publicação virtual contendo textos de participantes do processo a respeito da experiência vivida, temas tratados, conceitos e práticas construídas.

A obra foi criada entre julho e novembro de 2014. Foi realizada junto ao elenco do grupo Flor de Pequi. Foi feito ainda o convite a 5 cidadãos dançantes, nome dado pelas diretoras a cidadãos com alguma experiência ou predisposição ao movimento que desejassem fazer parte deste processo de criação.

3.2. Quem são os integrantes do processo?

No Anexo 2 apresento a ficha técnica final de *Memorial dos Ossos* para que se tenha conhecimento de quem chegou ao fim do processo e integrou as intervenções na cidade. No entanto, como o objeto desse estudo vai além das intervenções, interessa-me o processo mais do que o produto e não enfoco as ações em geral da Flor de Pequi, mas apenas *Memorial dos Ossos*. Dessa forma, elaborei um quadro com informações de todos os que integraram o processo desde o início, independente de terem permanecido até o seu final. O quadro se faz necessário para que se apresente aspectos importantes

dos componentes do grupo como: idade (a fim de apontar as faixas e relações etárias no processo), escolaridade e relações familiares (a fim de que se visualize as camadas, teias e contextos não só familiares, mas humanos no grupo). Ao longo do texto tais integrantes serão apenas identificados pelo primeiro nome, o que reforça a importância do quadro para apresentação dos indivíduos e suas relações sociais.

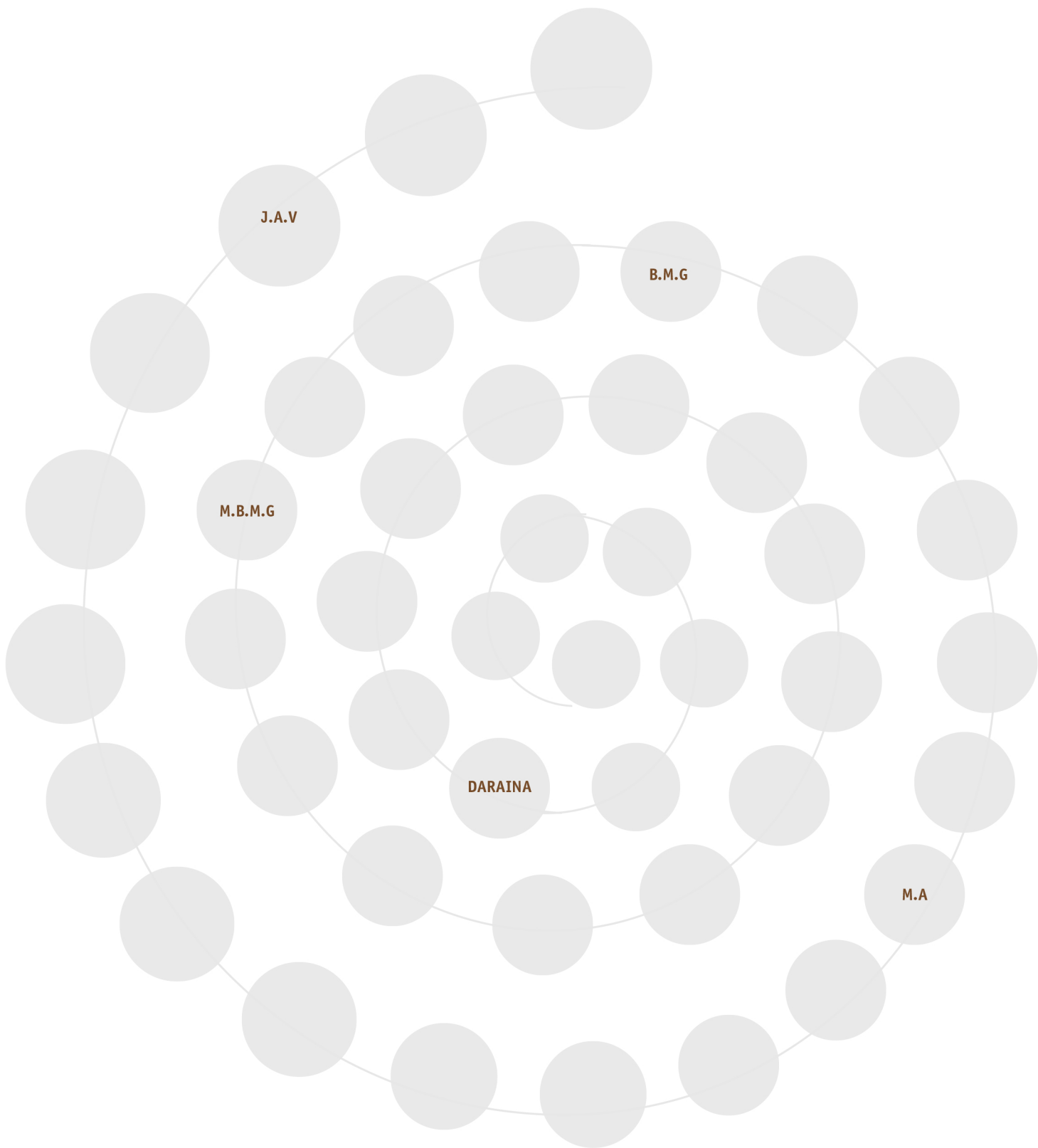
QUADRO 2 - INTEGRANTES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO				
INTEGRANTE	IDADE ⁶⁵	ORIGEM	ESCOLARIDADE	RELAÇÃO FAMILIAR NO GRUPO
GUERREIRAS DO BONFIM				
Dona Laurita	75	Campos Belos (GO)	Fundamental incompleto	---
Dona Narcisa	72	Corumbá de Goiás (GO)	Aprendeu a ler e escrever em casa.	---
Dona Helena	71	Monte Carmelo (MG)	Aprendeu a ler e escrever em casa.	Cunhada de Dona Taninha
Dona Taninha	66	Pirenópolis (GO)	Fundamental incompleto	Cunhada de Dona Helena
Dona Miusa	61	Niquelândia (GO)	Fundamental incompleto (EJA)	---
BRINCANTES - FLOR DE PEQUI				
Daraína Pregnotatto	55	São Paulo (SP)	Superior incompleto	Casada com Celso, mãe de Emilia, Noel, Daniel e Emanuel e avó de J.A.V. B.M.G, M.B.M.G. e M.A.
Celso Leal	52	São Luiz (MA)	Superior completo	Casado com Daraína
Emilia Brosig	35	São Paulo (SP)	Superior incompleto	Filha de Daraína
DJ Morceção (Rawston Barbosa da Veiga)	27	Pirenópolis (GO)		Casado com Emília, genro de Daraína.
Noel Carvalho	24	São Paulo (SP)	Superior completo	Filho de Daraína
Daniel Leal	19	São Paulo (SP)	Ensino médio completo	Filho de Daraína e Celso
Emanuel Leal	17	Pirenópolis (GO)	Ensino médio completo	Filho de Daraína e Celso
J.A.V.	4	Pirenópolis (GO)	---	Filha de Emília e neta de Daraína
CIDADÃOS DANÇANTES				
Flavia Futata	39	Nova Friburgo (RJ)	Pós graduação completa (mestrado)	Casada com Luís
Luís Cantillana	32	Bragança Paulista (SP)	Superior completo	Casado com Flavia
CIDADÃOS DANÇANTES - CRIANÇAS E ADOLESCENTES⁶⁶				
K.B.O.	15	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmã de C.S.B.O.,

⁶⁵ Idade contada em 2014 enquanto participavam do processo de criação.

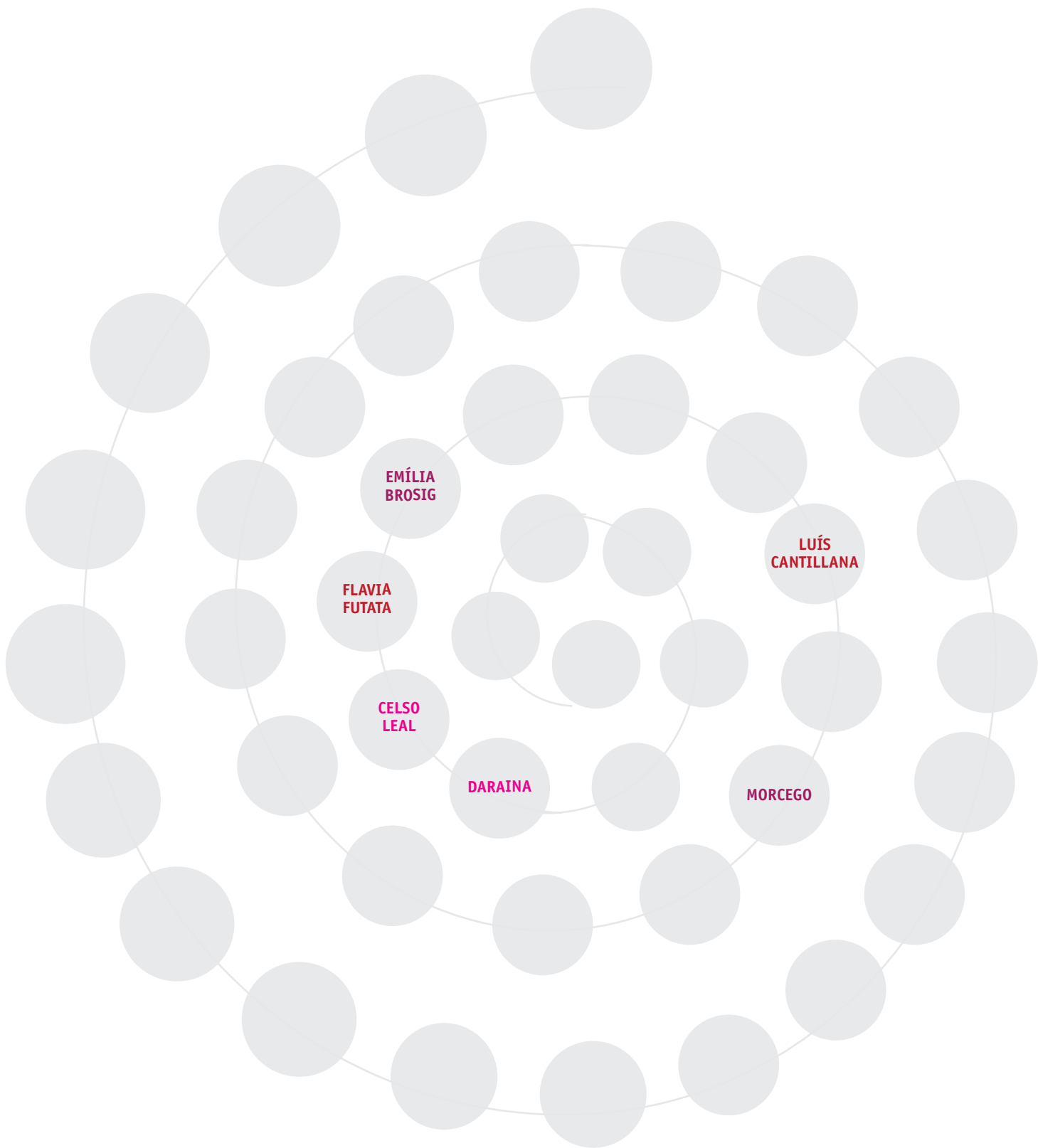
⁶⁶ De acordo com os padrões exigidos pela comissão de ética para esta pesquisa, as crianças e adolescentes terão suas identidades resguardadas.

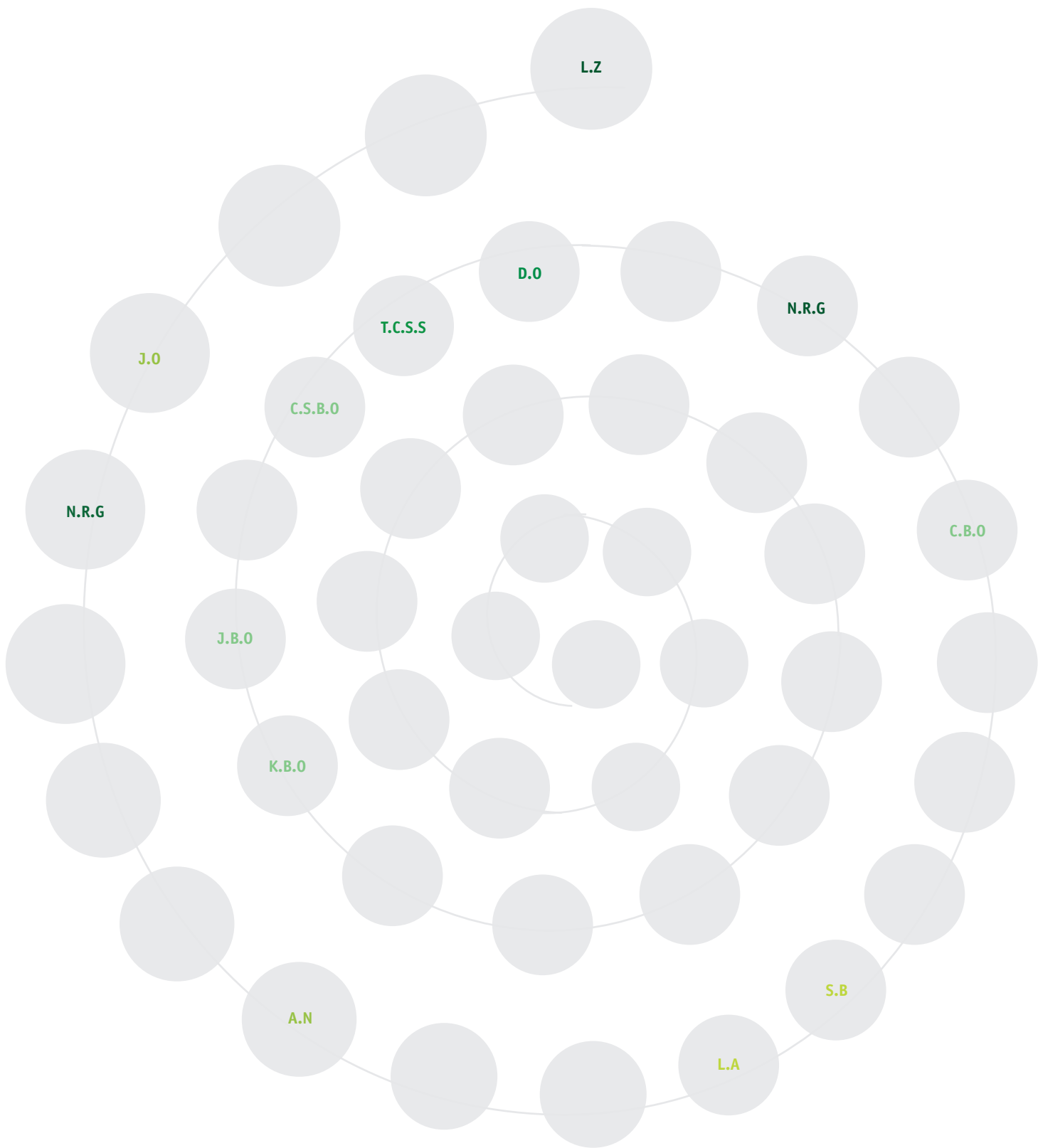
				C.B.O. e J.B.O.
J.B.O.	13	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmã de C.S.B.O., C.B.O. e K.B.O.
C.S.B.O.	12	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmã de C.B.O., J.B.O. e K.B.O.
T.C.S.S.	12	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmã de D.O.
N.R.G.	11	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmã de N.T.R.G.
L.C.S.	11	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	---
C.B.O.	10	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmã de C.S.B.O., J.B.O. e K.B.O.
C.O.	09	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	---
B.F.C.	07	São Paulo (SP)	Cursando fundamental	Filho de Flavia e Luís
N.T.R.G.	06	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmão de N.R.G.
DIRETORA DE MEMORIAL DOS OSSOS				
Daniela Dini	34	São Paulo (SP)	Superior completo	----
ARTISTA COLABORADORA				
Renata Fernandes	31	São Paulo (SP)	Superior completo	----
PARTICIPANTES QUE DEIXARAM O PROCESSO ANTES DO FIM				
Bastião de Chica (Sebastião Profeta do Amaral)	98	Pirenópolis (GO)	Fundamental incompleto	Pai de D. Laurita
M.B.M.G.	14	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Filho de Emília e neto de Daraina
B.M.G.	12	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Filho de Emília e neto de Daraina
D.O.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmão de T.C.S.S.
M.A.		São Paulo (SP)	Cursando fundamental	Neta de Daraina
J.S.	11	Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	---
L.A.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	---
L.E.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	---
P.E.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	---
V.S.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	---
S.M.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmã de S.B.
S.B.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmã de S.M.
L.Z.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmão de N.R.G.
L.U.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmão de A.D.
A.N.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	Irmã de L.U.
J.O.		Pirenópolis (GO)	Cursando fundamental	----

QUADRO 3. DIAGRAMA DAS RELAÇÕES FAMILIARES

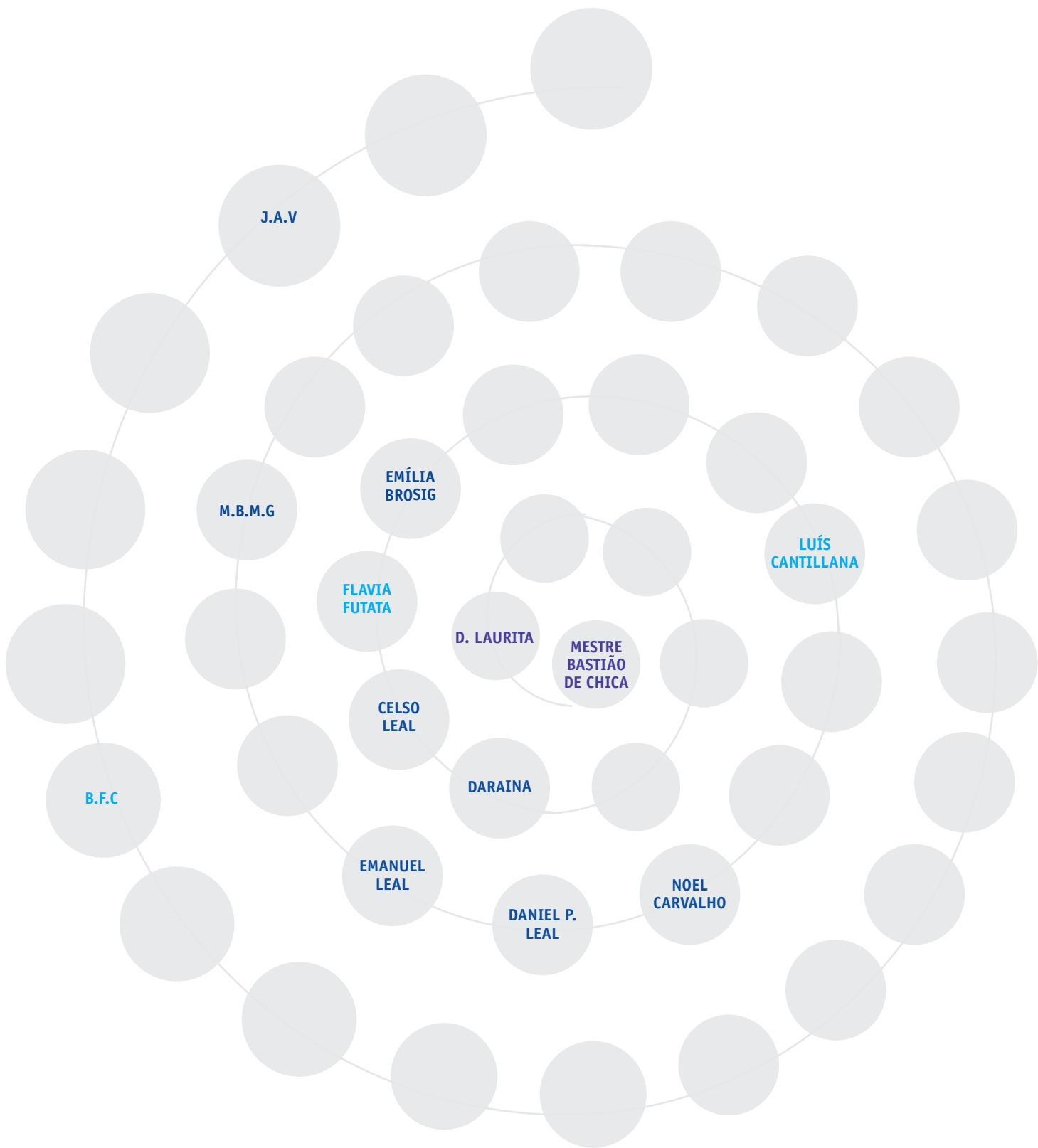


avós e netos

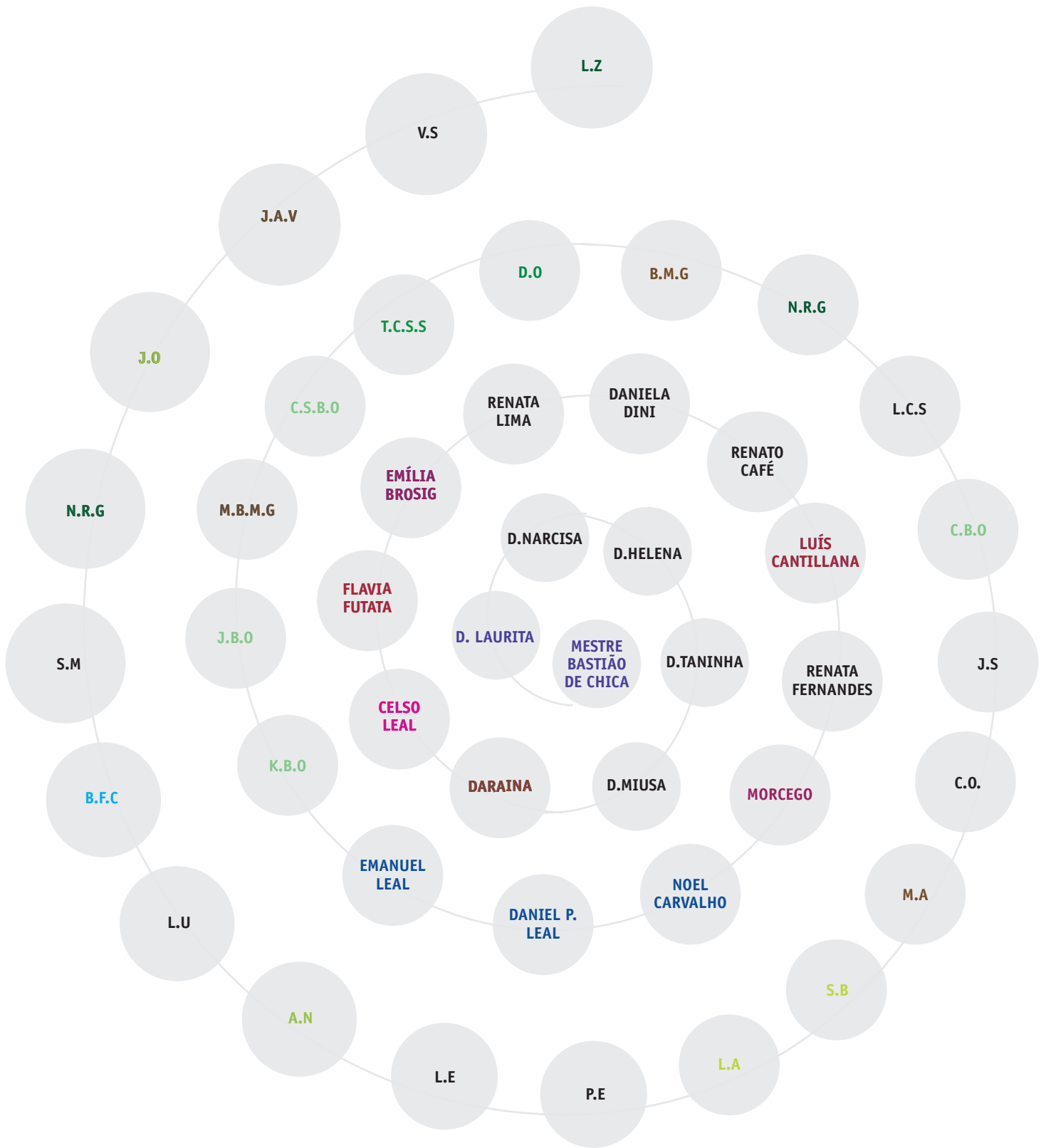




irmãos



pais e filhos



completo

3.3. Redes de criação: um convite à colaboração

Daniela e Daraína haviam previsto o convite a duas artistas desde o início da concepção do projeto. A ideia era ampliar a rede de trabalho concentrada na Flor de Pequi bem como produzir reflexão a respeito da dança produzida ali por meio do olhar e das provocações de artistas de fora deste contexto. A própria parceria entre Daraína e Daniela (residente em São Paulo) problematizou fronteiras, sejam elas geográficas ou estéticas, no ato de criação. Além disso, foram elencados nomes de duas pessoas que de alguma forma e em algum momento já haviam acompanhado o trabalho desenvolvido pelo grupo e tinham atuação na área da dança: Renata Lima⁶⁷ e Lenora Lobo. Ambas artistas da cena e moradoras da região onde a criação se desenvolveu, Goiânia e Brasília respectivamente.

Este convite foi feito às artistas e pesquisadoras na época em que o edital fora enviado, ainda no fim de 2013. No entanto, meses mais tarde, quando da publicação dos resultados do edital, Lenora Lobo declinou do convite por motivos de incompatibilidade de agendas. Daraína e Daniela sugeriram então que o convite fosse feito a mim, o que ocorreu na segunda quinzena de maio por e-mail.

Nesta ocasião Daraína expressou o desejo de poder contar comigo nesta ação junto ao elenco intergeracional. Explicou-me brevemente a estrutura pensada para o desenvolvimento do projeto que contaria com três grandes etapas: redes de criação⁶⁸, apresentações e publicação. A proposta me interessou em muitos sentidos: artísticos, pedagógicos, estéticos. Aceitei o convite imediatamente.

Após algumas semanas percebi que o desenvolvimento de *Memorial dos Ossos* era compatível com o meu desejo de investigar as relações de coeducação entre gerações em processos criativos em dança, pesquisa de mestrado que estava sendo delineada no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP. E então foi a

67 Renata Lima é professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás e coordena juntamente com outros professores o (Ve)lhaco – Laboratório de História e Artes do Corpo. É Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp e realizou estágio de doutoramento na Universidade Técnica de Lisboa. É formada em Dança, também pela Unicamp, tendo cursado o Bacharelado e a Licenciatura. É coordenadora do Programa Corpoper: Intersecções Culturais, diretora artística do Núcleo Coletivo 22 e capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

68 Por redes de criação entende-se a conformação de um grupo de artistas colaboradores do processo *Memorial dos Ossos* que não necessariamente sejam moradores de Pirenópolis, mas se disponham, por algum período, a imergirem neste contexto em favor da troca e do compartilhamento. O objetivo desta rede é formar um grupo de ação e reflexão sobre o processo criativo no contexto do grupo Flor de Pequi e seu entorno, o Quintal da Aldeia e a cidade de Pirenópolis, descentralizando as decisões ou mesmo as ações de criação de sua coordenadora, Daraína Pregnoatto. A formação desta rede também problematiza as fronteiras estéticas, artísticas, pedagógicas e geográficas em processos de criação. Com o estabelecimento desta rede teve início os ciclos de oficinas de criação.

minha vez de fazer o convite às diretoras para a participação em minha investigação.

Seria uma oportunidade única para aprofundar a reflexão e a prática da arte e educação entre gerações tendo o corpo e a dança como matéria, tema que me (co)move e reverbera em meu fazer como artista e educadora na última década. Também poderia, na ocasião, acompanhar situações de uma instituição de educação não-formal que tem a arte como fundamento. Com o aceite de Daraína e Daniela, *Memorial dos Ossos* deu *carne e ossos* (e um turbilhão de afetos neles contidos) a esta investigação acadêmica.

4. UM SIM AO ENCONTRO: MINHA HISTÓRIA COM AS RELAÇÕES ENTRE GERAÇÕES NA ARTE E NA EDUCAÇÃO

“Tudo no mundo começou com um sim.

Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.”

(Clarice Lispector)

A primeira vez que me percebi em uma situação de coeducação entre gerações foi em um dias das mães em 2008, quando trabalhava em uma Casa de Cultura na periferia da zona sul de São Paulo. A proposta que havia planejado junto a outros artistas-educadores era convidar as mães a participarem de ações poéticas em dança ao lado de seus filhos. Objetivava com essa proposta aproximar as gerações de suas experiências cotidianas. As crianças passavam todas as manhãs ou tardes da semana nesse espaço em atividades artísticas e culturais e no período oposto, estavam na escola. Eu avaliava que o tempo de contato cotidiano entre crianças e pais era curto para a convivência e troca de experiências entre eles: as atividades escolares e extra escolares bem como o trabalho dos pais ocupavam a todos durante a maior parte do dia.

A realização da oficina de dança para pais e filhos nessa situação foi reveladora. Mães chegavam com seus muitos filhos puxados pelo braço ou no colo; mal-humoradas pelo horário marcado e pela aparente perda de tempo⁶⁹ que significava assistir à apresentação de seus filhos. Porém houve surpresa quando entraram uma a uma na sala preparada para o encontro. Pedacos de papéis coloridos de cerca de 5 cm² estavam colados pelo chão, paredes, e pendurados pelo teto, pendentos de forma a ser possível tocar essa “chuva” de cores. A sala havia se tornado em espaço tridimensional cheio de cores flutuantes. Propus uma dança entre mães e filhos (quantos fossem) em que

⁶⁹ Perda de tempo no contexto de tantas tarefas a cumprir naquele dia. Muitas eram mães solteiras ou separadas com um ou mais filhos para cuidar, trabalhavam fora e tinham apenas o fim de semana para descansar e a atividade ocorreria num sábado por volta das 9 horas da manhã.

trabalhamos os aspectos de tempo, peso e espaço do movimento, especialmente a tridimensionalidade. Ao longo da atividade as crianças orientavam seus pais em suas danças, e aos poucos os pais foram dando ouvidos às crianças e encarando com seriedade os objetivos de dança a serem realizados.

Enfim, a atividade transcorreu ao longo de cerca de uma hora e as “máscaras” preocupadas, raivosas, sonolentas ou desinteressadas do início da manhã ficaram completamente transformadas pela experiência da dança coletiva que havia se completado naquele espaço. Uma das mães havia entrado na sala com uma feição muito brava, violenta até, com uma bebê de alguns meses no colo. Gritava com ela, que chorava, e com a filha mais velha, que se arrastava tímida e lentamente atrás dela, com quem iria dançar mais tarde. Esta mãe saiu da atividade abraçando a filha mais velha e suspendendo a bebê no ar com grande entusiasmo. Ela gritava, mas agora, gritos de alegria. Ao fim do dia eu também saí transformada por esse encontro. Posso dizer que aprendi muito com essa mãe, com essa filha e com a dança que ocorreu naquele dia entre os pais e filhos.

Depois dessa, outras experiências ocorreram: todas as datas comemorativas eram motivo para colocar crianças e suas famílias para dançar juntos. Quando a ocasião era uma aula de dança para adultos, seus filhos eram bem-vindos, como de fato ocorreu ao longo de todo o ano de 2009 durante um trabalho no CEU Aricanduva dentro do programa Dança Vocacional. Nessa ocasião, trabalhei com uma turma de 8 a 80 anos que criou, como composição final, um grande baile inspirado no filme *O Baile* (1983), de Ettore Scola, em que todos, homens ou mulheres, velhos ou jovens, tiveram seu momento de protagonizar a obra, por uma cena que fosse.

Nas oficinas de dança para crianças que ministrava passei a receber não só as crianças, mas os pais, avós ou responsáveis, como no caso de um semestre de oficinas ministradas no Centro Cultural São Paulo em 2010. A oficina intitulada “Memórias da infância: Dança e poesia para pais e filhos” foi uma ação dentro do projeto Dança e Literatura da Micrantos Cia. de Danças⁷⁰, coletivo de artistas da dança formados na

⁷⁰ As atividades da Micrantos tiveram início em 2001 em uma parceria entre Andreia Yonashiro e eu, estendendo-se ao longo deste primeiro ano a grupo de cerca de 8 pessoas, em sua maioria estudantes da turma 2001 de dança da UNICAMP. Micrantos funcionou durante os 4 anos de graduação como um intenso espaço de criação, em que os então estudantes, davam vazão a questões despertadas pela formação em dança em curso e a história pessoal de cada um na arte. Os encontros do grupo ocorriam quase diariamente e durante seu percurso integraram estudantes de outros cursos como artes cênicas, artes visuais, música, agronomia, ciências sociais dentre outros. O grupo profissionalizou-se em 2005 e esteve em atividade até 2010 com um projeto

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) que integrei de 2001 a 2010.

O primeiro ciclo de oficinas concebido pela companhia era direcionado apenas às crianças e ocorreu na Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, centro cultural localizado na cidade de São Paulo que acolheu a companhia em residência artística ao longo do ano de 2009 para a criação de uma obra de dança para uma sala da casa. Nessa ocasião, o objetivo das oficinas era que as artistas da dança, que estavam em criação de um espetáculo sobre a infância, pudessem ter a experiência de criar e refletir sobre a linguagem da dança e da poesia diretamente com as crianças. Com esta experiência Julia Gianetti⁷¹, Andreia Yonashiro⁷² e eu captamos muitos estímulos e materiais dançados trazidos pelos pequenos que foram inspiração na criação de algumas cenas do espetáculo. A obra *Felisdônio* (2009) não era dedicada ao público infantil, mas foi fruto dessa interação entre gerações acerca dos temas memória e infância. Para esse encontro nos orientamos pela poesia de Manoel de Barros por meio de suas *Memórias Inventadas* (2003; 2006; 2008), a trilogia de livros em que o autor poetiza a memória, a infância e o ato de criação.

Por fim, dentre outras ações intergeracionais mediadas por mim enquanto artista e educadora, destaco a experiência vivida junto ao Coletivo SIM! Arte e educação⁷³, na Vila Maria Zélia, Zona Leste da cidade de São Paulo, entre os anos 2009 e 2012,

condutor que visava investigar cenicamente as relações entre dança e literatura. Há um artigo produzido por uma de suas integrantes que reflete sobre um dos processos de criação: SCIALOM, Melina. "para que servem as estrelas?": um estudo sobre as interfaces do teatro-dança. R. Cient./ FAP, Curitiba, v5, p.191-205, jan/jun. 2010.

⁷¹ Julia Gianetti é bacharel e Licenciada em Dança pela UNICAMP e mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na mesma universidade. Atua como Artista da dança e Educadora na área de Artes cênicas, com ênfase em Dança e Artes integradas. Dedicou-se ao trabalho com crianças há cerca de uma década.

⁷² Andreia Yonashiro nasceu em São Paulo (SP), em 1982. Estudou balé clássico e, na adolescência, foi aluna de Ruth Rachou em dança moderna. Em 2001, iniciou o curso de dança na UNICAMP. Lá, aprofunda os estudos sobre as técnicas de dança e sua relação com a composição coreográfica, dedicando-se à criação e à pesquisa. Nos últimos 10 anos tem atuado como bailarina, diretora-coreógrafa e professora, período em que se destacam os trabalhos: criação e direção de *Clarabóia* e *Estudos para Clarabóia* (2010-2012) ao lado de Morena Nascimento (Prêmio Funarte Klauss Vianna 2013, Fomento à Dança 2012 e eleito melhor espetáculo de dança no Guia da Folha de 2012); *Tempest* – criação coreográfica em parceria com Daniel Fagundes (Prêmio Cultura Inglesa 2012); concepção e direção de *Erosão* ao lado de Robson Ferraz (Prêmio Funarte Klauss Vianna 2012) dentre outros. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/danca/ambargris-fecha-ocupacao-com-andreia-yonashiro-em-coreografia-de-joana-lopes/#ixzz3xIUJeZ60>>

⁷³ Coletivo que se dedica a ações de arte e de educação, formado desde 2009 por artistas e educadores de diferentes linguagens: Gabriela Canale (vídeo e literatura), Juliana França (dança), Paulo Afonso (música), Renata Fernandes (dança) e Thales Alves (poesia). Define-se como um grupo de artistas interessados em contar histórias ancestrais e contemporâneas para e com pessoas de qualquer idade. Em um diálogo entre a dança, música, literatura e as artes visuais experimentam videodança, videoretros, videoinstalações e outros formatos de narrar. Em 2011 foram agraciados pelo prêmio Rumos Itaú Cultural - Educação Cultura e Arte. Disponível em: <<http://coletivosim.wordpress.com>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

período em que fui moradora do local. A Vila Maria Zélia⁷⁴ é uma das primeiras vilas operárias do Brasil, situada no bairro do Belenzinho, distrito do Belém. Tombado em 1992 pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – Conpresp⁷⁵ e pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico – Condephaat⁷⁶, o lugar que está prestes a completar 100 anos mantém muitas de suas paredes originais.

Vila operária fundada por Jorge Street em 1917, o complexo que possuía, além das casas, escolas, armazéns, posto de saúde, igreja, dentre outros, visava dar todo apoio aos funcionários que trabalhavam na sua fábrica de sacos de juta para embalagem de grãos. Eram tempos áureos no estado brasileiro que concentrava a maior produção e escoamento do café. Os primeiros moradores e, portanto, trabalhadores da fábrica de sacos de juta, eram em sua grande maioria imigrantes europeus que chegavam durante e após a 1ª Guerra Mundial em busca de refúgio e trabalho na América. Atualmente, há cerca de 150 famílias residentes no local, sendo a maioria descendentes dos primeiros trabalhadores locais.

Em 2010 fomos cobrados pelo Ministério Público a respeito da conservação do patrimônio tombado da vila. Muitos dos moradores dos imóveis tombados descobriram que a vila era tombada naquele momento; não sabiam o que significava um bem tombado nem quais as consequências legais da má conservação de uma fachada tombada, por exemplo.

Nesse ambiente nasceu a iniciativa do Coletivo SIM! de trabalhar a memória e o pertencimento dos moradores por meio de ações artísticas. No caso desse lugar, a memória, mais do que um conceito ou uma palavra, é um fato concreto, palpável. Ao longo de dois anos o coletivo foi o proponente de encontros com os moradores em que o principal foco era o contar histórias, sobre si, sobre o outro, histórias reais ou

⁷⁴ A Vila Maria Zélia é considerada a primeira vila operária do Brasil, fundada em 1917. Possui duas associações de bairro e uma delas, a Associação Cultural Vila Maria Zélia, é voltada a cuidar de valores culturais da vila. Em 2014 esta associação virou Ponto de Cultura da cidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.vilamariazelia.org.br>>. Acesso em: 10 set. 2014.

⁷⁵ O Conpresp foi criado em dezembro de 1985, mas sua instalação definitiva só ocorreu em outubro de 1988. Entre suas atribuições destacam-se: deliberar sobre tombamentos de bens móveis e imóveis; definir área envoltória destes bens etc. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

⁷⁶ O Condephaat tem a função de proteger, valorizar e divulgar o patrimônio cultural no Estado de São Paulo. Nessa categoria se encaixam bens móveis, imóveis, edificações, monumentos, bairros, núcleos históricos, áreas naturais, bens imateriais, dentre outros. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.3ece191cddb97673b47b5f57e2308ca0/?vgnnextoid=84fc343c80f37210VgnVCM1000002e03c80aRCRD&vgnnextchannel=84fc343c80f37210VgnVCM1000002e03c80aRCRD>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

inventadas. Cada encontro era dedicado não só a promover narrativas, mas ao prazer pelo ato de narrar-se.

Em 2010 esta ideia foi contemplada pelo VAI – Programa de Valorização de Iniciativas Culturais⁷⁷ e desenvolvemos o projeto intitulado “No colo do conto, na cola da dança”⁷⁸. Realizamos um percurso de criação entre artistas e crianças moradoras da vila e seus resultados – um livro e uma videodança – foram lançados ao fim de 2010. O livreto foi catalogado em cerca de 50 bibliotecas municipais e pontos de leitura e, ao longo do ano seguinte, a videodança intitulada *Vermelhos demais* (2010) circulou pelo Festival Internacional de Vídeo & Dança – Dança em foco.

Em 2011, novamente com o patrocínio da prefeitura e do programa VAI, desenvolvemos junto à comunidade da vila a continuação do projeto iniciado em 2010, desta vez nomeado *Contos da vida pelos quatro cantos da vila*⁷⁹. Nesta etapa, experimentamos a criação de narrativas em um processo de criação que propunha o hibridismo entre as linguagens artísticas. Tratou-se de um processo coletivo e intergeracional, realizado junto a crianças, alguns pais, artistas e mulheres da terceira idade. Assim como no ano anterior, produzimos um livro que foi catalogado em bibliotecas municipais e a videodança produzida, *Entre os prédios e nós* (2011), circulou pelo Festival Internacional de Vídeo & Dança – Dança em Foco 2012.

As propostas híbridas de criação, que incluíram dança, vídeo, instalação,

⁷⁷ Criado pela Lei municipal 13.540, de março de 2003, de autoria do então vereador Nabil Bonduki, o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, doravante apenas denominado VAI, tem como objetivo apoiar financeiramente ações culturais desenvolvidas por jovens de baixa renda nos seus próprios locais de origem e/ou ações em bairros pobres em equipamentos culturais ou de difícil acesso a eles. Tais ações devem estar relacionadas, portanto, ao cotidiano da cidade e ao local onde a ação é desenvolvida. Como principais aspectos do programa destacam-se: o reconhecimento e investimento em ações culturais juvenis em desenvolvimento nas áreas periféricas da cidade e a consequente valorização de uma concepção mais ampla da pluralidade das práticas artísticas e culturais realizadas na cidade. Lançadas pela Secretaria Municipal de Cultura, “VAI – 5 anos” (2008) e “Via Vai: Percepções e caminhos percorridos” (2012) são publicações que contam e refletem sobre o desenvolvimento de ações contempladas com o edital. Disponível em: <<http://programavai.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 set. 2014.

⁷⁸ “No colo do conto, na cola da dança” foi concebido pelo Coletivo SIM! e coordenado por Renata Fernandes. Contemplado pelo VAI 2010, visava trabalhar a questão da tradição oral e da narrativa utilizando-se das artes de forma integrada (dança, artes visuais, contação de histórias, música) e de forma coletiva entre artistas e crianças. Todos os participantes passavam por oficinas que uniam o trabalho a partir de duas ou mais linguagens a cada encontro (música, dança, vídeo) e todos, artistas e crianças, foram protagonistas no processo de criação e sua forma final: uma videodança. Disponível em: <<http://nocolodoconto.wordpress.com>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

⁷⁹ *Contos da vida pelos quatro cantos da vila*, concebido e desenvolvido pelo Coletivo SIM! junto à Associação Cultural Vila Maria Zélia e coordenado por Renata Fernandes, foi a continuação das ações artísticas iniciadas em 2010 com o projeto *No colo do conto, na cola da dança*. O projeto propôs a continuação de oficinas de criação em arte para tratar da questão do bem patrimonial e da memória dos moradores da vila. Nesta etapa, crianças, adultos e idosos moradores se mobilizaram em torno de memórias e histórias orais locais que culminaram na construção da videodança *Entre os prédios e nós*. Disponível em: <<http://coletivosim.wordpress.com/projetos>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

performance, poesia e música, envolveram os moradores do bairro operário como criadores e como apreciadores. Crianças, jovens artistas e idosos participaram juntos de oficinas de criação permeadas por conversas sobre identidade, memória e patrimônio cultural, porém com o suporte de tecnologias, conceitos e formas contemporâneas do fazer artístico. Dessa forma, essa experiência condensava, até certo ponto, todo um percurso de trabalho como artista e educadora e de reflexões acerca do diálogo entre gerações em processos criativos. Por essa iniciativa, como proponente e relatora da experiência, junto ao coletivo SIM!, recebi o Prêmio Rumos Itaú Cultural Educação, cultura e arte (2011-2013)⁸⁰.

Por fim, no atual momento da carreira de artista-educadora tenho sido convidada a mediar o encontro entre crianças e artistas. Um exemplo de ação neste âmbito foi a oficina para pais e filhos proposta dentro da programação *100 lugares para dançar*⁸¹, ocorrida no SESC Belenzinho em julho/agosto de 2014. O objetivo da oficina era que pais, filhos, avós, netos, tios e sobrinhos vivenciassem juntos procedimentos de criação da obra de videodança *100 lugares para dançar* e pudessem propor sua criação em videodança ao final do encontro. O fato de eu ter participado como artista e assistente de direção no processo de criação da obra me permitiu compartilhar conhecimentos adquiridos ao longo deste percurso com o público misto da oficina, bem como procedimentos de criação desenvolvidos pelos artistas.

Um formato similar ocorreu na ocupação ÂMBARGRIS – Cerco Choreográfico Sala Renée Gumiel – Funarte/SP-2014⁸², em que fui convidada a realizar oficinas de

⁸⁰ O prêmio Rumos Itaú Cultural Educação Cultura e Arte contempla propostas de excelência na área das artes e cultura no âmbito da educação não-formal. Com edições nos anos de 2005, 2008 e 2011, o edital tem como objetivo promover o mapeamento, a formação e a difusão do trabalho de educadores não-formais de todo o Brasil. Em sua última edição (2011-2013), na qual fui contemplada, a instituição selecionou 14 artistas educadores dentre os 941 inscritos, advindos das 5 regiões do país. No site do prêmio pode-se ler o livro que conta a história e o projeto dos contemplados: <<http://novo.itaucultural.org.br/explore/blogs/rumos-2/sentidos-livro-que-counta-a-historia-dos-selecionados-no-rumos-educacao-2011-2013>>. Acesso em: 14 set. 2014.

⁸¹ A obra “100 lugares para dançar” é dirigida por Vinicius Terra e Marina Guzzo. Tive participação no processo de criação como bailarina e assistente de direção. A obra teve estreia na 7ª Bienal Internacional de Dança do SESC – 2011, foi contemplada com o Prêmio FUNARTE Artes Cênicas de Rua 2012 e já circulou nacional e internacionalmente. Destaco a passagem da instalação pela Feira do Livro de Frankfurt em 2013 dentro da programação de Artes Cênicas, ocasião em que o evento alemão homenageou o Brasil e a mais recente exposição no Panorama Festival, evento internacional com sede no Rio de Janeiro. A obra de videodança e videoinstalação é definida pelos autores como uma cartografia dançada de 3 cidades – Santos, São Paulo e Rio de Janeiro. Os vídeos têm como suporte uma plataforma virtual em <<http://100lugaresparadançar.org>>, bem como a instalação na arquitetura dos espaços em que é exposta.

⁸² O projeto ÂMBARGRIS com direção artística de Andreia Yonashiro e Bárbara Magliavolia foi a proposta vencedora do Edital de Ocupação da Sala Renée Gumiel em 2014 lançado pela Fundação Nacional das Artes - Funarte. Com uma programação variada e vasta, o projeto trouxe espetáculos,

criação em dança contemporânea para crianças intitulado *Criança Cria*⁸³. Lá tive o papel de mediar o encontro de um grupo de crianças participantes da oficina com obras e artistas que se apresentaram na sala Renée Gumiel ao longo do segundo semestre de 2014. O grupo participante foi misto: possuiu crianças de ambos os gêneros, de faixa etária de 4 a 14 anos, educadores e artistas. Juntos, os integrantes do grupo discutiram, experimentaram e criaram danças pautadas nas questões atuais que instigam os artistas contemporâneos. Ao fim do processo o grupo de crianças apresentou o trabalho cênico *Sem título* (2014), que foi composto por seis cenas: *Começo*; *Derretimento*; *Monstro*; *Pano que vira*; *Aldeia*; e *Fim*.

Observo em meu percurso de atuação profissional forte desejo de que a interação entre as gerações se dê e que ocorra por meio de processos de criação. Na maioria dos casos a aproximação das gerações, algumas vezes inclusive sob o mesmo enfoque temático da memória, se deu dentro de um processo de criação em dança e com resultados que podem ser considerados materialidades deste encontro: o espetáculo *Felisdônio* (2009 – realizado junto à Micrantos-Ornamento da Massa); *O grande Baile* (2009 – realizado no Programa Dança Vocacional); as videodanças *Vermelhos Demais* (2010); *Entre os prédios e nós* (2011); e o mais recente, *Sem título* (2014).

oficinas contínuas e grupos de reflexão sobre a dança ao longo de 2014 até março de 2015. Participei desta ação em dança sendo responsável pelo programa de dança com crianças intitulado “Criança Cria”. Disponível em: <<http://choreografico.hotglue.me>>. Acesso em: 15 set. 2014.

⁸³ Os encontros são classificados em dois eixos chamados CO_CRIAÇÃO e CO_LABORAÇÃO. O primeiro é voltado à experimentação e à criação em dança entre as crianças sob minha orientação. O segundo eixo visa à troca do grupo com os artistas residentes e convidados do projeto, apreciação de espetáculos, dentre outras ações. Disponível em: <<http://choreografico.hotglue.me>>. Acesso em: 15 set. 2014.



Figura 11. Foto: Luciana Fernandes | Acervo Coletivo SIM (2010).

É a partir desse desejo e desse condensado de experiências, como diria professora Luiza Cristov, que me proponho a relatar e discutir esta experiência de participação na criação de *Memorial dos Ossos* ao longo de 2014.

CAPÍTULO 2

“O senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroco, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a idéia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é.”

(Guimarães Rosa)

1. O MEU OLHAR PARA *MEMORIAL DOS OSSOS*

Apresento neste capítulo um registro descritivo de minhas observações ao longo da participação no processo de criação da obra *Memorial dos Ossos*. O descritivo está dividido em três partes e tem destaque a primeira, mais detalhada, quando participei mais ativamente junto ao elenco como artista convidada e proponente das oficinas de dança.

Como já dito, a proposta feita pelas diretoras do trabalho ao edital (p. 43) previa três etapas de realização, que de fato ocorreram, as quais pude acompanhar presencialmente em ciclos de participação: experimentações cênicas e convívio intergeracional; finalização do trabalho cênico e apresentação pública; sistematização do processo em publicação virtual. O processo de criação cênica, referente às primeira e segunda etapas, teve início nas primeiras oficinas de criação com a minha participação como artista convidada em meados de julho de 2014 e terminou com as apresentações públicas que aconteceram de 19 até 23 de novembro desse ano. Foram ao todo cerca de 60 encontros ao longo de quatro meses dos quais eu participei de aproximadamente 25.

Por fim, após a estreia do trabalho, tive ainda a oportunidade de acompanhar a realização de uma publicação virtual⁸⁴ contendo reflexões das diretoras acerca do processo de criação com o qual pude colaborar com um texto a respeito de minha participação. Esta organização e sistematização da experiência vivida, que se caracterizou como uma etapa final do processo previsto pelas diretoras, trabalho que durou cerca de um mês, foi realizada na prática a cada encontro, e em alguns momentos culminantes como as reflexões feitas durante encontros de autoavaliação entre elenco, equipe de direção e artistas convidados ocorridos ao fim do processo de criação, após as apresentações, processo que se concretizou na escrita dos textos que compuseram a publicação. Esta etapa foi realizada entre janeiro e fevereiro de 2015.

⁸⁴ Tal publicação intitulada "Memorial dos Ossos o que existe de inter-resistente em mim" está como apêndice no DVD que acompanha esta dissertação. Nela encontra-se a contextualização e a descrição das etapas e a do processo de criação como um todo sob o olhar de Daniela Dini e Daraína Pregnotatto.

2. MODOS DE FAZER

Para o desenvolvimento desta pesquisa, elaborei uma forma de acompanhamento em campo do processo de criação que se dividiu em três ciclos durante 2014, cada qual com duração entre 15 e 20 dias. O primeiro deles ocorreu em julho, quando minha atuação foi participativa por meio de oficinas de dança ministradas ao elenco. O principal objetivo desta etapa foi o acompanhamento do início do processo e a integração do elenco. O segundo ciclo aconteceu entre o fim de setembro e o começo de outubro, quando eu visava observar as consequências do primeiro ciclo de participação e o desenvolvimento do processo antes de sua fase final, ainda passível de intervenção. O terceiro ciclo, quando participei como observadora, se deu na última quinzena de novembro a fim de acompanhar o final do processo, os ensaios e a estreia de *Memorial dos Ossos*.

Em julho, ao longo de 20 dias orientei cerca de dez encontros com o intuito de integrar o elenco e levantar material para a construção de cenas. Após este ciclo inicial de oficinas de criação, pude participar do primeiro encontro com o elenco formado oficialmente. Em outubro, ao longo de 15 dias, acompanhei cerca de seis ensaios e algumas reuniões da equipe de direção e elenco. Por fim, retornei por mais 15 dias em novembro para os três ensaios finais e as cinco apresentações do trabalho em espaços públicos e abertos na cidade. Nessa ocasião acompanhei um encontro final de avaliação com todos os participantes do processo, elenco, equipe de direção, artistas convidados e produtores, quando pude coletar depoimentos de alguns participantes acerca da experiência de criação. Nas três ocasiões de visita documentei eventuais reuniões de elenco ou equipe de direção.

Todos os encontros com o elenco e equipe de direção desses três ciclos foram filmados e fotografados com uma câmera *Go Pro Hero 3* e/ou uma câmera *Nikon Coolpix P500*. Mantive um gravador (*iPod*) sempre à mão para as diversas situações em que aconteceram narrativas, cantos, discursos e depoimentos. Importante dizer que todo material coletado foi copiado ao acervo da Flor de Pequi como partilha de um material que lhes pertencia e também como segundo *back up* da pesquisadora. Ao longo desse período mantive também um diário de bordo como recurso de registro e reflexão contínua. No caso das entrevistas, estas foram apenas gravadas em áudio e procurei manter duas fontes de captação de som simultâneas a fim de evitar perdas materiais por acidentes ou falhas técnicas.

Apesar de no início do processo ter esclarecido a todo o elenco que estariam

envolvidos na realização desta pesquisa e que este fato pressupunha que todas as ações seriam documentadas, e das câmeras e gravadores serem pequenos, procurei diariamente antes do início das atividades posicioná-los em lugares discretos de forma a não intimidar os participantes. Sempre que possível mantive duas câmeras fixas funcionando para que, em caso de um dos arquivos ou máquinas apresentar problemas imediatos ou tardios, houvesse outra fonte à disposição. Essa estratégia não evitou que em alguns dias acontecessem falhas do aparato montado (baterias descarregadas, memória no *chip* insuficiente e outros). Em dias de atividade eu iniciava a filmagem desde o momento da chegada e dentro do possível gravava até o fim do encontro, registrando-o na íntegra ou em grande parte. Devido ao fato de as atividades durarem sempre mais do que uma hora, fez-se necessária a troca de baterias e/ou cartões de memória ao longo das filmagens diárias. Desta forma, há mais de um arquivo de imagem por dia de atividade. Eles foram guardados sem edição e organizados em pastas diárias, nomeados e datados. Além dos vídeos, em quase todos os encontros do primeiro ciclo pude contar com a colaboração na captura de imagens em vídeo e fotos do fotógrafo Renato Café, convidado pelas diretoras para realizar a documentação do processo e apresentações, e de Emília Brosig⁸⁵, educadora comunitária do Quintal da Aldeia e integrante da Flor de Pequi.

Todo esse aparato veio em função de meu objeto de estudo ser algo efêmero: as relações intergeracionais que se deram espontânea e instantaneamente ao longo do processo de criação de um trabalho em dança, este igualmente passageiro. O diário de campo é indispensável ao pesquisador, sobretudo em pesquisas qualitativas, porém no caso de uma pesquisa como essa, ficou evidente que não era suficiente como registro. Também me preocupava em ter a maior quantidade possível de materiais documentados a fim de retomar alguma atividade, situação ou acontecimento e ter em mãos a possibilidade concreta de retornar ao ocorrido – o vídeo e a gravação em áudio. Como ainda estava insegura a respeito de qual seria a abordagem metodológica mais adequada à pesquisa, segui indicações de minha orientadora e investi na documentação extensa do processo. Tanto o diário de bordo como a documentação diária em imagens colaboraram para que a memória do processo fosse construída dia a dia assim como contribuíram para uma visualização do caminho trilhado na pesquisa.

⁸⁵ Formalizo aqui agradecimento a Emília, que fotografou inúmeros encontros, sobretudo nos momentos em que estive em ação junto às crianças, proporcionando a completude deste estudo. O leitor verá seu nome nos créditos da maioria das fotos que compõem esta dissertação.

Como já dito, todo o material foi coletado com livre consentimento dos envolvidos pela autorização de cada um dos participantes mediante termos oficiais que tiveram firma reconhecida em cartório local. Tal documentação pode ser encontrada digitalizada no DVD parte desta dissertação. Esta pesquisa foi submetida à avaliação de comissão de ética via Plataforma Brasil e obteve aprovação para execução em 6 de abril de 2015 de acordo com o parecer nº 1.025.674.

Destaco enfim que nos momentos em que eu não estive presente, os ensaios foram documentados em sua maioria e compartilhados comigo pela direção por meio de relatos orais (entrevistas) e escritos (diário de bordo e relatórios da direção), fotos ou vídeos. Nos três períodos em que estive junto à Flor de Pequi, acessei o seu acervo de documentos a fim de compreender o processo de amadurecimento das propostas do grupo⁸⁶.

Seguindo a divisão dos três ciclos de acompanhamento do processo e, neste momento, priorizando as etapas em que colaborei diretamente e presencialmente, descrevo a seguir observações e considerações a respeito das ações desenvolvidas.

3. CICLO 1

3.1. Preparação

Como preparação para o início do processo de criação, fiz uma reunião virtual⁸⁷ com as diretoras da obra – Daraína Pregnoatto e Daniela Dini – e com Emília Brosig, produtora executiva do processo, no dia 3 de julho (gravação integral em áudio; cerca de 45 minutos de duração). Nessa ocasião participei da conversa junto a Renata Lima, ambas como artistas-educadoras convidadas. Nesse encontro foram detalhados as atividades esperadas de nós duas e os objetivos almejados com o convite. Discutimos propostas de agenda e do cronograma do processo criativo como um todo. Seríamos, então, eu e Renata Lima, responsáveis por compartilhar do processo criativo da obra por meio de oficinas de sensibilização com objetivo de criar pequenas células poéticas ou cenas do espetáculo.

O elenco nessa data ainda não estava confirmado, mas Daraína afirmava o desejo de que todas as ações fossem desde o início intergeracionais. Não se previu o

⁸⁶ Levantei ainda dados de outros cinco processos de criação entre gerações, realizados por Daraína Pregnoatto ou Daniela Dini anteriormente. Tratam-se de vídeos, fotos ou livros de processos ocorridos entre 2006 e 2013: Caravana Klaus Vianna (2006); Caminhos de Pirenópolis (2009); Domingas e a Pepita (2010); Guerreiras do Bonfim (2011); e Opereta Caipira (2012).

⁸⁷ Encontro via *skype*.

trabalho com elencos isolados por idade em nenhum momento. Aos poucos e durante as primeiras oficinas o elenco se definiria. A interação entre artistas convidadas e direção ocorria entre julho e setembro, período de levantamento de materiais junto ao elenco. Posteriormente às oficinas, as diretoras se encarregariam de finalizar as cenas iniciadas pelas convidadas, bem como arrematar ao longo de dois meses – outubro e novembro – o processo de criação iniciado em julho.

Após essa entrevista, tivemos breves conversas informais para fechamento de agenda de participação no processo. Definiu-se minha intervenção entre 14 de julho e 2 de agosto e de Renata Lima para os quatro fins de semana de agosto⁸⁸.

3.2. O processo de criação de *Memorial dos Ossos*

Apresento inicialmente em linhas gerais as ações que pude acompanhar nesta primeira fase, para um posterior detalhamento.

- a) Formação de elenco infantil por meio de três semanas de ações do projeto *Crianças contadeiras de histórias*. Acompanhei ao todo 14 encontros de criação entre crianças e senhoras contadoras de história. Tal ação foi o foco de minha participação enquanto artista convidada: orientei a criação de cenas e estudei a movimentação a partir das histórias levantadas pelas senhoras da comunidade;
- b) Redação e abertura de edital público para seleção de 5 cidadãos dançantes + elenco infantil que integrariam a equipe do trabalho (documentado em texto, reproduzido no Anexo 3);
- c) Conversas informais da coordenação junto às crianças para esclarecimento do teor do projeto, funções e compromisso de participação (gravadas em áudio);
- d) Conversas informais junto às diretoras a respeito do andamento inicial do projeto, dúvidas, questões e dilemas de um processo criativo entre gerações (anotadas em texto);
- e) Primeira reunião presencial com equipe técnica e direção: diretoras, artistas convidados e produção executiva (gravada integralmente em áudio e vídeo);
- f) Primeira reunião com elenco intergeracional (inclusive pais e responsáveis pelos menores) para esclarecimentos técnicos e burocráticos e assinatura de termo de compromisso, e primeiro encontro de criação com elenco definido (gravados integralmente em áudio e vídeo);

⁸⁸ Devido a conflitos de agenda, Renata Lima pode ministrar apenas 1 ciclo de oficinas em um fim de semana. Por este motivo suas ações não foram descritas e investigadas mais profundamente.

- g) Entrevista com as diretoras (gravada integralmente);
- h) Coleta de assinaturas (e reconhecimento de firma) no termo de ciência de participação em pesquisa e autorização de uso de imagem de parte do elenco participante (reproduzido no DVD);

Durante esse primeiro período de participação, observei processos e tomadas de decisões que colaboraram para a transformação do processo de criação, que agrupo sob três temas apresentados a seguir.

- a) Da formação do elenco:

Quando cheguei, o elenco não estava formado. Portanto o trabalho a ser feito estava indefinido. Imaginava, conforme previamente combinado, que chegaria e começaria a trabalhar com um grupo de pessoas já selecionadas, o que não aconteceu. Acabei contribuindo, por meio de minhas ações e propostas de criação dentro do projeto em andamento *Crianças contadeiras de histórias*, para a formação do elenco de crianças e sua integração com o grupo das senhoras da terceira idade. Também pude acompanhar a redação e o chamamento do edital para seleção dos 5 cidadãos dançantes previsto em projeto.

- b) Da forma de trabalho encontrada:

Daraína previu que todos os encontros reuniriam o elenco, das crianças aos mais velhos. A partir dos primeiros ensaios e ações do projeto, as diretoras observaram que encontros com todo o elenco eram muito difíceis de ocorrer por motivos de agenda, de ritmos diversos entre os grupos etários, dentre outros motivos – afinal eram crianças que tinham compromissos escolares em períodos diferentes, adultos com trabalho, idosos que compartilhavam cuidados com a família e assim por diante. Dados que inclusive nos revelam sobre os papéis sociais destinados a cada faixa etária na nossa sociedade. Nesse início de processo observei que os ensaios com todo o elenco poderiam ocorrer semanalmente e intercalados ocasionalmente por ensaios com apenas uma parte do grupo intergeracional ou ainda apenas com as senhoras ou apenas com as crianças, podendo este ritmo de encontros, nem sempre intergeracionais, contribuir para o próprio ritmo de criação.

- c) Do formato da obra:

Inicialmente a proposta contemplava um espetáculo com cerca de seis cenas, 50 minutos de duração e que teria como palco locais alternativos da cidade, excluindo o caráter espetacular do produto ou apresentações no Teatro de Pirenópolis. Ao fim deste período de experimentos iniciais, as diretoras optaram por um formato mais

performático, aberto cenicamente e experimentavam, por vezes, o espaço de uma casa para o desenvolver da dança. Buscando o levantamento de materiais e a experimentação de espaços cênicos até que se definisse o lugar da obra, a partir de agosto-setembro, os ensaios ocorreram em espaços públicos da cidade.

Por fim, defini junto à direção de *Memorial dos Ossos* sugestões para o meu retorno, ainda como artista convidada, para as etapas de desenvolvimento e finalização do projeto. Foram sugeridos os períodos de 25 de setembro a 13 de outubro, quando o material levantado durante julho e agosto, amadurecido pela direção, ainda seria passível de transformação pela minha intervenção. E finalmente, previmos o retorno final para acompanhamento dos ensaios finais e da estreia, previsto de 12 a 23 de novembro.

3.3. Apontamentos gerais sobre o primeiro ciclo de participação

Era 16 de julho de 2014, meu primeiro dia de participação no cotidiano do Ponto de Cultura Quintal da Aldeia em função de um convite especial: participar do processo de criação de *Memorial dos Ossos*. Seria uma colaboradora. Meu papel? Conceber um ciclo de criação em dança com dois objetivos: o primeiro, promover a integração intergeracional do elenco composto, e o segundo, que, desta experiência de encontro, pudesse se desenvolver uma ou mais cenas para o trabalho em questão.

Já havia explorado em diferentes oportunidades o papel da memória e da oralidade como matérias para criação em arte e experimentado a conexão entre palavra e corpo. O que eu proporia de novo (em termos de repetição e de novidade) nesta situação? E o que haveria de novo nesta experiência para mim?

Fato é que havia sido chamada para colaborar na criação de *Memorial dos Ossos*, mas, ao chegar no Quintal da Aldeia, onde as atividades de Flor de Pequi seriam realizadas, ao menos inicialmente, conheci o projeto *Crianças contadeiras de histórias*⁸⁹. Este outro projeto propunha que, a cada encontro, uma das guerreiras contasse uma ou mais histórias para um grupo de crianças que, a seguir, trabalharia sua encenação e posteriores desenhos e modelagens em massinha sobre a narrativa. Um dos

⁸⁹ Projeto desenvolvido concomitantemente à *Memorial dos Ossos*. Teve início algumas semanas antes deste, com a coleta e seleção de histórias por Daraina junto às senhoras da comunidade. *Crianças contadeiras de histórias* previa encontros com as guerreiras em que elas narravam histórias para um grupo de crianças que, a seguir, trabalhavam sua encenação e posteriores desenhos, modelagem em massinha e bordados sobre a narrativa. Posteriormente as crianças e adolescentes se encarregaram de recontar as histórias, escrevendo-as inclusive para a publicação final composta pelas histórias e imagens criadas por eles. O resultado se encontra em *Criancérias de quintal: crianças contadeiras de histórias* (vide bibliografia - Criação Guaimbê).

objetivos do projeto era a confecção de um livro com a compilação de narrativas recontadas pelas crianças e suas produções visuais, resultado que foi alcançado e prestigiado na FLIPIRI⁹⁰ no dia 1º de novembro de 2015, quando *Criancérias de Quintal – crianças contadeiras de histórias* foi lançado. Para Daraína fazia muito sentido que nós (sobretudo eu e ela, que trabalharíamos juntas no primeiro ciclo de oficinas) iniciássemos o trabalho de levantamento de materiais para *Memorial dos Ossos* neste ciclo de encontros das *Crianças contadeiras de histórias*, pela afinidade não apenas temática, mas sobretudo metodológica (que propunha a aproximação entre gerações por meio da oralidade).

Eu havia pensado, prévia e racionalmente, em fazer um ciclo de encontros de dança à parte do *Contadeiras*, mas, aos poucos, dia a dia em contato com o cotidiano do Ponto de Cultura e com a equipe de *Memorial dos Ossos*, fui entendendo que interações e integrações estão “nos ossos” desta instituição. Nada é puro, fixo, isolado. Ali tudo se contamina, tudo se comunica. Assim o elenco da Flor de Pequi frequenta também outras atividades e integra outras atividades do Quintal da Aldeia. As pessoas transitam entre diversas e diferentes ações ali propostas: as festividades do boi, práticas corporais orientais, processos de criação em dança, confecções artesanais e bordados, dentre tantas outras atividades realizadas no espaço físico da ONG. Enfim, as pessoas vão passando, tramando e se transformando. Vão aderindo às atividades por afetividade. E porque as pessoas têm memória, inteligência, percepção e desejos, elas viram verdadeiros agentes contaminadores. *Crianças contadeiras* contaminaria *Memorial dos Ossos*. Não haveria, ao menos nesse início de processo, uma suspensão da forma de operar desse local para a criação de um tempo/espaço suspenso feito especialmente para a criação de *Memorial dos Ossos*.

Compreendi então que minha ação seria contribuir com o levantamento de material para *Memorial dos Ossos* a partir dos encontros de *Crianças contadeiras*. Como cheguei no começo desta ação, pude acompanhar alguns dias de trabalho em que Daraína orientou os encontros, entender como ela pensava o corpo dentro do espaço da oralidade e sugerir intervenções, construindo outros caminhos.

No início observei certa “passividade” das crianças como ouvintes frente às

⁹⁰ FLIPIRI é a Festa Literária de Pirenópolis promovida pelo Instituto Casa de Autores (Brasília) e prefeitura de Pirenópolis com o patrocínio da Secretaria do Estado de Educação de Goiás. Tem como objetivo a difusão do livro, da leitura e da literatura em cidades pequenas e zonas rurais para todos os públicos. Em 2015 o evento teve sua 7ª edição na cidade: <http://www.flipiri.com.br/programacao-7a-festa-literaria-de-pirenopolis/>. Acesso em 20. jan 2016.

contadoras, que se mostrava na atitude daquelas que não paravam de se mexer e andar pela sala, ou ainda simplesmente não ouviam, conversavam com o colega enquanto acontecia a narrativa. Esta passividade da qual falo não era caracterizada pela imobilidade dos corpos, pelo contrário: se moviam muito e com energia. Digo passivas no sentido de que as crianças pareciam muitas vezes desconectadas do ato narrativo. Ou seja, elas não percebiam a situação de compartilhamento em que estavam inseridas, nem o que fazer com o que estava sendo compartilhado com elas.

Dessa forma, trouxe duas ações simples para a concentração que se repetiram todos os dias que se seguiram até a conclusão deste ciclo. A primeira foi um reforço do que Daraína já estava propondo: apenas enfatizei que todos os dias faríamos uma brincadeira de roda ou de jogo, dessas bem conhecidas pelas crianças, que estaria diretamente relacionada à história que seria contada no dia. Se a história fosse do saci, brincaríamos em uma roda que falasse do saci; se a história fosse do coelho, antes brincaríamos de coelho sai da toca; no dia da história do balaio de alface, brincaríamos de rodas que falavam do balaio e das muitas coisas que nele cabem e assim por diante. A ideia era sugerir desde o primeiro momento uma imagem (dançada) da temática daquele dia. Mover os corpos dentro das imagens daquele dia.



Figura 12. Foto: Emilia Brosig.

A segunda ação era uma *ativação dos sentidos*, uma pequena série de massagens que se repetiria todos os dias. Este ritual foi trazido neste projeto para nos lembrar de que a escuta seria uma escolha a ser feita por quem entrasse no projeto e que ela se daria no corpo inteiro, não só no/pelo ouvido. Falávamos assim:

Aqueço minhas mãos e levo este calor para os meus ouvidos – para que eu possa ouvir melhor todos os sons que esta história faz em mim;
Aqueço minhas mãos e levo este calor para os olhos – para que eu possa ver tudo o que esta história faz em mim;
Aqueço minhas mãos e levo este calor para o meu nariz – para que eu possa sentir todos os cheiros e aromas que esta história faz em mim;
Aqueço minhas mãos e levo este calor para minha boca – para que eu possa sentir os sabores que esta história faz em mim
Aqueço minhas mãos e levo este calor para o meu coração – para que eu possa amar o que esta história faz em mim;
Aqueço minhas mãos e levo este calor para minha cabeça – para que eu possa guardar o que esta história faz em mim;
Aqueço minhas mãos e levo este calor de novo para minha boca – para que eu possa ser uma contadora desta história a seguir.⁹¹



Figura 13. Foto: Emilia Brosig.

⁹¹ Aprendi esta introdução originalmente com a contadora de história e educadora Samira Ramos em 2008. Aqui ela já aparece transformada pela minhas experiências com algumas palavras diferentes do original.

Mais adiante trabalhei sobre o fato de a história contada ser considerada um material pronto a ser “encenado” pelas crianças. Era preciso dar espaço para criação e esta poderia ir além do ato de recontar-encenar-narrar passo a passo a história. Era preciso exercitar algo que eu considero fundamental para qualquer processo criativo: a escolha. Ao meu ver, ela é necessária em todo (e durante todo o) processo de criação. Desta forma conversaríamos, brincaríamos e jogaríamos após ouvirmos a história, ao invés de sairmos diretamente a encená-la, o que parecia afastar a dança e cristalizar o ato. Cuidamos⁹² do tempo de conversa espontânea entre as crianças e a contadora de histórias. Passei a fazer perguntas, antes de sugerir qualquer ação de composição. Buscava ouvir a conversa entre os participantes e Daraína. Precisava saber o que tinha despertado interesse nas crianças, o que desta história havia mobilizado, causado medo, alegria, dúvida ou outro sentimento. Tentava entender qual era o fato-ato-momento de cada história que revelava movimento, ação, transformação. Que fato-ato-momento concerniria ao universo da dança? A partir daí não precisaríamos trabalhar narrativas inteiras, mas apenas um ou outro aspecto que permitisse que a dança de cada um e do grupo se revelasse em sua potência.

Aos poucos fui entendendo que este era um caminho possível para que memórias ganhassem corpo para além das narrativas. A história narrada não seria mais encarada como a memória em si, ou a fonte primária de levantamento para o *Memorial dos Ossos*, e sim a(s) dança(s) que dela surgiria(m) seria(m) uma consequência de memórias despertadas pelas histórias. E estas memórias, porque não eram só das senhoras contadoras de histórias mas também das crianças, poderiam ser material de estudo e de levantamento de elementos na construção das cenas de *Memorial dos Ossos*. De alguma maneira era preciso que o lugar de coleta deste material fosse comum a todos que participavam do processo.

Enfim a mais importante das questões aos poucos foi ganhando amplitude e profundidade: a inte(g)ração entre as gerações. As senhoras haviam de fato sido convidadas para contar histórias às crianças e o processo lembrou a elas que as histórias poderiam ser (re)vividas pela voz e também por todo o corpo. Algumas se disponibilizaram de imediato, outras foram mais tímidas. Aos poucos começaram a adentrar as ações dançadas propostas. Convidá-las a estar junto foi uma porta de entrada ao convívio intergeracional; dar abertura a sua participação nos jogos e danças foi um

⁹² Nesta ação trabalhei desde o início em parceria com Daraína Pregnolato, portanto o uso da 1ª pessoa do plural neste texto se refere a esta dupla.

meio de aprofundá-lo; ter testemunhado interações entre todos em afeto e em criação, uma conquista. Ao meu ver, naquele momento, não importava a profundidade de sua doação aos mo(vi)mentos de dança e sim a sua presença íntegra em meio ao grupo de crianças. Uma pequena ação, um singelo gesto já bastava: enquanto todos exploravam os elementos cênicos que a história trouxera, Dona Miusa perguntava no ouvido de cada uma crianças: “quer um toicinho ardido?”; enquanto as crianças davam conta de esconder ‘o santo’ num canto qualquer do galpão, Dona Taninha muito brava corria atrás das crianças com um cinto na mão; as crianças adoraram virar estátuas aos olhos do ‘lobo’ Dona Helena, que estava de costas mas lenta e pesadamente virava para os pequenos com tom de ‘surpresa’.

Quando esta interação está presente, uma história pode virar muitas histórias, um corpo pode virar outro, um simples gesto ou movimentação vira dança. A dança possível para cada pessoa: abrimos⁹³ espaço à sua presença ao sugerirmos um ritmo constante de encontros diários entre o grupo. Aproximamos pessoas ao convidá-las para um encontro no qual cada um oferecia o que tinha de melhor: as senhoras, com suas memórias que ganham forma na voz e nos cantos, e as crianças, com suas fantasias que ganham vida em seus corpos enérgicos. Ampliamos espaços e aproximamos as pessoas quando possibilitamos que estes papéis iniciais fossem trocados: as contadoras poderiam dançar e os pequenos poderiam criar e serem ouvidos e contemplados em novas histórias feitas de suas fantasias dançadas. Por fim entendi que, nos corpos das crianças, a memória era mais pele que ossos, era mais fantasia que lembrança, era mais figurino e adorno capaz de transformar quem dança em coisas inesperadas do que a palavra ou imagem controlada. Este entendimento foi necessário para que o encontro entre gerações fizesse sentido neste trabalho; para que tanto as senhoras como as crianças tivessem seus lugares e valores resguardados no processo de criação. Aqui meu papel como colaboradora era de observar e cuidar das diferentes qualidades de existência, diferentes formas de manifestação de estar no mundo. A presença das senhoras como apelo constante à permanência ao lado da infância que é toda instabilidade; a presença das crianças como chamado à transformação e invenção ao lado de tudo o que deseja fixar e repousar.

⁹³ Aqui o uso da terceira pessoa do plural se refere a equipe de direção e eu como artista colaboradora.



Figura 14. Foto: Renato Café.

3.4. Apontamento sobre o planejamento nesta ação

Como disse anteriormente, a imagem e a ideia que eu tinha do que fosse um planejamento anteriormente à chegada em Pirenópolis caíram por terra frente à realidade apresentada. E esta queda nunca foi tão leve. Algo me surpreendeu e deu lugar à preocupação que sempre tive com planejamento: em estar presente. Foi um exercício constante lidar com a realidade a partir do que se colocava e não a partir de um desejo ou de uma projeção minha. Desta forma destaco a qualidade da parceria que foi sendo estabelecida entre mim e Daraína ao longo desse ciclo – o estar junto. Aprender a ouvi-la e observá-la junto ao grupo foi mais importante do que executar o que havia planejado. Sentir que estávamos juntas na condução dos encontros foi mais importante do que cumprir um papel de “oficineira responsável por montar uma cena”.

Afirmo que trabalhei em parceria uma vez que Daraína esteve presente em quase todos os encontros, de modo que quando a condução não era de fato de uma dupla, ela estava ao meu lado observando minha atuação, apoiando, permitindo, pronta para sugerir e apontar soluções para dificuldades. Compartilhamos diariamente muitas

escolhas e nossa comunicação foi muito fluida e instantânea. Com um olhar nos entendíamos a respeito do que parecia ser necessário a cada momento. Uma ligação natural aconteceu entre nós como condutoras das atividades e creio que isto se deve ao fato de nos sentirmos íntimas *na* dança.

Além disto, colaborou para que esta conexão se fortalecesse o fato de Daraína ter me fornecido previamente o roteiro para as apresentações das histórias, dentro de um cronograma planejado por ela. Também compartilhou as histórias contadas pelas senhoras gravadas em áudio, de forma que eu conheci as histórias antes das crianças. Assim pude planejar quais brincadeiras traria para o acolhimento e quais estratégias e propostas utilizaria na exploração e composição junto ao grupo.

Mesmo que estivesse aberta a interações com Daraína e Daniela, com o grupo e a modificações de um roteiro planejado a cada encontro, a estrutura dele era algo que eu almejava conseguir construir e manter. O coração, o cerne do meu planejamento era que as brincadeiras e jogos fossem fonte de criação para o grupo e, quem sabe, suas estruturas inspirassem as próprias células das encenações que viriam a nascer. E neste sentido, mais uma vez, eu e Daraína concordamos: o melhor caminho é pelo brincar.

Daniela, que manteve o olhar fixo no grupo em movimento e o corpo aberto às narrativas, parecia anotar tudo que poderia virar *Memorial dos Ossos* ao longo dos primeiros encontros, assumindo nesse momento um lugar de maior observação. Tinha o silêncio de quando a criança está fazendo arte... tramava, tramava, tramava... Ao mesmo tempo protegia o silêncio fundamental ao artista, aquele que permite, permite, permite. Em alguns encontros se permitiu entrar, brincar e dançar, o que foi contagiante! Em outros, partilhou comigo a condução enriquecendo o processo que se iniciava.

Desta forma nascia *Memorial dos Ossos*, aos poucos, no ritmo das árvores lentas típicas do cerrado. Quem esteve lá presenciou o brotar de danças surpreendentes que aconteciam de repente, como as flores que desabrocham após as chuvas que aplacam a secura da natureza dessa região.

3.5. Apontamentos diários sobre o primeiro ciclo de participação

Nesta seção exponho apontamentos diários do primeiro ciclo de oficinas. Faço este detalhamento, pois foi neste ciclo que minha atuação aconteceu de forma participante e mais íntima com cada integrante do processo. Pude conhecê-los dançando com eles e acredito que com eles o mesmo tenha ocorrido. As novidades, surpresas e aprendizados trazidos pelo outro eram partilhados no calor e no movimento da dança.

Gostaria que o leitor tivesse o máximo de elementos para sua apreciação uma vez que todas as inquietações e matérias para a reflexão sobre a coeducação emergiram desta etapa e foram posteriormente desenvolvidas e aprofundadas na escrita do terceiro capítulo, de cunho reflexivo.

Faço uma observação sobre o formato escolhido para a descrição. Na abertura de cada encontro identifiquei os presentes e ressalto que obtive autorização para tal conforme documentos encontrados digitalizados no DVD. Tal identificação é importante para que se tenha dimensão do número de presentes, de suas idades e função. Todos os encontros deste ciclo são relatados em 4 partes: Acolhimento; A hora da história; Exploração e Composição; e Observações. As 3 primeiras formam a descrição da atividade e a última contém minhas observações sobre o dia, feitas posteriormente à atividade. Elas foram tecidas a partir de escritos do diário de campo e depois amadurecidas, uma vez que voltei ao diário e aos vídeos algumas vezes para apontar o que havia se passado comigo e com o grupo. Já os encontros não foram sempre divididos em 3 partes; esta estrutura ternária foi sendo contruída ao longo desta etapa junto ao grupo e por seus integrantes reconhecida. Ao observar este fato optei por assumi-la para facilitar a imersão do leitor.

Daraína tem uma forma cíclica natural de trabalhar. Testemunhei isso na prática antes de encontrar isso sistematizado no livro de sua autoria, meses mais tarde, onde coloca suas concepções e caminhos de um trabalho de dança com crianças e afirma que uma aula se compõe basicamente de três momentos:

AQUECIMENTO, momento em que se brinca mais ludicamente a partir dos estímulos dados pelo professor = aquecimento da musculatura como um todo já relacionado ao tema que será desenvolvido;
EXERCÍCIOS propriamente ditos, que vão trabalhar com especificidades corporais e preparar o corpo para o momento seguinte;
CRIAÇÃO (ou improvisação), momento em que inicialmente se conduz o grupo por caminhos seguros de expressão criativa até a maturidade do grupo, quando conseguirão caminhar sozinhos por este universo de realização.
(PREGNOLATTO, 2004, p. 45)

Ressaltado o fato de que estes encontros não tratavam apenas do dançar, era o caso de rever o que eu mesma pensava sobre estruturas possíveis de um encontro. Também sempre tive tendência a estabelecer três momentos para cada encontro. A interação com Daraína e com as demandas de ambos os projetos aos quais estava exposta forjaram em mim algumas escolhas que deram forma ao que se descreve agora.

Observei, logo nos primeiros dias, que o ritmo dos encontros, estabelecidos em começo, meio e fim (evidenciados a quem participava da atividade), era necessário ao

grupo, que continha pessoas muito diferentes, em estados corporais e mentais diversos, algumas crianças mais agitadas, outras mais dispersas; algumas com anos de participação das ações do Quintal da Aldeia, outras recém-iniciadas. A repetição da estrutura dos encontros aos poucos foi dando segurança aos participantes e foi visível que quanto mais firmes éramos com relação a esta estrutura, mais calma e concentração trazíamos ao grupo. Na descrição diária será possível observar de que maneira cada um desses momentos foi sendo construído e evidenciado ao grupo. Além disso, uma quarta parte voltada à criação visual (desenho e modelagem) ocorreu diariamente e não entrou nessa descrição, uma vez que ela se referiu unicamente ao projeto *Crianças contadeiras de histórias*, descrito anteriormente.

Escolhi a palavra acolhimento para designar a primeira parte, pois era o momento de acolher quem chegava no espaço de trabalho, de receber quem estava pronto para a interação, mas também de recolher os dispersos e novos no projeto. Era também a hora em que acolhíamos diferentes estados corporais e de humor de cada um do grupo e tentávamos sintonizar numa mesma “estação”: a da história do dia. A ocasião era para conectarmos conosco, com o grupo e com a atividade do dia. Era um momento para todos: crianças, senhoras e adultos, inclusive as orientadoras. Chamei-o de acolhimento porque não se tratava de um mero “aquecimento de corpo” para a atividade física. O que se desenvolveu dia a dia neste processo foi mais amplo que um aprendizado ou treinamento de movimentos. Por meio do encontro e da dança exercitávamos o ser.

O segundo momento era voltado ao ouvir e narrar: a hora da história. De certa maneira era a ocasião de “parar e silenciar” para ouvir a narração da senhora contadeira ou de quem quisesse contar uma história, uma vez que nessa fase muitas histórias surgiram espontaneamente por parte das crianças. Mas, como dito anteriormente, o ouvir ou narrar nunca acontecem só no/pelo ouvido, e sim em todo o corpo, pois destacamos que esta era uma ação de dança que desejava trabalhar as memórias de cada um, as memórias guardadas nos ossos. Como entender então que as histórias apenas saem da boca e entram no ouvido? Isso seria reduzir nossa experiência. Como orientadora deste ciclo de oficinas e em diálogo com as diretoras do processo criativo, entendi que as memórias deveriam ser despertadas pelo movimento assim como nosso corpo todo deveria ser sensibilizado para ouvi-lo. Por isso o leitor observará o amadurecimento deste momento ao longo da descrição.

Enfim, a terceira parte foi intitulada Exploração e Composição porque era o

momento em que, como exploradores aventureiros da dança, viajaríamos pela história trazida naquele dia e compartilharíamos os achados da expedição, em momentos de sínteses dançadas; em que o foco do nosso trabalho era o de exercitar a escolha, a composição (de colocar junto, de combinar de diferentes formas) e apreciar resultados. A palavra exploração me lembra experiência e a forma como Larossa traz sentido para o sujeito da experiência. O autor remete às raízes a palavra experiência ressaltando seu radical comum *periri-* ou *per-* (de origem indo-europeia) com as palavras perigo, travessia, prova e pirata. E aponta: “o sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho” (2014, p. 26). Ele ressalta que nas línguas germânica e latina, a dimensão de travessia e perigo está sempre presente. E assim foi adentrar as histórias e a dança, enfrentar os medos e dificuldades do processo e igualmente saborear suas alegrias. E de alguma forma as observações que aparecem após os momentos de exploração e composição não deixam de ser a minha composição (pequenas sínteses e reorganizações de sentidos) advinda da exploração enquanto pesquisadora.

3.5.1. Primeiro encontro: chegar, observar, ouvir, reconhecer...

Narradora⁹⁴: Dona Laurita| Crianças: J.S., L.A., C.O., N.R.G., N.T.R.G., M.A., J.A.V., L.E., P.E., T.C.S.S. e L.U.| Adolescente: M.B.M.G.| Adultas: Daraína, Emilia e Renata Fernandes| Condução: Daraína.| Observação: Renata Fernandes

⁹⁴ Neste capítulo, as guerreiras serão denominadas narradoras, ressaltando esta característica delas, bem como a relação estabelecida entre elas e os outros integrantes.



Figura 15. Foto: Emilia Brosig.

ACOLHIMENTO

Brincadeira *Andando e pulando*.

Daraína iniciou a brincadeira cantando e adentrando o espaço com movimento:

Andando e pulando (6X)

Parou!.

Trata-se de uma brincadeira “irmã” da “Estátua” a que estamos acostumados. Enquanto os participantes cantam “Andando e pulando”, se deslocam saltitando de diferentes formas e no ritmo da música. Quando ouvem a chamada “Parou!”, paralisam onde e na forma em que estiverem. Daraína acompanhou as crianças durante toda a ação orientando e dançando junto com elas. Interveio também na forma de parar: “agora quando parar tem que parar de mãos dadas com um amigo”, ou “todos de mãos dadas”, ou “pé com pé com um amigo”, ou “com uma mão no pé e um pé na mão”, e muitas outras combinações. Esta brincadeira proporcionou a exploração de diversos modos de deslocamento (andar, correr, saltar, girar), noções de espaço (lateralidade, para frente e para trás) e tempo (ritmo, andamento lento e rápido). Além de ser uma brincadeira agregadora pela sua função rítmica e mimética, é também apropriada para a preparação corporal e para uma posterior atividade de dança.

Dona Laurita atentamente observou toda a preparação do grupo sentada em uma cadeira. Não fez nenhum comentário, apenas sorria; em alguns momentos cantou junto. Após alguns minutos desta brincadeira as crianças foram convidadas por Daraína a se

sentarem em roda ao redor da senhora contadora do dia. A história foi a do *Viúvo e seus 3 filhos*, contada a ela por sua falecida mãe. Neste momento as crianças constataram: “Nossa, tudo é a mãe?! Todas as histórias vêm das mães?! Todas as histórias que a senhora conta vêm da sua mãe!” E ela respondeu: “Pois sim, pra vocês verem como ter mãe é uma coisa boa e importante. As mães podem ensinar muito a seus filhos. Minha mãe sempre nos contava histórias. Todos os dias quando terminava o trabalho em casa, um pouco antes do entardecer, sentava-se conosco, eu e meus irmãos e quem mais quisesse, na beira de casa para contar histórias. Ficávamos lá até o anoitecer. Até cansar. Todos os dias. E esta é mais uma história que ela nos contava.”

A HORA DA HISTÓRIA

O VIÚVO E SEUS TRÊS FILHOS

Era uma vez um homem viúvo e seus três filhos, um homem e duas mulheres. Ele se mudou da cidade em que morava e foi andando com esses filhos e alugou um casarão numa dessas cidades antigas. Um dia ele se casou de novo e a mulher judiava demais dos enteados, ela era uma madrasta muito ruim pra eles. O menino se cansou do jeito da madrasta e foi-se embora pra outra cidade morar com os padres e ficaram apenas as duas meninas. Eles moravam em uma casa de esquina, com um muro muito grande e quebrado. As meninas estudavam à tarde, o marido ia pro serviço e a mulher ficava lá. Mas alguma coisa aconteceu que ela decidiu que não ficava mais naquela casa,



Figura 16. Foto: Renata Fernandes

o marido saía pra trabalhar e ela rapava o pé pra rua. As meninas acharam bom, porque só assim elas poderiam brincar, já que a madrasta só deixava para elas o serviço.

A casa era muito grande e como era costume naquele tempo, os donos alugavam a casa e deixavam suas coisas pessoais guardadas em um dos quartos. Nessa casa, o cômodo onde ficavam os guardados ficava de janela pra rua. Acontece que a casa tinha uma varanda muito grande e comprida e, pra iluminar a varanda, a madrasta abria a janela.

Nesse dia, as meninas se entretiveram com a brincadeira e esqueceram da hora da escola. Já era quase meio-dia e elas não tinham lavado nenhuma vasilha:

– Vamos lavar as vasilhas, se a nossa madrasta encontrar tudo sujo, ela mata a gente! – e enquanto uma lavava a louça, a outra secava.

Quando pensa que não, o sino da igreja deu a primeira badalada do meio-dia e elas ouviram um barulho de couro de vaca arrastando embaixo da cama – rap – que naquele tempo o couro de boi era muito útil.

Uma olhou pra outra com olhar assustado e foi quando deu a segunda badalada e de novo o barulho – rap – e ele vinha se arrastando parecendo que sairia de dentro do quarto. As duas nem pensaram duas vezes e subiram correndo pra cima do muro e ficaram pensando no que fazer:

– Se a gente faltar na aula, nossa madrasta acaba com a gente de tanto bater, se a gente deixar as vasilhas sujas, ela bate do mesmo jeito; a casa aberta, não podemos deixar de jeito nenhum! O que a gente faz?

Foi quando os outros meninos, seus colegas, foram subindo a rua em direção à escola, gritando pra elas, que continuavam em cima do muro:

– Vocês não vão na escola não?

– Vamos sim, mas vocês não podem nos ajudar a fechar a casa pra gente não chegar atrasadas? – e não contaram nada pros colegas.

As crianças entraram no quarto, olharam tudo e não encontraram nadinha fora do lugar, o couro estava lá, todo embrulhado e amarrado, do jeito que era. As crianças ainda insistiram:

– Vocês podem fechar a janela pra nós? E as crianças fecharam a janela, as portas e seguiram pra escola.

Desse dia em diante as crianças decidiram nunca mais desobedecer ninguém, mesmo que fosse a madrasta tão má pra elas.

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO:

Daraína incentivou e conduziu junto às crianças uma montagem da história tal qual foi contada. Algumas crianças assumiram os papéis principais enquanto as outras formaram um coro. Aos poucos, com ajuda de Daraína e Dona Laurita, que esteve sempre disponível e respondendo a cada pergunta das crianças, lembravam-se das partes da história e foram compondo as cenas. A composição final teve cunho mais teatral. Em meio às cenas, foram se formando rascunhos de uma dança mais coletiva. Afinal, os personagens centrais eram bem teatrais e a história pouco apontava para ações que pudessem virar dança. O encontro terminou com a redação de textos e elaboração de desenhos que integrariam posteriormente a publicação do projeto crianças contadeiras de histórias.



Figura 17. Foto: Renata Fernandes.

OBSERVAÇÕES:

A partir da observação deste encontro, avaliei que o trabalho corporal de sensibilização para o ato de escuta, bem como os procedimentos de composição a partir da história, precisariam ser mais efetivos a fim de que os participantes se envolvessem com a história, com a proposta do dia e de fato entrassem em um processo de criação que pudesse fazer pontes com *Memorial dos Ossos*. Era preciso trabalhar a escuta das crianças para que com isso fosse possível acessar e trabalhar o seu repertório de movimentos, seu repertório simbólico na relação com a história narrada no dia e por fim sua capacidade de composição a partir do material levantado. Neste encontro as crianças estavam bem agitadas e muitas vezes se desconcentraram da atividade de criação das cenas. Algumas saíram do ambiente em que estavam, foram para a rua ou para o quintal. Todas falavam bastante e o tempo todo, inclusive quando estavam dançando ou criando a cena. Com muita dificuldade saíam do estado de “falar” para “entrar na dança”.

As crianças seriam capazes de ter mais autonomia no processo de dar formas cênicas ou dançadas à experiência da escuta da história narrada pela senhora contadora? Seria nosso papel, de quem orienta o encontro, também orientar a montagem de cenas? Qual seria o meu papel nesta situação? Todas estas perguntas me rondaram até o próximo encontro, quando comecei a interagir diretamente com Daráina e o grupo participante. E as respostas para estas dúvidas foram ganhando forma na ação e no calor do encontro com o elenco em formação.

Destaco a participação de Dona Laurita após sua narração que se deu por meio de olhares atentos à brincadeira, respostas a todas as perguntas feitas pelas crianças, palmas e comentários incentivadores ao longo da montagem da encenação.

3.5.2. Quem tem medo do saci?

Narradora: Dona Laurita| Crianças: J.S., V.S., L.A., C.O., N.T.R.G., S.M., S.B., T.C.S.S., J.A.V. e N.R.G.| Adultas: Daráina, Daniela, Emilia e Renata Fernandes|
Condução: Renata Fernandes e Daráina.



Figura 18. Foto: Emilia Brosig.

ACOLHIMENTO

Sugeri começar pela brincadeira cantada *Hoje eu quero andar de um jeito diferente*⁹⁵ :

“Hoje eu quero andar de um jeito diferente, eu não quero andar pra frente, eu quero andar...(e alguém propõe um novo modo de caminhar que o grupo copia, seja pulando, correndo, se arrastando no chão, de quatro, na ponta dos pés, como um bichinho – gatinho, onça, piriquito, papagaio)”.

Depois, Daraína sugeriu a brincadeira *Pererêpepê*:

“Pererê pepê, pororó popó, saci-pererê de uma perna só” (e todos saem pulando com uma perna só. Depois troca de perna, canta-se novamente)

As crianças foram convidadas para a roda, que se formou e integrou Dona Laurita, a qual observava as brincadeiras sentada em sua cadeira. Ela contou a história do saci, vivida e ouvida em sua infância. O medo unificou o grupo, agregou pequenos e grandes, que espacialmente até se aproximaram ao longo da narrativa. O grupo esteve de forma geral mais concentrado na ação. Teriam sido os sentimentos de medo ou estranhamento que geraram tal conexão?

⁹⁵ Música composta por Margareth Darezzo encontrada em seu livro *Canteiro: músicas para brincar* (2001) que acompanha CD. A música-brincadeira visa o trabalho sobre a percepção da permanência da pulsação e o ritmo, mas também sugere a exploração de repertório de movimentos. É um "brinquedo cantado" irmão da brincadeira trazida por Daraína no último encontro "andando e pulando"

A HORA DA HISTÓRIA

O SACI-PERERÊ⁹⁶

L: e essa historia não é mentira, essa historia é verdadeira, aconteceu e eu ainda lembro um pouco dessa aparição do saci. Bom, aqui muita gente sabe onde eu moro né, quem sabe onde eu moro? (C: Eu não, C: Eu sei, ali perto da Rua do Sebastião) Naquela rua ali do meu pai né, você vai descendo aquela rua e tem uma encruzilhada, né? Aí, naquela outra rua de baixo do meu pai, aquela rua ali, aquilo ali era uma mata virgem. Vocês também sabem o que é uma mata virgem? (C: eu sei) Bom, mata virgem para quem não sabe é um lugar, é aquela mata que não se pode tirar nada, nem um cipó. Aquela mata fazia parte lá do hotel Quinta Santa Barbara. Ali aquela mata virgem eu entrava lá com meus irmãos. Eu era pequena, olhava meus irmãos para minha mãe ir trabalhar; eu entrava, andava essa mata tudo. Lá tinha uma mina d'água. Era muito grande dentro dessa mata e as madeiras ainda têm aquele pau d'alho no meio da rua que quem passa lá vê aquele mundo de árvore né? As árvores do mato daquele pedaço não eram grandes, mas as árvores que tinham lá era tudo daquele porte. Árvores enormes, muito altas, tudo grande e muita qualidade de árvore ali dentro. Naqueles pedaços tem aquela encruzilhada onde seguia para casa do José, onde quase todo mundo sabe, né? Não tinha aquele tanto de casa, do lado da casa do José, era só a casinha deles. Lá morava um casal que não tinha filhos e do lado de cima também eram poucas as casas. Não tinha onde tem aquele predinho verde... Vocês sabem ali na rua do meu pai, ali perto em frente à esquina, fizeram aquela casinha bonitinha ali, toda de grade? Ali era uma lagoa, não tinha casa, era uma lagoa e naquela lagoa meu pai falava que tinha muito sanguessuga, mas eu já não lembro disso não. Meu tempo já não tinha mais, meu pai saía de índio, dançava índio, pegava a pita, amassava, punha para curtir, para fazer os cabelos dos índios ali naquela lagoa. E aí eu e meus irmãos era que cuidava de tudo, ele ficava lá mexendo pra deixar curtir tudo direitinho... Ali tinha essa lagoa e essa mata virgem, não tinha esse tanto de casa... Casa do meu irmão não tinha, a casa da minha irmã também não tinha, tinha aquela casinha pequena lá, a casa dos meus dois irmãos tinha um ranchinho muito ruim lá e mais em frente da casa do meu irmão também era um ranchinho que morava um povo que vieram da banca do Caité. Eles falavam isso: quem morava no caité, é caité.

⁹⁶ A partir deste dia eu passei a gravar as narrativas e portanto as histórias aparecerão neste texto transcritas para que se tenha maior proximidade com o autor/narrador da história. A transcrição segue aqui os seguintes padrões: L para Laurita; C para crianças, R para Renata e DR para Daraína.

Agora, não sei, eles falavam assim que moravam lá. Então tinha esses dois ranchinhos e o ranchinho de Maria Catalão também, que era só isso que tinha: o ranchinho de Maria Catalão, o ranchinho de Mané Galinha e o ranchinho de Zé Paixão. Eram esses três ranchinhos que tinha do lado de baixo. Do lado de cima só tinha a casa, a nossa e um ranchinho daquelas casinhas de pau a pique, aquelas casinhas enfeadas de pauzinho fino, também tinha para lá aquela casa que era da Juva... Não, não era nem de Juva nesse tempo; a dona da casa chamava Tiola. Tiola era o nome que a gente conhecia, né? E aí tinha uma casa famosa pequenininha também e tinha uma casinha lá na ponta da rua... Era só essas casinhas que tinha. O resto era só mato. Não era mata virgem mas era só mata fechada. E aí muitas pessoas saíam para a rua; não tinha luz elétrica, não tinha nada e sempre o saci dava um cerco na pessoa ali perto. (C: O quê?) Saci Pererê. O Saci mesmo, o bichinho preto dos ôio vermelho, com uma boininha vermelha na cabeça, um pé só pulando, pulava na frente das pessoas. (C: A senhora já viu ele?) Eu não. (C: É de verdade?) Não vi não, mas o colega de serviço do meu pai viu, eu sei que ele arrancou o canivete e foi no bichinho ainda, ele arrancou o canivete e foi nele, e ele aparecia para muita gente. Esse casal que morava lá nessa casa diz que ele atentava muito, mexia com galinha deles, mexia com as plantações deles, diz que ele aprontava muito ali, sempre ele aprontava ali naquela esquina, nessa encruzilhada. O lugar que ele gostava de aparecer era sempre na encruzilhada e o pai a serviço arrancou o canivete, mas pegou? Pegou o quê? O bichinho era de uma perna só, mas foi mais esperto do que ele! E ele vivia aparecendo e acontecia que certa época do ano saía um assovio e todo mundo falava que era ele que assoviava nessa mata virgem, que a gente acordava lá pela meia-noite, duas horas da manhã, que a gente nem relógio tinha, julgava ser mais ou menos essas horas... Um assovio, uma coisa mais horrível do mundo, era uma coisa... Eu tenho esse assovio na minha cabeça, o assovio eu ouvia toda vez que ele assobiava, parece que saía assim, aquela coisa esquisita que parece que você está sentindo um trem andando no ar, sentia no ar por cima da mata e a gente começava a rezar e o assovio ia sumindo... Olha, eu arrepio até hoje! E o assobio ia aparecendo e a gente ia rezando e parece que ele ia sumindo, sumindo até que ele sumia, e aí você podia esperar, não passava tempo nenhum tinha uma coisa muito grave na cidade: era morte, era família brigando, um matava de um lado, o outro matava do outro. Toda vez que a gente ouvia esse assobio já esperava porque acontecia alguma coisa que não prestava na cidade, um acidente muito grave, porque naquela época nem carro direito tinha, mas quando acontecia também era coisa feia, matava

muita gente. Era aquela coisa e sempre tinha uma família, aquelas famílias mais antigas, sempre brigavam, um matava de um lado, outro matava do outro, sempre aparecia (DR: Tinha alguma relação com a lua, Dona Laurita? Ou não?) Não lembro não, só sei que ele fazia esse trem e era horrível e eu lembro até hoje e me arrepio toda de lembrar, de tanto horrível que era e sempre assim, acontecia isso às vezes, ele sumia. Passava muitos anos sem esse assobio. Depois d'eu casada, eu já morava nessa casa onde eu moro, eu ainda ouvia esse assobio e uma noite, nesse tempo eu era menina ainda, era molecote, e um menino, o Ulisses de Abreu criava esse meninos nessas casinhas, de onde era de compadre Pedro... Aí o menino estudava à noite porque trabalha durante o dia e ia para a aula... Ele atrasou, já estava escuro e ele passava nessa matinha... Todo mundo passava nesse caminho, né? Só que não era o caminho que é largo que era hoje, era um trieiro, e a casa de Maria Catalão era fechada de arame enfarpado e tinha um bananal lá até na porta da cozinha. Tinha um bananal na casa dela que era só bananeira e quando ele ia para escola, quando ele ia para escola umas sete horas, já estava escuro, ele ia todo tranquilo, disse que ia até cantando, quando pulou o negrinho na frente dele, o negrinho pulou na frente dele... (DR: Era menino, Dona Laurita, tinha uns onze anos?) Era menino, era molecote, treze para catorze anos, porque antes não tinha idade para ir para escola, ainda era treze para catorze anos que ele tinha... E aí o trem pulou na frente dele e ele tentava passar e ficava cercando ele e aí ele desesperou e passou debaixo desse arame farpado, dessas bananeiras, ele entrou na casa da mulher e a sorte era que ela estava fazendo janta ainda, que o povo costumava fazer janta de noite e ela estava fazendo janta e a porta estava aberta ele entrou sem falar, branco, com muito custo que ela conseguiu fazer ele falar, foi que ele contou que o molequinho de um pé só na frente dele não deixou ele passar, ele ia para um lado, ele ia para outro, até que ele desesperou e ele entrou sem saber para onde ele estava indo. Bom, ele entrou na casa da mulher... Essa foi a última aparição que eu soube. Se hoje em dia ele aparece o povo fica caladinho, tem vergonha, não conta para ninguém. E ele ficou com medo porque o povo é muito mais custoso ainda; eu não sei, só sei que desapareceu e também os assobios, porque a mata acabou, venderam as madeiras, acabaram com a mata, diminuiu muito a água porque seca, secou tudo por causa dos buritis, né? Que tem as veredas de buritis, por isso que secou essa água e abaixo, onde era a mata, era dos buritis, era dessa mata e o caseiro tinha uma casinha, o caseiro que vigiava a mata tinha casinha lá nessa mata. A gente ia lá porque o Rubinho, que era tio da minha mãe, pai do Geraldo que vocês conhecem,

ele morou nessa casa, eu lembro da gente lá (DR: Esse Geraldo não foi um que viu o saci também não?) Não, o Geraldo não lembro... não, o Geraldo foi o menino que Ulisses de Abreu criou. Não era esse (DR: E quem que foi o outro que viu, nessa rua aqui que era perto dessa loja hoje de ração de bicho ali, alguém viu saci ali, quem foi?) Quem ouviu o barulho foi Sebastião, né? Que ouviu um barulho muito feio na encruzilhada justamente, saiu pra caçar e quem foi que viu foi o pé de garrafa, né? Foi ver que barulho era esse e foi ver estava o sinal da garrafa, isso já é outra história, outra coisa (DR: Outra assombração, já ouviram fala nesse pé de garrafa?). O pé de garrafa disse que era um bicho muito cabeludo, um tipo de gente também, uma coisa cabeluda muito feia, diz que era horrível de se ver e ele só via onde ele pisava. Sabe aquela garrafa que tinha aquele fundo e aí via o rastro dele, era igual aquela garrafa, e o chão era duro, duro, seco, e o rastro ficava (C: Tia, se eu vê o pé de garrafa eu mato, C: E diz que quem escuta o grito dele fica louco, diz que até o grito dele é ruim) Esse, para matar, só se atirasse no umbigo, em outro lugar pode atirar a quantia que for (DR: Mas como que vai ver o umbigo?) Por isso que não matava, né? Atirar nele e que pra matar, só se fosse no umbigo. Bom, e a história do saci foi essa... (C: Saci, pé de garrafa, tudo na mata? DR: E tinha mais coisa nessa mata, né?, C: Mata assombrada) A história do saci que eu sei é verídica que aconteceu foi essa, e graças a Deus hoje em dia não acontece mais (R: Mas deixa eu perguntar uma coisa para a senhora, a senhora disse que saía da mata e da água e talvez ele não apareça porque a mata não tem mais?) É, acabou a mata, né? Então não sei (R: Então ele precisa da mata e da água para...) Bom, pelo menos ele precisava... Porque depois que cortou a mata ele nunca mais apareceu. Eu não sei qual era o mistério, mas ele aparecia quando tinha a mata, agora não sei, porque a água continua tendo. Ela é pouca, mas tem. Agora a mata não, ela acabou. Pode ter sido muita oração, muita coisa, né? Que ele pode ter procurado outro lugar para ele aprontar porque aqueles vizinhos que tinha, meu Deus do céu, já ficava todo mundo... quando ouvia o barulho, nem tinha paz (C: Ele era preto bem preto mesmo?) As pessoas que viam falavam que era preto, de um pé só, com olho vermelho e com bonezinho vermelho na cabeça e ele dançava num pé só (C: Ele não entrava na casa dos outros não?) Não, que eu saiba não, se entrava ninguém via, se entrava era sem os outros ver, que os outros via ele na rua.

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO:

Após perceber que algumas crianças ficaram realmente com medo da versão muito real de Dona Laurita a respeito do saci-pererê, chamei as crianças para uma roda. Talvez a proximidade corporal, o acolhimento que os corpos já sugeriam, fosse importante para diluirmos o sentimento trazido pela história e entrarmos em campo de criação. A roda deveria estar formada de modo que todos estivessem sentados com os pés voltados para o centro. Apresento este momento às crianças dizendo que estávamos nos preparando para “virar sacis”.

Sentadas, escolheram um dos pés para massagear. Pedi que massageassem a pele, até que ela ficasse quente. Depois, pedi que massageassem o que fica abaixo da pele (“O que é?”, eu perguntei, até que alguém respondeu: “A carne!”) até ficar macio, até conseguir sentir bem o que está lá dentro, abaixo dos músculos e é bem duro (“O que é?”, eu perguntei; até que alguém respondeu: “Os ossos!”). Pedi que manipulassem parte por parte dos pés, sentindo os pequenos ossos que o formam e percebendo a amplitude de movimento que as muitas articulações entre os ossinhos permitem. Trouxe um ritmo para esta ação de exploração dos pés e seus apoios cantando um versinho: *pego um dedinho e/ giro prum lado/ giro pro outro/ desparafuso e puxo*, ritmando a massagem nos dedos dos pés. Ao fim a exploração e massagem dos pés seguiu para a perna e para a articulação dos joelhos.

Enquanto essa ação de massagem acontecia, perguntei às crianças que parte da história as fez sentir mais medo, pois havia percebido que as crianças sentiram medo, era notável nas faces e expressões. As respostas não variaram muito: a hora do assovio do saci era quase unanimidade.

Continuamos, deitados de costas, com as pernas para cima. Cantei com eles enquanto fazíamos movimentos circulares seguidos de extensão das pernas no ar: *enrola, enrola, enrola, enrola, puxa, puxa, 1, 2, 3*⁹⁷. Após algumas repetições, explorando as articulações dos membros inferiores, as crianças ficaram de cócoras e enfim em pé. Nesta posição trabalhamos o ritmo. Formamos uma roda bem apertada, “de ombros dados”. Cada um com um pé no centro da roda iniciou movimentos de pés ao som de assovios emitidos pelas crianças.

⁹⁷ Música integrante do CD *Cantar o mundo* (2005), produzido por Eliza Manzano e Paula Mourão.



Figura 19. Foto: Emilia Brosig.

A roda começou a girar e o deslocamento dela se ampliou pelo espaço. A roda se expandiu, permitindo a entrada de um participante que quisesse “virar” saci no centro da roda. Quem “virasse” o saci, dançava ao centro e neste momento a roda se desfazia e o saci se escondia em qualquer lugar fora da roda. Todos caminhavam juntos pelo espaço aguardando o surgimento repentino do saci. Quando ele aparecia, tentava pegar as pessoas. Quem era pego “virava” saci. Retomava-se a roda e diminuía-se o ritmo lentamente.

Terminamos em roda, cantando a música calminha do saci que trouxe a eles:

*Saci, saci, saci-pererê
Mora no oco,
no toco do oco,
no oco do redemoinho (2x)
Saci, saci, saci-pererê
Usa um chapeuzinho,
fuma um cachimbinho e
pula de uma perna só⁹⁸*

OBSERVAÇÕES

Avalio que estabelecer bem claramente o começo, meio e fim da atividade fez as crianças se sentirem mais seguras, colaborando para a sua concentração e calma. O envolvimento delas durante a exploração foi maior do que no primeiro dia em que estive presente. Pude observar após este encontro que as crianças conseguiram cada vez mais

⁹⁸ Música integrante do CD *Cantar o mundo* (2005), produzido por Eliza Manzano e Paula Mourão.

se concentrar durante as atividades.

Notei que Dona Laurita não se uniu ao grupo para a atividade de dança; ao contrário, se afastou em determinado momento, deixando a sala onde ocorriam as explorações. A atividade, portanto, não foi intergeracional do começo ao fim. Ainda estava seccionada em: senhora “conta a história” e crianças “vivenciam em movimento”. Estavam presentes em um mesmo espaço, cada qual respondendo pelo seu “papel” dentro da atividade, mas não interagiam a ponto de construir novos espaços para cada idade. Enquanto cada faixa etária estivesse “confortável” em seu espaço, reproduzindo comportamentos e ações sem interação, não poderíamos testemunhar um processo *coeducativo*. Houve coexistência certamente, no entanto é importante lembrar que “só coexistir não explicaria um convívio estreito, respeitador das diferenças entre gerações. Mesmo porque a coexistência poderia ajudar a elucidar ou ratificar uma possível consciência não de união e sim de oposição entre as gerações” (OLIVEIRA, 2011, p. 29).

Após o encontro, em conversa com Daniela, que esteve observando, notamos que, na narrativa de Dona Laurita, todos os personagens de assombração eram negros. Aponto como essa visão (muito provavelmente inconsciente) preconceituosa, rapidamente – e de modo subliminar – pode educar as crianças. Quando no início da atividade eu disse às crianças que estávamos nos preparando para ver ou virar sacis, uma das crianças perguntou: “mas eu posso virar saci?”. Ao que eu respondi-perguntei: “por que não poderia?”, ela respondeu: “porque eu pensei que só negros poderiam se tornar sacis...”. Mais adiante durante a oficina, uma menina, negra, se tornou saci e outra criança comentou: “Nossa, esse é um saci de verdade!”. Outra criança perguntou “por quê?”, e ela respondeu: “porque ela é negra...”.

O que aconteceu nesse momento do encontro foi que tentei mediar a situação afirmando que o saci não deveria ser necessariamente negro, que os donos da história éramos nós e quem desejasse dançar de saci que se sentisse à vontade, como de fato ocorreu. No entanto, de novo, observo que talvez o que estivesse faltando era maior interação entre as crianças e a senhora contadora de histórias. Será que se Dona Laurita, que não é negra, estivesse dançando conosco, essa dúvida a respeito da cor do saci iria surgir? Será que ela como narradora não teria grande poder de desmistificar a figura que ela mesma trouxe (sem precisar dizer uma palavra, apenas dançando ou interagindo na ação)? Será que Dona Laurita se permitiria ser o saci em meio às crianças e surpreender(-se)?

Oliveira colabora nessa problematização quando afirma que a coeducação

é algo que se constrói na história como *fazer-se*, ou seja, supõe gerações em movimento. Desse modo, abandona-se a ideia restritiva de geração como algo dedutível de momento já vivido. No *fazer-se*, a geração além de ser vista como depositária de uma época, e portanto banhada por um tempo datado historicamente, pode além disso ser percebida como modeladora das marcas de sua passagem, no tempo e no espaço. Tais vestígios estariam impressos na cultura material e simbólica, que comporia, vamos dizer assim, o conjunto de oferendas das gerações, umas às outras. Como se trata de um movimento, de algo que está se desdobrando, são legados que se renovam; além do que não é apenas uma geração que dá algo de si enquanto a outra, passivamente, fica sendo receptora inerte das dádivas (2011, pp. 27-28).

Neste pensamento, o autor destaca ser importante na relação entre gerações, sobretudo quando esta pressupõe o encontro com crianças, o reconhecimento de que elas não devem ser vistas como receptoras, mas também produtoras de sentido e de cultura e aptas à partilha. Como estava no começo de minha atuação, me permiti observar para entender as características e limites de cada integrante e do grupo como um todo. Por isso, mesmo desejando que Dona Laurita estivesse mais próxima, não insisti⁹⁹ nesta participação. Preferi aguardar sua natural integração por vontade própria e mediante convite à dança nos dias seguintes.

Além disso, voltei minhas primeiras observações a este papel do narrador, que começava a se revelar fundamental na interação entre gerações. Observar a narrativa de Dona Laurita nesses dois encontros revelou aspectos do narrador. As histórias traziam uma veracidade tão intensa a ponto de as crianças, como ouvintes, sentirem os fatos (o medo sentido nesse encontro, por exemplo). Benjamin nos traz que a narrativa é

uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro da argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar (...) Seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (1994, p. 205).

Dessa forma Dona Laurita (e cada narradora a seguir) se imprimia nas narrativas e nas danças que dela nasciam.

⁹⁹ Sequer sugeri diretamente. Neste início de participação privilegiei observar o movimento de integração do grupo de forma espontânea.

3.5.3. O desejo de comer ovo¹⁰⁰

Narradora: D. Narcisa| Crianças: J.S., L.A., C.O., N.T.R.G., M.A., T.C.S.S., J.A.V., D.O. e N.R.G.| Adultas: Daraína, Renata Fernandes e Daniela| Condução: Renata Fernandes e Daraína

ACOLHIMENTO

Como as crianças adoraram e pediram novamente: começamos com *Hoje eu quero andar de um jeito diferente*. Depois passamos para *História da serpente*, que pensei ser uma brincadeira interessante por trazer a temática da cobra e possibilitar integração do grupo. Esta brincadeira muito popular começa quando um do grupo é escolhido como “cabeça” da cobra. Ele caminha pelo espaço onde todos estão espalhados. Todos cantam:

Esta é a história da serpente que desceu o morro para procurar um pedacinho do seu rabo. E na segunda parte da música, o “cabeça” da cobra para em frente a alguém e canta:

Sim, você também, é um pedaço do meu rabããã...

E então a pessoa deve passar por baixo de sua perna e ficar em pé atrás do “cabeça” da cobra, formado assim o segundo pedaço da cobra. E assim continuam cantando e dançando pelo espaço em busca dos infinitos pedacinhos da cobra. Cada vez que um passa por baixo das pernas da fila de gente a cobra fica maior e portanto a melodia se estende: (...) *é um pedaço do meu rabããããã.ÃO.*

E então, com a cobra completa, sentamos em roda junto com Dona Narcisa para ouvir a história que nos trouxe. Antes, introduzi a massagem de preparação para ouvir a história¹⁰¹.

A HORA DA HISTÓRIA

O DESEJO DE COMER OVO¹⁰²

N: A gente grávida, de novo tem vontade de comer as coisas que às vezes a gente nem tem. E eu já tive vontade de comer as coisas! O quanto é gostoso, enche a boca d'água se achasse aquilo para eu comer... Mas gente, aquela mulher tinha desejo de comer

¹⁰⁰ Entre o último encontro e este houve a publicação de um chamamento aos cidadãos dançantes. Ver Apêndice 3 e Anexo 3.

¹⁰¹ Já explicada e citada em texto de reflexão sobre este primeiro ciclo de oficinas de dança, texto que antecede a descrição diária dos encontros.

¹⁰² A transcrição segue o padrão: N para Narcisa, D para Daraína, C para crianças.

ovo! Pobrezinha, morava num rancho lá no mato pra lá, ela não criava galinha e os vizinhos criavam, nenhuma galinha botava um ovo para ela comer, ela grávida de novo e vontade de comer ovo, e vivia reclamando, era sozinha lá no seu rancho, “ô um Deus, aparece uma pessoa para me dar pelo menos um ovo pra eu comer senão vou perder essa criança de tanta vontade de comer um ovo e não achar quem me dá um ovo pra comer”, sempre falando aquilo, sempre falando sozinha. Quando ela está lá no ranchinho dela, ela ouviu um barulho na porta. Ela foi lá, era um bando de cobra chegando. Era cobra demais era aquela estrada ali, estava tampada tudo (C: Como que a cobra bateu na porta?) Era viva, ela viu quando a cobra chegou, falou para ela: “Nós ouvimos você falar que estava com desejo de comer ovo, se você der essa criança para nós quando ela nascer cada um de nós aqui (era muito) vai botar um ovo para você comer, você garante?” “Garanto, uai, pode botar”. Cada uma botou um ovo e foi embora. Botou, botou, botou, mas foi ovo demais que essa mulher passou o dia recolhendo o ovo para dentro, recolhendo e colocando no caixote, e teve ovo para comer na gravidez interinha, matou o desejo dela de comer ovo. E aí a criança nasceu um menino lindo, lindo, lindo, “Mas essas cobra não lembra mais disso não, meu filho não dou, de jeito nenhum vou dar ele pra cobra comer, mas não posso de jeito nenhum”, e continuou morando no seu ranchinho lá. E um dia ela ouviu um canto diferente, ela estava quietinha lá com o menino dela ela escutou um canto diferente, “Quem vinha chegando, passa tempo passa ano, você não me dá meu filho janjaram...” (C: O que que é janjaram?) Uma falava outra respondia, janjaram é o couro... Uma cantava assim, olha: “passa tempo passa ano janjaram”, as outras respondiam “janjaram”, por que vinha: “você não me dá seu filho, janjaram”, as outras respondiam “janjaram”, que é o couro. E assim quando ela viu aquele tanto de cobra ela saiu por debaixo e correu, e as cobra seguiu atrás dela cantando: “passa tempo, passa ano janjaram, você não me dá seu filho janjaram”... Na sombra ela viu um boi, ela estava lá descansando e ela “Ô seu boi, você não sabe, quando estava grávida desse menino, tive desejo de comer ovo. Eu não achei em lugar nenhum e apareceu um bando de cobra e me deram pra eu comer em troca do menino. A loucura em mim estava tanto que eu negocieei com ela, mas hoje não, não tenho coragem de dar meu filho para cobra comer, e ela veio atrás de mim aí olha, veio cantando atrás de mim”. Aí o boi falou: “Não, pode ficar aí, a hora que ela chega eu piso nela, eu mato ela e não deixo ela comer seu filho”. Quando viu elas lá cantando: “passa tempo passa ano janjaram, você não me dá meu filho janjaram”, “Th, dona, pode correr, eu não dou

conta não, pode correr”, e aí ela correu e elas continuaram atrás: “passa tempo, passa ano janjaram, você não me dá meu filho janjaram”. E ela na frente viu um cavalo na sombra e falou “olha, cavalo, quando eu estava grávida desse menino tive desejo de comer ovo e não achei lugar nenhum, e apareceu um bando de cobra e pediu em troca meu filho, mas eu não tenho coragem de dar meu filho e vieram tudo atrás de mim”. E ele: “É muita? Eu piso em cima eu mordo” (C: O cavalo?) É, o cavalo falou “a cobra não come seu filho não, fica aqui fica comigo”, ela devia ter pensado nisso. Ela ficou lá com ele, quando as cobras apareceram: “passa tempo, passa ano janjaram, você não me dá meu filho janjaram”, “Ih, dona, cobra demais, pode correr, cobra demais, o chão já vem mexendo, é cobra demais, não dou conta não...” E ela correu e as cobras atrás, “passa tempo passa ano janjaram, você não me dá meu filho janjaram”. Aí ela viu uma campina muito linda e um bando de ema, que ema que gosta de campina, um bando de ema e ela entrou no meio, “ô, ema, cuida de mim, quando eu estava grávida desse menino tive o desejo de comer ovo e não apareceu um filho de deus pra me dar um ovo, apareceu um bando de cobra e elas estão atrás de mim, eu não aguento mais, eu negocieei com elas, dei meu filho em troca dos ovos e comi os ovos da cobra e agora querem tomar de mim, querem meu filho para comer, não estou aguentando correr mais...” As emas já juntaram tudo e mandou a ema mais velha abaixar, escondeu ela debaixo da ema e já foram encontrar com aquele bando de cobra que aonde tem ema não tem cobra que elas comem... (C: O que é ema? DR: Ema é igual uma seriema, só que maior) Ela é alta, dessa altura, é um pássaro grande com pescoço grande, vai lá em cima. Elas foram encontrar com a cobra, “passa tempo passa ano janjaram você não me dá meu filho janjaram”. Aí não sobrou uma cobra para cada ema, o bando era muito grande, uma pegou o apoio para vigiar ela que estava escondida debaixo dela e as outras mataram cobra por cobra, comeram tudo e salvou a mulher e foi lá e mandou a ema levantar, levantou “Vai embora, vai criar seu filho, nunca mais você faça isso, se você não encontra nós aqui você era comida, seu filho, tudo, e seu filho sozinho no mundo ia sofrer, você pode voltar para seu rancho e criar seu filho”. E aí ela voltou, foi criar o filho dela pro resto da vida, mas nunca teve mais esse negócio de “eu quero comer isso, eu quero comer aquilo”, nunca mais ela falou, porque tem alguém escutando, as cobras escutando, as cobras estavam ouvindo ela falar... Aí ela criou o filho dela, hoje ele é um doutor rico e ela também é uma senhora de bem. É isso aí, todo mundo com pé de pato, pé de pinto, e seu rei mandou dizer a cada um de vocês contar cinco.

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO:

Instiguei as crianças a descobrirem formas de se deslocar pelo espaço deitadas, buscando sensibilizar para a consciência do movimento da coluna. Por algum tempo cada um brincou de ser só uma grande coluna se deslocando pelo espaço. Trabalhei também a pausa e a sensibilidade para a existência dos ossos e dos diferentes apoios do corpo no espaço. Pedi que pressionassem uma a uma as partes do corpo contra o chão, num movimento eutônico para o equilíbrio de tensões. A cobra “estica e encolhe”, espreguiça e se recolhe. Nesta altura algumas já estavam se lembrando da música da *Cobra não tem pé*. Aproveitei e simulei uma árvore e cantamos e dançamos a música

*A cobra não tem pé
A cobra não tem mão
Como é que a cobra sobe num pezinho de limão?
Ela sobe, ela desce,
Ela tem o corpo mole (2X)
Então vai, limãozinho
Vai, vai limãozinho"*

E as crianças, como cobras, se penduravam em mim lentamente.

Após perguntar para as crianças que parte da história tinha sido mais interessante, exploramos a parte escolhida: a hora da cantoria da música *Janjaram* – a cena em que mulher e criança se escondem e as cobras as seguem. Trabalhamos então sobre o se arrastar em direção a um objeto ou ponto no espaço e a oposição entre movimento e pausa. Houve uma imagem muito bonita quando as “cobras” buscaram o sol e pausaram. Formaram um monte de corpos estendidos ou enrolados, amontoados sob uma pequena faixa de sol que entrava no galpão. Aproveitei e massageei a coluna de cada um a fim de estimular a sua percepção. Achei muito interessante as crianças chegarem, a partir de uma ação poética, a um dado real sobre estes répteis: eles adoram tomar sol!



Figura 20. Foto: Emilia Brosig.

Experimentamos cada bicho da história e chegamos ao bando de emas, numa exploração espacial em dança coral¹⁰³. Ao fim, inventamos todos juntos uma brincadeira: cada criança inventava um animal diferente que perseguia as emas. Elas rodeavam o bicho até ele se tornar parte do bando. Depois, em roda, cada criança (uma, duas ou mais, em diálogo) entrava no centro fazendo o movimento de um bicho. Neste jogo, Dona Narcisa, que observou toda primeira parte de exploração de movimentos atentamente, entrou na dança: dançou de seriema no bando, inclusive mostrando como era o movimento da seriema!

¹⁰³ “Movimento coral é o nome dado a uma forma de dança que buscava um sentido coletivo e comunitário, festivo, criativo e terapêutico. Entre 1920 e 1933, Laban, Albrecht Knust e Martin Gleisner fizeram inúmeros movimentos corais ou danças corais (este termo é similar a um coro de cantores, com várias vozes), nas suas escolas, com seus alunos e com muitas outras pessoas, principalmente com trabalhadores de diversos ramos. A teoria de movimento de Laban era aplicada nestas danças por meio do que ele denominou de episódios expressivos, os quais são temas ou propostas de características de movimentos para serem improvisados. Havia dançarinos profissionais (hoje chamados de amateurs de dança) entre amadores. Eles eram treinados para expressar os episódios expressivos e, a partir desta estrutura e/ estímulo, as outras pessoas criavam seus próprios movimentos. THORNTON (1971) relata que danças ocupacionais e as festividades que ocorriam em Monte Verità (comunidade em que Laban viveu) deram origem aos movimentos corais e/ ou danças corais, pois o público, no fim das apresentações, juntava-se a estas danças.”. In: RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003. 124p.



Figura 21. Foto: Emilia Brosig.

OBSERVAÇÕES

O encontro deste dia foi bastante rico em explorações de movimentações. Seu objetivo maior foi uma sensibilização e imersão na criação de movimentos. Daraína apontou que o início de minha proposta (voltada à percepção e consciência do movimento) era muito difícil de ser realizada por crianças menores. Para ela, esta é uma ação muito racional. No entanto, foi interessante observar o desenvolvimento dos movimentos dos pequenos e de sua concentração nesta etapa. Foi igualmente interessante trabalhar o movimento coral com o grupo. Esta se mostrou uma excelente prática para exercitar o “estar junto”, o que eu percebia ser necessário para equilíbrio e diálogo entre o grupo.

Este dia foi também o início de um aprofundamento da interação entre senhoras e crianças, marcado pela entrada de Dona Narcisa na dança em roda dos animais. Ela entrou de forma muito livre e, na verdade, observei que ela só não havia entrado antes porque provavelmente era muito difícil para ela deitar-se no chão feito cobra – o que as crianças adoraram explorar e eu escolhi não abrir mão desta investigação. Foi gratificante vê-la no final da prática. Ela manteve seu interesse na construção do

movimento e no jogo mesmo estando de fora, apenas observando. Quando entrou na dança estava presente, de corpo inteiro.

Além do envolvimento com a dança, destaco que é uma característica de *cantadora*¹⁰⁴ a de Dona Narcisa: mais do que narrar ou contar, ela canta a história, com forte marcação rítmica e cíclica da narrativa, bem como cantos bem entoados ao longo dela. Em Dona Narcisa explicita-se o ato de narrar como corpo. Voz é corpo. Ou como diria Zumthor, estudioso da oralidade, em sua quarta tese:

A voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me fez habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele. (2014, p. 81).

3.5.4. Em meio a balaio e bananeiras

Narradora: Miusa| Crianças: C.O., N.T.R.G., M.A., T.C.S.S., J.A.V. e N.R.G.| Adultas: Daraína, Emilia e Renata Fernandes| Condução: Daraína e Renata Fernandes

ACOLHIMENTO

Neste início desejei trabalhar sobre a imagem do balaio trazendo a formação em roda e sua dança. Cantamos as cantigas do balaio e do pezinho.

BALAIO:

Eu queria ser balaio, balaio eu queria ser /Pra ficar dependurado, na cintura de ocê/ Balaio meu bem, balaio sinhá /Balaio do coração /Moça que não tem balaio, sinhá /Bota a costura no chão/ Eu mandei fazer balaio, pra guardar meu algodão /Balaio saiu pequeno, não quero balaio não (Repete refrão)

PEZINHO:

*Oh morena, oh morenazinha /entra nessa roda e dançará sozinha
Tira tira o seu pezinho /põe o pé no balainho /na tirada do pezinho /um abraço e um beijinho (2x)/ No meio daquela estrada, mora um mestre balaiero /vai tramando a taquara, faz balaio o dia inteiro/ Tem balaio a cozinheiro /tem balaio a pescador /quem quiser fazer balaio Zé Miúdo é o professor/ Faz balaio de costura /faz balaio de fulô /faz balaio de verdura /faz balaio de amor/ Quem quiser fazer balaio, venha cá vou te*

¹⁰⁴ A psicanalista junguiana e contadora de histórias Clarissa Pinkola Estés utiliza também o termo em espanhol *cantadora* para nomear as contadoras seguindo tradição latino-americana, explicitando a voz cantada mais do que narrada no ato de contar (ESTÉS, 1994).

ensinar /aprendi com Zé Miúdo, a taquara eu sei tramar.

Além disso, fizemos a massagem de preparação para ouvir a história.

A HORA DA HISTÓRIA

O BALAIO DE ALFACE¹⁰⁵

M: A história é do balaio de alface. A mulher morava na roça com o fazendeiro. Tinha muita pessoa, cada um tocava um pedaço de roça. Aí o homem que trabalhava na roça estava plantando seus trens para a lavoura e a mulher fez uma lista, ela plantou muito alface, vocês conhecem o que é balaio, sabe? (C: Sabemos, um negócio de cesta só que bem grande) Balaio é feito de caboca, tem balaio de todo tamanho, aqueles balaio grandão... E ela vai um dia, “hoje eu vou à cidade e vou vender alface pra fazer um dinheiro pra comprar uns trens aqui para casa”. E aí cedinho mesmo ela encheu o balaio de alface antes de o sol sair pro alface não murchar. Ela encheu os balaios bem cedinho e pôs na cabeça e foi muito longe e ia levar os balaio de alface na cabeça (DR: Só ela? Com o balaiozão?) Só ela sozinha, com o balaio na cabeça, não tinha nenhum cachorrinho com ela, nenhum menino, não tinha nada, mas ainda bem que não tinha nenhum menino porque se tivesse não tinha como ela ia tampar eles. E aí ela foi. Quando estava chegando na estrada, que ela chegou bem no meio do caminho, ela ia atravessando e também um pouco ia uma onça na frente dela. Aí quando a onça viu ela, ela parou e sentou no meio do caminho e ficou sentada olhando para ela, com as orelhinhas estralando (porque a onça quando quer pegar, ela fica mexendo as orelhas e estralando). E aí ela ficou com medo, colocou o balaio no chão e ficou, “e agora estou perdida, não chego nunca mais em casa”, e ficou, ficou, agarrou o treime, e sozinha não tinha como gritar, ninguém ia escutar porque estava muito longe da cidade do patrimônio onde ela ia vender as coisas dela. E ela, o que ela fez? Enfiou a cabeça no balaio de alface e ficou com as pernas para cima. E a onça estava lá sentada olhando para ela com aquele negócio, uma perna ia para lá, a outra pra cá, com a cabeça lá no balaio, e as pernas iam fazendo assim, e ela estava com a cabeça lá no fundo, e espichava que não aguentava, outra hora encolhia a pernas, outra hora espichava de novo e as pernas doendo de tanto ficar daquele jeito, pra lá e pra cá assim. A onça ficou olhando aquilo, não estava entendendo, não estava vendo cabeça e vendo os pés fazendo assim desse jeito assim, e ela ficou olhando, e a mulher lá dentro

¹⁰⁵ Transcrição seguindo os seguintes padrões: M para Miusa, R para Renata, C para crianças e DR para Daraina.

do balaio de alface, e ali daquele jeito o dia todo, o dia inteiro, e o dia passando, passando e a onça enjoou daquilo, ficou com medo, atravessou e foi embora. E ela ficou lá dentro do balaio, não sabia se a onça tinha ido embora ou não, ou se estava lá, ela ficou com medo de sair e a onça pular nela, e ela ficou lá dentro desse jeito, uma perna vai, outra vem, assim, e ela mergulhada lá dentro do balaio de alface o dia inteirinho. Aí ela falou “e agora eu vou sair, se ela tiver aí quando eu sair ela aboca em mim”. Ela estava lá daquele jeito, mas a qualquer hora poderia pegar os pé dela, qualquer hora eu sinto a dor dela pegando nos meus pés... Com medo, ela ficou lá o dia inteiro e a onça enjoou, não entendeu nada e foi embora, e ela ficou lá esperando: o pescoço começou a engrossar de ficar lá com as pernas para cima e o pescoço para baixo, que o sangue vai juntando e ela já estava roxinha. Aí ela ficou lá daquele jeito, “agora vou deixar porque eu não aguento mais ficar aqui desse jeito”. Aí ela tombou o balaio e saiu, saiu e a onça não estava lá mais, ela estava com dor de cabeça, com a cara inchada de ficar o dia lá inteirinho que já estava escurecendo quando saiu de lá de dentro do balaio de alface. A onça já estava muito longe, não tinha nem o sinal mais dela no caminho. Aí ela levantou, os alface já tinha murchado, já tinha acabado tudo, só estava aquela meleca dentro do balaio, e ela levantou com folhas de alface na cabeça, tirou, jogou tudo fora e pegou o balaio, colocou na cacunda e foi para a carreta e disse “agora vou depressa embora, porque pode vir outra e agora pode pegar eu”. Aí ela foi embora para casa dela, chegou lá de noite. Aí o homem dela já estava incomodado. “Nossa, mulher, onde você foi? Cadê? O que você fez com as alfaces?” “Ah, eu quase fui comida pela onça, agora que eu consegui sair de dentro do balaio porque a onça apareceu e eu enfiei a cabeça dentro do balaio, senão ela tinha comido eu, e eu nem cheguei na cidade, nem lá eu fui, do caminho eu voltei para trás e agora que a onça foi embora”. Essa mulher passou apuro, viu, e passou medo não foi da onça, foi de medo, mas ela venceu, ela se arriscou a sair do balaio de alface, senão ela tinha morrido dentro do balaio de alface. Se ela tivesse ficado mais, ela ia morrer dentro do balaio de alface, senão o sangue ia descer tudo para a cabeça dela e ela não ia aguentar, as veias dela iam estourar tudo... (C: Você sabe quantos dias e noites ela ficou lá?) Não dormir não, ela ficou lá só um dia, ela ficou só um dia, por isso mesmo que ela ficou esperando... (C: Porque pra ela ficar desse jeito ela tinha que ficar muitos dias) Quando eu era pequena, nós fugíamos da onça. Onde eu morava tinha muita onça, era direto, nós íamos para a roça, nós passávamos por um córrego e o rancho era pro lado de cá e a roça do lado de lá, e tinha um rio que passava no meio, tinha

uma prainha, nós passávamos numa pinguela para ir para lá e sempre que nós passávamos nós víamos o rastro da onça, cada rastrão. Não, nós saíamos para ir para a roça com meu pai cedinho e via esse rastro... (C: Que nessa época criança trabalhava junto com os pais, é né, Miusa?) É, eu trabalhei desde os sete anos com meu pai. Ele ia para a roça e nós íamos também; ele levantava cinco horas da manhã (C: E quando que a senhora parou de trabalhar?) Ih, eu parei de trabalhar quando meu pai morreu, ele adoeceu... Ele tinha problema de falta de ar e não gostava de médico. Nunca foi num doutor! Nunca conheceu nenhum doutor na vida dele, nem nós também! O nosso remédio nós que fazíamos. E ele era curador (C: Quando você terminou de trabalhar você já tinha uns 18 anos, 17?) Na roça, não. Eu estava com doze anos... quando eu terminei de trabalhar na roça eu estava com doze para treze anos, foi quando meu pai morreu (C: E só tinha você?)

Não. Tinha eu, meu pai, minha mãe e cinco irmãos (C: Sua mãe morreu?) Minha mãe morreu, morreu em julho (C: Em julho agora?) Não, já tem quatro anos, ela morreu no dia do sagrado coração de Maria, e aí foi isso.

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Compartilhei dois vídeos de “pernas” dançando – que as crianças demonstraram gostar: deram risadas, fizeram inúmeras perguntas, ficaram instigadas e de olhos bem abertos e brilhantes frente aos corpos de ponta cabeça e mais ainda a transformação que eles sofriam nas propotas de cada



Figura 22. Foto. Emilia Brosig

artista. Trata-se do trabalho *Self Unfinished*¹⁰⁶ (1998), de Javier Le Roy e *Árvores*¹⁰⁷ (2010), de Clarice Lima. Após conversas de contextualização das obras, experimentamos andar/dançar ao ritmo de uma música com apoios das mãos e pés no chão e quadril (ou um dos membros) para o alto. Para isto dividi a turma em dois grupos a fim de estimular a observação e apreciação da movimentação do outro e por meio dela proporcionar o aumento do repertório do grupo. Enquanto uma parte fazia, a outra assistia e depois trocavam. A seguir experimentamos danças solos e em grupo, de pernas para o alto. Neste dia montamos os tatames no espaço do galpão, pois o chão, como dito anteriormente, é coberto por cerâmicas, frio e duro demais para este tipo de trabalho mais específico. Orientamos, Daraína e eu, a montagem da bananeira - parada de mão.

Por fim, escolhemos juntos experimentar a estrutura da cena do aparecimento da onça. Uma pessoa do grupo se escondia enquanto as outras dançavam livremente. Quando esta pessoa (onça, vestido inclusive com a roupa de onça que achamos no fundo do armário de figurinos) surgia, na tentativa de capturar alguém, todos procuravam



Figura 23. Foto Emilia Brosig

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G3rv1TeVEPM>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

¹⁰⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W6v9NXesDZs>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

rapidamente fazer sua dança das pernas para cima. Os balaios foram feitos de tecidos, saias, banquinhos, qualquer material que pudesse acolher uma “cabeça de alface” fugindo da onça. Nesta etapa, Dona Miusa entrou no jogo e se permitiu "entrar no balai" e também ser a onça.

OBSERVAÇÃO

A proposta corporal que esta história gerou foi forte e permaneceu no grupo até o fim dos encontros deste ciclo – o famoso “plantar bananeira”. No entanto era visível que o desejo de muitos deles não era acompanhado pela destreza corporal necessária para virar realidade. Queriam “virar de ponta-cabeça”, mas não conseguiam ou caíam no primeiro segundo. Ficou claro neste dia que, para a criação acompanhar o desejo dos integrantes, o trabalho de dança, que já estava sendo desenvolvido desde o início dos encontros, deveria ser mais intenso e contínuo.

Para tanto, pensamos em agendar mais encontros semanais, o que ao ser proposto às crianças foi aceito prontamente. As ações de criação deveriam ser todas integradas a propostas que incentivassem uma visão de domínio do movimento. Fortaleci o formato construído até então que previa a cada encontro: um primeiro momento de acolhimento em que se trabalharia um aspecto técnico do movimento de acordo com o tema trabalhado (ainda que em forma de brincadeira); um segundo, de escuta da história, que também exigiria um trabalho corporal de concentração e seria sempre precedido da *massagem nos sentidos*¹⁰⁸; um terceiro momento de composição por meio de jogos¹⁰⁹, porém, caso necessário, haveria complementação de trabalho sobre aspectos técnicos do movimento e composição¹¹⁰; e ao fim, todos os dias

¹⁰⁸ Já explicado anteriormente.

¹⁰⁹ Nesta dissertação temos como entendimento de jogo a abordagem concebida por Joana Lopes (1989) para quem o teatro (eu aproximo aqui a dança como arte da cena) surge do jogo dramático. Este por sua vez é constituído das forças imanentes do brincar na infância, os jogos arcaicos. De acordo com este pensamento "o melhor caminho para se aprender a jogar é jogando. Jogar é um espírito de coisa que tem seu nascedouro dentro do corpo" (LOPES, 1989, p. 17). Além disso nos identificamos com a relação pontuada pela autora "(...) continuamos pretendendo relacionar a pedagogia Freiriana com a arte do teatro, mesmo que ao leitor não transpareça mais que uma base de inspiração fundada em algumas premissas como dialogicidade, a valorização de um saber artístico pré-existente no nosso atuante (...) (LOPES, idem, p. 18). Mate (2010, p. 8) colabora a sua leitura da obra de Lopes: "Por meio da obra e dos modos como a autora desenvolvia seu trabalho, as questões sociais e contextuais das comunidades constituíam-se na base das atividades teatrais por elas desenvolvidas e apresentadas no livro. O estético para Joana Lopes, pelo menos no livro aqui citado, caminha, necessariamente, incorporando um olhar social e político. (...) Nessa última proposição, as atividades teatrais ajudariam na passagem do senso comum à consciência crítica, e não apenas estética. Para Joana Lopes há um imbricamento entre o estético, o ético e o político".

¹¹⁰ A improvisação começa a se fortalecer como estratégia de investigação de movimento e criação de repertório individual.

fecharíamos o encontro em roda com o verso que intitulei CÉU-TERRA¹¹¹ acompanhado de gestos:

Pego tudo o que está no céu, passo pelo meu corpo e deixo na terra. Pego tudo o que está na terra, passo pelo meu corpo e levo até o céu. No meio disso tudo, estou eu, no meio disso tudo está você, no meio disso tudo estamos todos nós. E este encontro de dança que passou pelo meu corpo e me fez aprender, tentarei não esquecer.

Discuti especialmente junto a Daniela sobre a noção de acesso à criação ser uma reflexão/resultado do quanto possibilitamos a um integrante o domínio sobre o seu próprio movimento e expressividade. Desta forma conseguimos privilegiar alguns encontros a mais na semana, aproveitando a minha presença na cidade neste período.

Destaco que neste encontro Dona Miusa participou ativamente (dançando com as pernas para cima!) como nos posteriores encontros, revelando-se uma das guerreiras mais disponíveis corporalmente, apesar de se mostrar sempre a mais calada e observadora das senhoras.

Achei interessante esta história ter sido trazida por Dona Miusa, mais ainda quando descobri que uma parte de sua história pessoal contém uma passagem de muito medo de onça:

Nessa vida de mudanças com a família e o marido, tiveram muito prejuízo com a roça, por causa da invasão das capivaras, passarinhos, formigas queimadeiras e enchentes frequentes. Foi então que o marido decidiu sair em busca de melhor trabalho deixando Miusa sozinha com as filhas num ranchinho coberto de palha, sem paredes. Passou aproximadamente quatro meses sem dormir com medo que uma onça atacasse suas filhas durante a noite. (PREGNOLATTO, 2008, p. 16).

Este fato, que Dona Miusa não revelou na ocasião da narração, nos mostra o poder de regeneração e de transformação que carregamos em nós. A história da onça traz a capacidade de transformar-se frente ao medo, à morte iminente. Traz humor a um pano de fundo de dor. É um fato importante a história da onça ter sido trazida por Miusa e não por outra guerreira. Ela nos afirma de certa forma o que diz Ecléa Bosi:

O narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. (2004, p. 91).

¹¹¹ Aprendi este verso quando trabalhei com a artista e educadora Julia Corrêa Gianetti, que por sua vez aprendeu com a artista e educadora Dafne Michellepis, integrante da Balangandança Cia. O verso foi alterado nestas transmissões e se transformou mais um pouco quando chegou em Pirenópolis.

O par história-contadora também explicita a relação colocada pela terapeuta junguiana Clarissa Pinkola Estés¹¹²:

As histórias são bálsamos medicinais. (...) Nas histórias estão incrustadas instruções que nos orientam a respeito das complexidades da vida. As histórias nos permitem entender a necessidade de reequer um arquétipo submerso e os meios de realizar esta tarefa. (1994, p. 30).

3.5.5. Cerca de banda que o lobo é vai!

Narradora: Dona Narcisa| Crianças: N.T.R.G., M.A., T.C.S.S., J.A.V., N.R.G., C.B.O. e J.S.| Adolescentes: K.B.O., J.B.O., C.S.B.O. e L.C.S.| Adultas: Daraína, Daniela, Emilia e Renata Fernandes e Renato Café¹¹³| Condução: Daraína e Renata Fernandes.

ACOLHIMENTO

Ao observar um público mais agitado neste dia¹¹⁴, propus para o acolhimento brincadeiras dançadas que pediriam concentração e paciência dos integrantes. Eram elas:

MAZU

Para dentro e para fora, mazu, mazu ...

Para dentro e para fora, mazu, mazu, mazu.

(a roda fecha e abre com uma dança dos braços orientado a direção da dança para dentro e para fora)

Eu limpo essa janela, mazu, mazu...

Eu limpo essa janela, mazu, mazu, mazu.

(a pessoa faz a ação pedida: limpar janela, lavar chão, estender a roupa etc.)

TICTAC CARAMBOLA

Em roda, olhando-nos nos olhos, cantamos a música de compasso binário. Para cada tempo (pulsção) marcamos com um passo que fecha (em direção ao centro da

¹¹² Clarissa Pinkola Estés é analista junguiana que se dedicou a estudar o papel dos instintos na natureza feminina por meio da investigação sobre arquétipo da mulher selvagem encontrado em contos tradicionais. É autora de diversos livros sendo o mais importante o seu "Mulheres que correm com os lobos - Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem".

¹¹³ Fotógrafo contratado pela Flor de Pequi para documentar as ações de *Memorial dos Ossos*.

¹¹⁴ O leitor pode acompanhar no Apêndice 1 notas sobre o cotidiano do Quintal da aldeia, no qual eu pude imergir nesta etapa. Desta forma eu chegava todos os dias horas antes da oficina com as crianças começar, para a realização dos exercícios chineses com as senhoras da terceira idade, por volta das 7h45. Este fato me permitia acompanhar o estado dos adultos e das crianças que iam chegando aos poucos, das 8h às 9h quando quase todos já estavam presentes para tomar café juntos, um momento de conversa e sintonização... Neste dia eu já havia observado excesso de energia nos corpos e dispersão.

roda) e um que abre (para fora). Abre e fecha, abre e fecha.... A cada rodada de frase, retiramos a última palavra que não é dita-cantada, mas é contada mentalmente e dançada. Trabalhamos a pulsação no corpo e pelo movimento. O inverso (adicionar uma a uma as palavras) também pode ser feito. É um exercício de concentração difícil e divertido!

tictac carambola, um de dentro e um de fora,

tictac carambola, um de dentro e um de ...,

tictac carambola, um de dentro,

tictac carambola, um de ... ,

tictac carambola, ,

tictac ,

tic ...

tic ...

tictac ,

tictac carambola, ,

tictac carambola, um de ... ,

tictac carambola, um de dentro,

tictac carambola, um de dentro e um de ...,

tictac carambola, um de dentro e um de fora.

SEU LOBO TÁ PRONTO?

Uma pessoa é o lobo e se esconde. As outras crianças vão “passar na floresta” cantando:

Vamo'passar na floresta, enquanto “seu” lobo não vem,

Vamo'passar na floresta, enquanto “seu” lobo não vem,

(repetir quantas vezes quiser e aguentar esperar o “lobo” se aprontar)

O grupo pára e pergunta:

Tá pronto, “seu” lobo?

(se o lobo estiver pronto, sai correndo de seu esconderijo em busca de uma criança. O primeiro que for pego vira o lobo na próxima rodada de brincadeira)

Por fim, fizemos a *massagem nos sentidos* como preparação para ouvir a história.



Figura 24. Foto: Emilia Brosig.

A HORA DA HISTÓRIA O COELHO E O LOBO¹¹⁵

N: Plantava uma horta, muito bonita a horta dele, então aí ele plantava tudo, plantava couve, plantava alface, plantava toda verdura. Um senhor de idade já e todo dia ele ia cedo à horta aguar e as plantas estavam comidas, a alface estava comida, o repolho, tudo comido... “O que, que será que comeram minha verdura aqui, o que, que será?” Mas ele ia lá sempre de dia e quando ele ia quem estava lá já tinha se ido. Aí um dia ele viu aparecer seu coelho, muito danado parecia. “O coelho que comia minhas verduras, minha horta, minhas plantas, mas não é outro”. Ele foi, armou um laço e deixou lá. Quando foi no outro dia cedo de madrugada o coelho foi lá e o laço caiu no pescoço dele e ficou lá sentado sem saber o que fazia, quando veio o lobo. “Uai, seu coelho, o que que você está fazendo com essa corda no pescoço?” “Ah, eu estou aqui porque o dono dessa horta veio trazer uns frangos pra eu comer. Eu não como carne, ué, eu como é folha, eu vim aqui comer essas folhas, ele não deixa eu comer as folhas, deixa eu comer frango.” “Ah, é assim (risos), que coisa boa, gente... Assim, então tira do seu pescoço e põe no meu.” Foi lá e ficou sentado aquele bichão lá. Quando ele viu que tamanho de coelho, “Meu Deus! Ah, não é coelho não, é o lobo, é o

¹¹⁵ Transcrição segue o padrão: N para Narcisa.

lobo que está comendo minha horta...” E virou para trás. E aí o lobo “Ah, agora sim foi buscar o frango para mim”. Ah foi, vai matar ele. “Vou acertar um olho”, e bateu a foice na cabeça do lado que ele era cego, e cortou a corda. Na hora que ele cortou a corda, ele foi embora, correu e ficou andando lá pela floresta e encontrou o coelho. “Ah, danado, você mentiu pra mim, hoje vou comer você, você mentiu para mim que ele ia trazer frango e ele foi buscar foi a foice, quase me matou, ainda bem que o velho era cego, errou e bateu na corda e eu corri, e agora vou comer você!” “Não, não faz isso comigo não, eu sou pequenino, não dou para eu encher você não.” “Não, você não escapa de mim não...” “Não, não faz isso comigo... Tá bom, você quer comer eu, deixa eu subir naquele pau lá que eu vou apanhar lenha pra você assar eu.” E ele subiu na árvore lá em cima e o lobo lá embaixo esperando, e o lobo olhou. “Ih 1,2,3,4,5,6, não dou conta de contar não, é muito... Ih, pegaram cacunda, outro com porrete, é demais, não dou conta de contar não...” E o lobo lá de baixo, “O que que você está contando?” “É o homem com espingarda, cacunda, porrete, e está à procura do lobo com a corda no pescoço.” “Ah, então é eu, né? Sou eu. Que fique com a corda no pescoço então, eu vou correr, você pode descer daí, pode seguir sua vida que eu vou correr...” E correu, e o coelho lá em cima do pau “Saiiii de baixo que o lobo é vai...”, e o lobo vira lá de baixo e “ Sai daí de cima que o lobo vai”, e o coelho lá em cima “Saiiii de baixo que o lobo é vai...” de todo jeito que o lobo virava ele gritava “o lobo é vai”. E o lobo correu, correu até que não aguentou mais e morreu de canseira, de tanto “segue de baixo, segue de cima, segue de banda, segue de lado”. E o coelho desceu do pau e foi viver a vida dele até o dia que Deus quis, não morreu no laço na horta nem o lobo matou ele. Não existe um bicho mais esperto na história que não seja o coelho, tudo ele vence, tudo ele vence. Foi desse jeito.

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Neste dia propus um jogo em que foi o *coelho sai da toca* que virou *a roda do não sai do lobo e do coelho*, em referência à versão da brincadeira que as crianças do Quintal conheciam: o coelho pode entrar e sair a qualquer hora da roda feita pelas crianças, mas o lobo se entra, não pode sair, se sai, não pode entrar. No segundo jogo proposto neste dia um do grupo é o lobo (convidei Dona Narcisa para ser o lobo e ela aceitou na hora!) e todos os outros são coelhos. O jogo adaptado é o tradicional *batatinha frita 1,2,3*. Ficou assim: *Quem pega o lobo 1, 2, 3?!* Enquanto o lobo está de costas, as pessoas fazem uma fila ao fundo da sala e dão passos lentos em sua direção

enquanto ele fala. Quando o lobo para de falar e se vira para olhar o grupo, todos devem se imobilizar onde e como estiverem, como estátuas.

Antes de finalizar o encontro que esteve animado devido a participação de todos os presentes (incluindo Daniela e Dona Narcisa) propusemos uma roda de improvisação com danças solo, em duplas e todos juntos ao final. No início alguns estavam tímidos, o que durou bem pouco tempo, e todos tiveram a oportunidade de se colocar na roda, alguns inclusive individualmente.

Roda-verso do *Céu-Terra* como fechamento. Ao fim as crianças pediram para ver os vídeos mostrados no último encontro, desejo que foi atendido. Antes de irem embora as crianças também voltaram a exercitar as pernas para o alto. As marcas poéticas dos encontros começam a emergir nos corpos.



Figura 25. Foto: Emilia Brosig.

OBSERVAÇÕES

Neste dia Dona Narcisa participou do encontro do início ao fim e senti que fortalecemos os laços entre as crianças, além de legitimar o espaço não só da brincadeira, mas da dança como espaço de direito também das senhoras. As crianças se divertiram bastante com esta interação e observo que o vínculo entre eles aumentou a cada dia. Os jogos tradicionais da infância, além de ação de preparação para o corpo da criança que dança, começaram a se estabelecer claramente como fonte de estruturas possíveis de cenas para o trabalho cênico. Daniela e Daraína concordaram que a estrutura dos jogos desse dia,

por exemplo, ampliou a presença cênica dos participantes e tinha potencial para o desenvolvimento de cenas. A roda de improvisação funcionou como um espaço de observação a respeito do aumento de repertório e domínio do movimento dos participantes. A cada dia nas improvisações os participantes se mostravam mais confiantes e à vontade com a dança e com o grupo.



Figura 26. Foto: Renato Café.

3.5.6. No ritmo da dança

Participantes: Crianças: N.T.R.G., M.A., J.A.V., T.C.S.S., N.R.G., L.C.S., C.B.O., e C.O.| Adolescentes: K.B.O., J.B.O. e C.S.B.O.| Adultas: Daraína, Daniela, Flávia e Renata Fernandes| Condução: Daniela.

No mesmo dia em que tivemos o encontro com Dona Narcisa, nos reencontramos à tarde, a pedido das crianças. O grupo, que estava de férias, estava extasiado pelos encontros e pedia mais. Desta forma, os encontros semanais que eram *a priori* três viraram quatro, depois cinco, às vezes seis. Neste caso, nos encontramos no dia anterior, dois períodos neste dia e na manhã seguinte. As crianças vinham sempre muito satisfeitas! O encontro da tarde foi pela primeira vez orientado por Daniela, que

se disponibilizou, interessada em aprofundar aspectos no trabalho de dança levantados nos últimos encontros. As senhoras não foram chamadas para este momento. Daniela explorou a movimentação do grupo passando por temas da manifestação do boi-bumbá e por meio da improvisação.

ACOLHIMENTO

Daniela pediu uma roda com os integrantes. Apresentou-se e sugeriu que cada um dos presentes se colocasse a respeito do que estava fazendo ali, se gostava de dançar e que danças etc. Após todos se colocarem, ficamos em pé.

DESENVOLVIMENTO

Inicialmente, Daniela sugeriu uma preparação dos pés, quando devíamos seguir o padrão de movimento, dançando em roda ao ritmo de toadas do Bumba meu boi, trabalhando o toque do pisar o chão em diferentes qualidades e intensidades. Outras partes do corpo foram trabalhadas e em diferentes sentidos de deslocamento da roda. A percepção do ritmo deveria ser mantida bem como o olhar aberto aos outros na roda. Aos poucos essa dança mais uniforme e mimética foi se descolando em duplas que se encontravam ao centro da roda. Neste primeiro momento de encontro a dança foi mais livre, mais brincada, importando o encontro da dupla e os movimentos que dele emergisse. Num segundo momento essa ação de improvisação, sob orientação de Daniela, foi tomando formas das figuras do boi bumbá: um componente da dupla seria o boi - explorando movimentos próprios de quem fica sob o couro¹¹⁶, e o outro seria o vaqueiro, que tem uma dança conectada ao boi, seguindo seu fluxo de movimento.

IMPROVISACÃO FINAL

A dança das duplas foi se desenvolvendo e em alguns momentos se descolando da imagem boi-vaqueiro para manter-se apenas a conexão na dança da dupla. Daniela sugeriu que as duplas fossem trocadas aos poucos: quando alguém de fora quisesse entrar deveria "conquistar" um dos integrantes da dupla ou "expulsa-lo" da dupla, dançando é claro! Ao fim, todos entraram na roda em uma extasiante dança coletiva.

OBSERVAÇÕES

¹¹⁶ O boi é a principal figura do Bumba meu boi. Quem "faz" o boi, o chamado miolo, dança sob uma estrutura com formato de boi feita em madeira, coberta de tecido bordado (chamado de couro pelos brincantes) e uma saia de fitas até o chão. Tal estrutura cobre todo o seu corpo, o que o obriga a encurvar-se ligeiramente para poder realizar os movimentos dançados ao centro da roda.

Este encontro foi importante para a legitimação da dança no grupo. Nele, pela primeira vez, trabalhamos a dança independente de uma história. Daniela propôs uma exploração de dança partindo da própria dança. Foi um encontro muito alegre em que mesmo os mais tímidos aos poucos se desinibiram e puderam aproveitar a oportunidade como exploração de movimentos e formação de repertório. Um aspecto de repertório que estava sendo adquirido pelos integrantes do processo, vale apontar, é a própria intimidade com a ação de exploração de movimentos por meio da improvisação. Então não falo neste caso de um repertório de movimentos exatos, de formas adquiridas, mas de um reconhecimento, por parte dos integrantes, de uma forma de acesso à criação de movimentos. Vilas Boas destaca a importância da repetição de situações de improvisação de dança, sobretudo em crianças iniciantes, foco de seu estudo:

a repetição do ato de improvisar, devido ao caráter investigativo deste procedimento, atribui ao dançarino a ampliação de seu repertório de movimentos, oferecendo a ele a capacidade de se comunicar de formas diversas e a possibilidade de organizar seu corpo rapidamente para produzir novos arranjos de acordo com os estímulos oferecidos pelos outros dançarinos e pelo espaço ocupado. A repetição do ato de improvisar agrega qualidade a este modo de expressão. (2012, p. 68).

As orientadoras tinham formações diversas em improvisação, o que não impediu a presença desta como um recurso, uma possibilidade pedagógica. A improvisação aconteceu em praticamente todos os encontros, sob nomes diferentes, mas operando em uma lógica similar: a composição de movimentos de forma instantânea advindos do encontro com o outro (este outro: uma pessoa, uma sonoridade, um ritmo, um figurino, um espaço, um objeto, uma regra, uma palavra etc.)¹¹⁷.

Para Daraína talvez a improvisação estivesse em suas vivências de movimento com Maria Duschenes, reverberações de Laban. Encontramos alguns rastros aqui:

Laban valorizava a improvisação nos livros escritos por ele. Em *Principles of Dance and Movement Notation* (p. 15), encontramos menção à palavra improvisação. Na maioria de seus livros há palavras sinônimas e correlatas:

¹¹⁷ Em abril de 2014 pude acompanhar uma comunicação da artista norte americana Lisa Nelson que desde a década de 70 explora os sentidos em investigações que tramam jogo, dança e improvisação. Na comunicação "O que vemos quando olhamos a dança" fez apontamentos pertinentes que invocam a discussão sobre o que seja improvisação em dança e por isso transponho uma passagem de seu pensamento, feita a partir de minhas anotações. Entendendo a improvisação como a arte da observação e um trabalho artesanal e de memória ou arte da memória e o artesanato da observação, a artista aponta que a improvisação em dança é algo tão jovem que sua definição ainda é um problema. Critica quem chama de improvisação tudo o que não é dança de palco ou coreografia, o que desvia a construção de sua definição no entanto reconhece que sua maturação é um processo muito lento porque depende de público crítico em contato. Expõe o fato de que por décadas a feitura da improvisação foi subcultura no *mainstream* da dança. Afirma que muitos artistas de improvisação ainda não foram vistos e, segundo ela, o que não é visto não promove interação crítica com estudantes, artistas, produtores culturais.

experimento, exploração, experiência, descoberta, criação, ideia coreográfica dada (LABAN, 1956, 1966, 1978 e 1990). (RENGEL, 2003, p. 31)

Daniela, por sua vez, teve contato com a improvisação em suas experiências na graduação da PUC, onde teve como professores Martha Soares, Vera Sala, dentre outros, e a aprofunda como meio de levantamento de materiais e criação de procedimentos em processos cênicos ao longo de sua carreira artística. Assim como Daniela, meu contato com a improvisação teve início na graduação em Dança e aprofundamentos na prática como artista e educadora, em que fui construindo um entendimento dela como investigação de movimento e aprimoramento de repertório pessoal, mas também de composição em tempo real, à medida que faz parte dela o ato da escolha, da seleção e do encontro com o outro, com o mundo.

Neste sentido Gouvêa colabora para esta reflexão:

Dançar pode ser mais do que aprender a dar forma e ritmo aos movimentos do corpo. Dançar é também um processo de conhecer a si mesmo pelo movimento e de colocar-se ao alcance do outro, corpo-e-corpo, pessoa-e-pessoa. Um verdadeiro encontro feliz de singularidades e diferenças: você trans-forma e é trans-formado simultaneamente, cinesteticamente.

Deste território emerge a improvisação como um fenômeno de criação imediata de dança; uma dança não coreográfica (no sentido de não pretender a codificação nem a notação), que se dá a ver no momento em que é criada, uma vez que dela pouco se sabe antecipadamente. Na improvisação todos são protagonistas: artistas, cena, música, platéia etc.; a dança é efetivamente criada na instantaneidade e duração da cena artística. Os improvisadores agem sem mediações, partilhando a intensidade da experiência de improvisarem juntos. São co-criadores que se co-movem e expressam essa co-moção dançando. (2009, pp. 342-343).

A improvisação foi meio e fim nesse processo privilegiando sobretudo as crianças (mas também os iniciantes na dança, adulto ou idoso). Neste aspecto concordamos com Vilas Boas:

(...) o processo de aprendizado de dança a partir da improvisação é uma maneira de proporcionar à criança um conhecimento em dança em que seus conhecimentos prévios, sua estrutura corporal e seus desejos são observados e respeitados. Desse modo, a criança participa de forma ativa da construção do seu conhecimento em dança por meio da investigação de movimentos, sem que existam padrões específicos a serem perseguidos. (VILAS BOAS, 2012, p. 68).

3.5.7. Mais balaios de gente e de alface

“Repetir repetir — até ficar diferente.

Repetir é um dom do estilo.”

(Manoel de Barros)



Figura 27. Foto: Renata Fernandes.

Narradora: D. Miusa| Crianças: N.T.R.G., M.A., T.C.S.S., N.R.G., J.S., C.O., C.B.O., L.Z. e V.S.| Adolescentes: K.B.O., J.B.O., C.S.B.O. e L.C.S.| Adultas: Daniela e Renata Fernandes| Condução: Daniela.

ACOLHIMENTO

Já conhecíamos a história do Balaio de Alface, estávamos nos encontrando todos os dias e tínhamos apenas uma hora e meia para fazer o encontro. Por tudo isto, neste dia abrimos mão de um acolhimento mais longo e cuidadoso e fomos direto para a formação da roda. Fizemos a massagem de preparação para ouvir a história. Dona Miusa sentou-se numa cadeira integrada à roda.

A HORA DA HISTÓRIA

BALAIIO DE ALFACE

Neste dia Dona Miusa retomou a história do Balaio de Alface (encontro 3.5.4.),

contando-a novamente. As crianças faziam perguntas para Dona Miusa como: “Ah mas você já viu onça de verdade? Onde? Como foi? Você virou de ponta-cabeça no alface?” E Dona Miusa respondia: “Já vi as pegadas. No tempo que a gente vivia na roça a gente via muita marca da pata dela mas nunca vi a onça de frente”. Ela disse que nunca precisou virar dentro do balaio mas já teve muito medo de onça aparecer.

A seguir rerepresentei o vídeo do trabalho *Árvores* (2010), de Clarice Lima, que estava relacionado à ação de virar de cabeça para baixo, fazendo menção à ação da mulher da história que se esconde da onça colocando a cabeça dentro do balaio de alface. Algumas crianças não tinham assistido a este vídeo no dia 22/07. Elas se empolgaram com o vídeo e algumas já saíram correndo pra virar de ponta-cabeça.

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Recolhemos as crianças – elas estavam bem dispersas neste dia – e Daniela conduziu a atividade. Cada criança pegou um tatame¹¹⁸ para sentar-se sobre ele e iniciar um trabalho com os pés, explorando bem os pontos de apoio e as sensações do peso do corpo sobre em eles, evoluindo para o movimento. A esta altura J.S. foi convidada por Daniela a sair da atividade uma vez que ela desde o início havia intervindo inúmeras vezes no desenvolvimento da atividade conversando, empurrando, cutucando, xingando e batendo nas outras crianças. Depois do chamado ela decidiu permanecer e prometeu parar. Daniela seguiu o trabalho com os diferente apoios, sobretudo de mãos ou de quatro apoios, passando por posição de “velas” e sustentação de pernas no ar, até chegarmos a experimentar a (tão desejada pelas crianças) “parada de mão” – sustentação do corpo sobre a cabeça.

Como desenvolvimento da proposta, Daniela convidou as crianças a escolherem figurinos para comporem danças em grupos. A ideia era que elas não dependessem da nossa orientação, que fossem livres nas suas escolhas de como e o que apresentar como resultado final deste dia de trabalho. Elas tiveram cerca de 20 minutos para a preparação. Esta foi tumultuada e, pudemos observar: as crianças não conseguiram trabalhar sem orientação. Não houve material a ser apresentado. Mediamos os conflitos

¹¹⁸ De acordo com a exploração a ser desenvolvida no dia escolhíamos usar (ou não usar) os tatames de E.V.A. Como o chão da Guaimbê é frio, em dias que trabalhamos deitados ou apoios como a parada de mão ou quedas enfim, usávamos peças de tatame ou montávamos o tapete inteiro, como pode ser visto no encontro descrito na página 130. Ao mesmo tempo, em dias em que a fluência do movimento foi privilegiada, com exploração do uso do espaço, saltos e giros por exemplo, deixávamos o tatame de lado, pois neste sentido ele atrapalhava o desenvolvimento do movimento. Esta medida deu mais conforto e segurança ao elenco em formação a fim de que os elementos da dança fossem aprofundados.

e apaziguamos os ânimos.

Como finalização, Daniela convidou todos para uma roda em que cada um teve a chance de expor sua dança, em encontros de duplas ao centro. Desta forma, mais improvisadamente, as crianças compuseram danças no ato do encontro com alguém da roda. Neste momento eu fiquei no papel de *DJ*, sugerindo e colocando músicas para cada encontro na roda. As músicas tocadas tinham ritmo bem definido e variaram de diferentes sotaques do ritmo Bumba meu boi maranhense a composições dos grupos Barbatuques¹¹⁹ e Uakti¹²⁰.

OBSERVAÇÕES

A pedido das crianças, este foi o segundo dia em que foi trabalhada a história do “Balaio de Alface”. Neste ciclo, porque desejávamos aproveitar ao máximo a minha presença, bem como a presença intensiva das crianças e das senhoras, optamos por evitar a repetição (das histórias ao menos, mantendo a possibilidade de observarmos o que era solicitado pelo grupo a ser repetido). No entanto o encontro de hoje nos lembrou que a repetição é um gosto da infância e talvez do humano. Dona Miusa saiu da casa dela para recontar a história do alface ao grupo, apesar de termos sua voz gravada em áudio; poderíamos ter simplesmente reproduzido seu som, mas quando solicitada prontamente atendeu ao chamado para ser a contadora do dia.

Poderíamos ter repetido as mesmas brincadeiras ou processo do primeiro dia, no entanto Daniela e eu decidimos que ela conduzisse outras ações a partir da mesma história e do relato que fiz a ela sobre o primeiro dia em que trabalhamos sobre “Balaio de Alface”. A escolha se deu acreditando que novas formas de olhar para a mesma imagem, para a mesma narrativa, permitiria aprofundamento na experiência e abertura para as crianças que talvez não tenham sido envolvidas pela história no primeiro dia.

Retomamos uma passagem contundente para este encontro em que Benjamin nos fala sobre a chamada “lei da repetição”:

Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer quanto 'brincar outra vez'. (...) Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas,

¹¹⁹ Grupo paulistano de projeção internacional, fundado em 1995 por Fernando Barba, Barbatuques tem como proposta fundamental o uso do corpo como instrumento musical. Criou uma abordagem única da música corporal por meio da exploração de diferentes sonoridades adivindas do corpo (percussão, voz etc.), técnicas, procedimentos de criação e composição. Disponível em: < <http://barbatuques.com.br/pt/> >. Acesso em: 20 jan. 2016.

¹²⁰ Grupo mineiro de música instrumental, fundado em 1978 e dissolvido em 2015. A marca de seu trabalho artístico, de projeção internacional, está na construção e composição a partir de instrumentos musicais não convencionais, projetados por seu líder, o músico Marco Antônio Guimarães.

repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. 'Tudo seria perfeito, se pudéssemos fazer duas vezes as coisas': a criança age segundo essas palavras de Goethe. Somente, ela não quer fazer a mesma coisa apenas duas vezes, mas sempre de novo, cem e mil vezes. Não se trata apenas de assenhorear-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. (1994, pp. 252-253).

O autor ainda complementa, reforçando a experiência deste dia de repetição em *Memorial dos Ossos*, fazendo-nos observar os papéis de Dona Miusa e das crianças nesse dia:

O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência¹²¹. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é 'fazer como se'¹²², mas fazer sempre de novo, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora. (BENJAMIN, 1994, p. 253).

Quanto ao papel do narrador, Oliveira nos lembra que “entre narrador e ouvinte forma-se uma espécie de comunidade (...) não havendo ouvintes, o intercâmbio se rompe” (2011, p. 41). No entanto Flor de Pequi ainda forja o espaço do narrar, o brincar cria vazios e a palavra o tece:

O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde porque ninguém mas fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (BENJAMIN, 1994, pp. 204-205)

Neste dia Daniela experimentou deixar as crianças livres no momento de composição, propondo que criassem uma cena a partir da história ouvida tendo a disposição o espaço, músicas e figurino. Fez esta proposta no intuito de observar o quão “preparadas” as crianças estavam para uma situação de criação; queria também observar o que as crianças traziam de repertório. No entanto, esta pareceu ser uma tarefa difícil

¹²¹ O autor coloca de outra forma o que refletimos no encontro 3.5.4. Interessante o uso da palavra medo, emoção contida na história contada e na história pessoal de Dona Miusa. Destacamos que nesse dia a contadora desejou apenas observar o movimento diferente do primeiro dia em que participou da prática, ação legitimada pelo próprio pensamento do autor o que também me ajudou a compreender que participação pode ser dar pelo testemunho, pela observação ou pelo grande feito de Dona Miusa de ter saído de sua casa "apenas" para contar a história do dia.

¹²² Outra expressão cabível é: "fazer de conta que".

para a maioria das crianças. O não fornecimento de parâmetros mais precisos e limitados para o grupo fez com que ele partilhasse o que tinham a oferecer: uma brincadeira sem limites que terminou em discussões e brigas. Mesmo os que se mostravam mais maduros e conscientes do processo de criação se envolveram em discussões na tentativa de resolver os conflitos. O ocorrido não foge das observações de Benjamin supracitadas. Apenas o que observamos foi uma nova experiência, começada desde o início mais uma vez, sem conexão com o primeiro dia vivido, e talvez nem com o futuro *Memorial dos Ossos* e que não nos rendeu frutos poéticos, ao menos sob o olhar de Daniela e meu. A mediação e a orientação dos adultos ainda se colocava necessária para que o grupo tivesse condições de mostrar com o quê e como poderia colaborar diretamente com o processo de criação de *Memorial dos Ossos*. Momentos como este fazem emergir o conflito que muitas vezes há entre processo de criação e o pedagógico, momentos em que o orientador deve posicionar-se dando ênfase ao qual deseja aprofundar naquele momento¹²³, escolhas que acabam por forjar ao longo do tempo a característica e a personalidade de cada orientador.

A proposta final confirmou a necessidade dos limites mais claros: a proposta da improvisação/dança em duplas no centro da roda, ao som das músicas de escolha igualmente improvisada, foi mais proveitosa. Muitas variáveis eram reveladas de forma instantânea: quem era a sua dupla, a música que serviria de estímulo para a dança e que movimentos surgiriam deste encontro. E apesar de o aleatório ser um fundamento desta ação, a composição instantânea deu limites precisos à criação e as crianças puderam expor um repertório rico de movimentos (o que foi explorado pelo grupo em encontros seguintes).

3.5.8. Os deslimites do corpo e do movimento

Narradora: Dona Helena| Crianças: N.T.R.G., M.A., J.A.V., T.C.S.S., N.R.G., A.N., J.O., L.A. e C.O.| Adolescentes: K.B.O., J.B.O., C.S.B.O. e L.C.S.| Adultas: Daraína, Emilia e Renata Fernandes| Condução: Daraína e Renata Fernandes.

ACOLHIMENTO

Trouxe a Roda Tic-tac¹²⁴

Daraína trouxe a Roda do cação:

¹²³ No capítulo 3 aprofundo esta questão.

¹²⁴ Já explicada anteriormente.

Fulana tem um defeito, defeito que Deus lhe deu, de ter uma perna só, a outra perna o cação comeu - tililin pra cá, tililin pra lá, ela é bonitinha, ela quer dançar.

Brincadeira de roda em que chamamos cada criança pelo nome e sugerimos uma limitação de movimento – pular numa perna só, por exemplo. Esta criança entra na roda e dança com uma perna só. Enquanto isso todos na roda dançam ao ritmo da música.

Ao fim, massagem de preparação para ouvir a história.



Figura 28. Foto: Renato Café.

A HORA DA HISTÓRIA

O CEGO E O ALEIJADO¹²⁵

H: A história do cego e do aleijado, quem contou para mim foi meus pais. Antigamente meus avós... Sabe por que, criança, é porque antigamente tudo era muito difícil, difícil mesmo. Antigamente não tinha ajuda do governo, ajuda de ninguém. Então quem ajudava o povo era a gente mesmo; o pouco que a gente tinha a gente dividia com os outros, para ninguém passar necessidade nem andar na rua sem nada. Então tinha uma cidade pequena e aquela cidade pequena a gente chamava de povoado, que era uma cidade pequena e até hoje tem nome de povoado, e lá moravam dois homens, e os

¹²⁵ Transcrição segue o padrão: H para Helena, DR para Daraína, C para crianças.

homens eram todos os dois deficientes. Hoje a gente fala deficiente, naquele tempo quem tinha um braço duro, não se movimentava, a gente chamava de aleijado, né? Hoje se fala deficiente físico, mental, mas naquele tempo falava assim; tinha braço duro era aleijado, era aleijado da perna... falava aleijado. Então ele saía pela rua pedindo esmola, né, pra poder comer, pra poder beber e os outros tinham que ajudar... (DR: Só um minutinho, Dona Helena, eu quero saber se vocês estão prestando atenção ou se estão afim de conversar lá fora, C: Estamos prestando atenção, DR: Não, não estão, vocês estão falando, como que consegue prestar atenção?) Então naquela cidade existiam dois homens, um cego e um aleijado. O que era aleijado tinha as duas bolinhas do calcanhar preso assim na polpa da bunda, ele andava de joelho pulando, ele não andava assim igual os outros; e o outro era ceguinho, não enxergava nada. Eles estão naquela cidade ali pedindo, pedindo, e aí foi cansando, um dava a esmola, o outro num dava... A cidade era pequena e eles já estavam passando necessidade, ninguém queria ajudar mais. E aí teve um dia que o cego falou para o aleijado: “vamos sair dessa cidade, vamos para a roça, vamos pedir ajuda em outro lugar, vamos pedir esmola em outro lugar”. Aí o aleijado falou para o cego assim, “mas como que nós vai, você cego não enxerga nada e eu sou aleijado, o que que nós vamos fazer?” E aí o cego falou assim, “nós vamos dar um jeito, eu vou achar uma bengalinha lá e vou levando, vou andando e você vai me mostrando o caminho para mim e vamos ver o que nós faz, porque aqui está difícil para nós”. Aí foram, né, e aí passaram lá no açougue e compraram um pedaço de linguiça lá para eles poderem lanchar na estrada e aí vai, vai, vai... Já era de tarde, eles já estavam com muita fome e cansados, e aí tinha uma matinha e um córrego E eles desceram lá para beira do córrego... (DR: O aleijado foi na cacunda do cego?) O aleijado montava na cacunda do cego, o cego caminhava, né, e ele foi mostrando o caminho e foram chegar lá na beira do córrego. Lá embaixo tinha uma aguinha, tinha um copinho, tomaram água e aí pegaram e foram assar carne, né. O aleijado enxergava e pegou, fez umas pedrinhas lá, arranjou um espetinho, cortou lá com facão e espetou a linguiça no espetinho lá. E está lá assando, e tá cheirando, cheirando a linguiça e nisso vem um sapo pulando, pulando perto deles... Aí o aleijado pegou, né, maldoso, pegou e mandou o facão no sapo e espetou no espetinho pro cego assar a carninha dele também. E o cego está lá assando, assando, achando que era carne, só que não era, ele tava assando o sapo, aí ele falava assim: “Nossa, a sua carne está cheirando, a minha não cheira”, aí ele falava: “assa mais que cheira...” Aí ele tornava a colocar lá no fogo, tá assando, assando, mas não cheirava, como que

ia cheirar se era sapo? E aí vai, vai, vai e começou a comer, e aí o aleijado está lá comendo a dele e o cego está cheirando, e aí ele fala: “vou comer assim mesmo, não quer cheirar...” Ele leva o sapo na boca. Quando ele mordeu, aí o sapo dá leite, uns falam que é veneno, outros falam que é remédio, e aí quando ele mordeu o sapo voou aquele leite no olho dele e aí ele enxergou tudinho! E o olho dele ficou todo claro e ele enxergou tudo. Ele olhou para o aleijado e falou: “Safado, você comendo a carne sozinho e eu comendo esse sapo”, e o outro correndo, correndo dele... Com o facão atrás, o cego já estava enxergando já e mandava o facão nele e foi correndo, pulando e foi cortando: cortou os dois calcanhar dele que estava pregado na bunda e o outro ficou bom! Foi correndo, sarou, e o cego falou: “Safado, vou te matar!”, e o aleijado falou: “Rapaz, vamos fazer as pazes, vamos voltar para trás, não foi tão bom? Eu era aleijado, estou andando; e você era cego e está enxergando...” E acabou a briga, voltaram pra cidade e acabou, sarou. Não foi bom? A briga deles foi boa.

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Começamos explorando diferentes possibilidades de andar e dançar com partes do corpo imobilizadas de alguma forma. Sugeri inicialmente que uma parte do corpo se “apaixonasse” por outra de forma a não conseguir dançar longe. Desta forma experimentamos o estado corporal do personagem "aleijado" da história, o que foi observado pelas crianças, sobretudo pela dificuldade de movimentar-se e da necessidade de criar novos “caminhos” de movimento. Dividi o grupo em dois, novamente estimulando a apreciação do movimento e da criação do outro. O grupo seguia as indicações de dançar com partes do corpo coladas, como mão e cabeça, mão e pé, cotovelo e joelho etc. Orientei quem assistia a observar atentamente os movimentos do primeiro grupo, a fim de repetir determinados gestos que tivesse considerado mais interessantes quando fosse sua vez de dançar. Depois de uma primeira rodada de experimentações individuais, passamos a explorar a união de partes do corpo entre pessoas, em duplas. A seguir os dois grupos dançaram juntos fazendo pequenas formações com quantas pessoas desejassem, as pessoas iam trocando de grupos livremente. Ao fim formamos uma "roda de cegos": coloquei vendas em três pessoas que deveriam dançar juntas pelo espaço enquanto as crianças de fora cuidavam para que ninguém se machucasse. Foi um aprofundamento de outras experiências de danças coletivas/coral, só que desta vez de olhos fechados, experimentando a situação corporal do personagem cego. Roda-verso do *Céu-Terra* como fechamento.



Figura 29. Foto: Renato Café.

OBSERVAÇÕES

O encontro deste dia proporcionou aprofundamento nas relações interpessoais e ampliação do repertório e domínio de movimentos por meio do trabalho sobre aspectos precisos da dança: o toque, a conexão entre indivíduos pelo toque, a sensibilização do olhar e para o espaço na ausência deste. Neste último caso, ativar a colaboração do grupo para que os vendados não se machucassem e tivessem a maior liberdade para explorar sua dança no espaço, possibilitou a todos se envolverem de forma generosa.

Apesar de Dona Helena não ter dançado junto conosco, ficou presente até o fim do encontro e mostrou-se interessada nas danças realizadas, constantemente expressando-se por risadas, palmas e comentários e muitas vezes incentivando as crianças em suas danças. Esta interação me pareceu fundamental para que se fortalecesse a relação entre o grupo e para que relativizasse a ideia/imagem do que seria participação: participar da oficina não é só dançar. Era preciso valorizar a presença das narradoras/contadoras de histórias desde o início no ato de narrar, bem como no seu acompanhamento do trabalho posterior, de exploração da narrativa em dança e movimento. Foi necessário refletir e lembrar que voz é corpo, o corpo que as narradoras

tem de mais livre para compartilhar.

Um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e menos limitada, pois ela o ultrapassa, em sua dimensão acústica muito variável, permitindo todos os jogos. (ZUMTHOR, 2010, p. 12).

Orientada pela atitude constante e cheia de vida de Dona Helena, (mostrando-me inúmeras formas de interação) consegui me afastar de uma expectativa e idealização do que seria a interação entre gerações no processo de criação em dança. Assim me inseri em uma situação de coeducação que já se desenhava há dias. Adquiri um novo olhar para as narradoras a partir desse dia percebendo mais intimamente o que afirma Oliveira:

A coeducação de gerações supõe da parte dos que estão envolvidos predisposição para aceitar as peculiaridades que a diversidade de tempos sociais imprime na formação de cada qual. Aquiescer a um tal convite é muito mais que tolerância; implica o trabalho de convergir em busca de relações igualitárias, acatando (e nunca abolindo) as diferenças, pois, é por meio delas que se renovam as possibilidades de modificação recíproca dos sujeitos. Em outras palavras, é através da percepção do outro como diferente que posso, numa dada relação, divisar meu inacabamento; quer dizer, enxergar as possibilidades que o outro sugere para minha mudança. É uma trajetória que comporta não poucos desafios, mas que acena com promessas luminosas. (2011, p. 335).

Foi igualmente importante trabalhar sobre a temática da limitação para quebrar alguns preconceitos: muitas vezes acredita-se que a abundância (de capacidades, de material, de técnica, de dinheiro etc.) é o gerador de grandes feitos, quando nem sempre isso é uma verdade. A história narrada nos mostra (de uma forma bem humorada) que quando trabalhamos coletivamente, podemos suprir faltas com sucesso. É sempre bom lembrar que todos nós criamos e dançamos *apesar de* nossas limitações, que sempre teremos algum tipo de restrição e que devemos aprender a ser quem somos, lidando cada qual com a sua necessidade. Essa consciência importa em um espaço de educação comunitária e importa em um âmbito de dança e educação. Talvez a poesia nasça justamente dessa capacidade de reconhecer e ultrapassar o que se apresenta como limitação. Já iluminaria este mistério Manoel de Barros (1989, p. 46):

Seu França não presta pra nada -
Só pra tocar violão.
De beber água no chapéu as formigas já sabem quem ele é.
Não presta pra nada.
Mesmo que dizer:
- Povo que gosta de resto de sopa é mosca.

Disse que precisa de não ser ninguém toda vida.
De ser o nada desenvolvido.
E disse que o artista tem origem nesse ato suicida.

3.5.9. O coelho e a onça¹²⁶

Narradora: Dona Helena| Crianças: N.T.R.G., M.A., J.A.V., T.C.S.S., N.R.G., C.B.O., J.S. e C.O.| Adolescentes: K.B.O., J.B.O., C.S.B.O. e L.C.S.| Adultas: Daraína, Emilia e Renata Fernandes| Condução: Daraína e Renata Fernandes

ACOLHIMENTO

Hoje eu quero andar de um jeito diferente
Massagem de preparação para ouvir a história.

A HORA DA HISTÓRIA

O COELHO E A ONÇA¹²⁷

H: Crianças, vocês sabiam que antigamente todas as coisas falavam, os bichos falavam os pássaros falavam os bicho d'agua todos os bichos falavam, vocês sabiam disso? Então deixa eu contar uma historia para vocês. Antigamente era a onça e o coelho, o coelho tinha muito medo da onça por que o coelho tão pequenininho e a onça tão grande e perigosa ela se alimenta de carne é como os bichos ela pegava. Então quando foi o dia a onça tinha pegado uma empreitada numa roça muito grande para fazer ai primeiro a gente vai de fosse né e roça os matos fino todinho para gente fazer a roça, mas ai ficava as árvore grossa já trabalhei muito ajudando meu pai tinha vez que no almoço ele derrubava uma árvore com um machado de um lado e outro do outro muitas vezes ele cortava as árvores mais pequenas e deixa meia cortada e jogava a grande em cima para plantar. E a outra lá já tinha pegado a empreitada e falou para o coelho: Seu coelho eu peguei um serviço ali muito grande uma mata lá para derrubar o senhor não quer me ajuda não, ele falou: ah dona onça eu ajudo, ela falou pois é nos temos que derrubar essa mata para poder plantar e como nos vamos comemorar? Diz que o coelho gosta muito de queijo, ai ela comprou um queijo bem grande bem bonito. O seu coelho o senhor vai subir la em cima numa árvore dentro do mato e vai colocou o queijo em um saco e falou para o coelho assim o senhor sobe nessa árvore e pendura

¹²⁶ Entre o último encontro e este houve uma reunião de equipe de direção e artistas convidados da Flor de Pequi para esclarecimentos a respeito do início do processo de criação. Ver Apêndice 4.

¹²⁷ Transcrição segue o padrão: H para Helena, C para crianças.

nele lá em cima o dia que nos acabar nossa empreitada nos vamos fazer uma festa nos dois para comer esse queijo. Ai ele fez né, ai ela pegou o queijo deu para ele, ele subiu na árvore amarrou lá em cima e o queijo ta lá e foram trabalhar, e o queijo la curando cheirando com o sol, e o coelho preguiçoso quando foi o primeiro dia a onça amolou as duas foice deu uma para ele e falou assim vamos embora, e ele dona onça você não sabe o que aconteceu comigo, hoje eu não posso ir, mas oque que aconteceu pro que você não vai ? ele falou: por que eu ganhei um afilhado hoje primeiro afilhado que ganhei na minha vida vou ser padrinho do menino, eu tenho que batiza esse menino lá na cidade e amanhã eu vou com a senhora, ela falou seu coelho você não vai ele não tem jeito ela foi sozinha, pegou a foice e foi e ele não tinha batizado nada, era mentira ele foi lá na árvore comer um pedaço do queijo, comeu metade do queijo e veio embora. Quando a onça chegou a tarde perguntou você foi no batizado seu coelho? Ele: fui, Como que chama seu afilhado? Ele chama Comecei, ele tinha começado a comer o queijo né. Quando foi no outro dia a dona onça falou hoje você vai, ele arrumou outra, ficou lápensando com aquelas orelhas muito esperto, dona onça não dá para mim hoje de novo não, seu coelho eu não acredito eu vou roça o mato sozinha, não amanhã eu vou por que tenho outro afilhado hoje tenho que ir de novo batiza o menino, seu coelho eu não acredito, a senhora me perdoa mas não tem jeito, então tá ela foi sozinha de novo, e ai quando chegou de tarde ela perguntou e ai seu coelho como chama seu afilhado de hoje? Ele falou chama Tonomeio, por que ele estava no meio do queijo, ela falou tá danado, ela já estava grilada com ele, toda desconfiada, mas hoje você vai né tem que terminar a empreitada hoje tem que ir né, ele falou hoje não tem jeito não, ela falou: não tem jeito por que seu coelho? Eu tenho outro afilhado e o menino ta doente, e eu tenho que batiza o menino se o menino morrer sem eu batizar o menino é pecado não pode, se tem uma criança doente um nenê tem que batiza se não for na igreja tem que ser em casa mas não pode morrer sem batiza, por que senão lá no céu fica no escuro e ai ele e falou assim meu Deus e ele pegou e explicou pra ela e ela então vai seu coelho depois nós faz nossa festa deixa, e ele foi fazer o batizado e ela foi sozinha trabalhou ate de noite tadinha derrubou tudo né e ai quando ele sabia que ela terminou ela chegou em casa ela perguntou e ai seu coelho como se chama seu afilhado de hoje, chama Jacabei ela tinha acabado de roça o mato tudo né, então seu coelho eu compor o queijo você compra um litro de vinho e nos vamos lá para mata fazer nossa festa e pegar o queijo, e ele tinha acabado de comer o queijo tudinho e pegou uma pedra bem grande e amarrou lá em cima e deixou lá, e ai vai eles fazer a festa, comer o queijo, e ai

chegou lá ele falou assim dona onça agora sim a senhora vai ficar de baixo e eu pegar o queijo lá em cima e ele subindo, subindo e o coraçãozinho apertado ai subiu pegou na pedra lá apertou e falou dona onça mas o queijo está tão curadinho tão curadinho que a senhora vai ter que esperar ele com a boca, porque se eu jogar ele, ele esborracha quebra tudo né, então eu vou jogar o queijo e a senhora abre a boca e espera para pegar com a boca, e ai a onça esta com aquele bocão reganhado láele jogou a pedra menina e aplumou bem na boca da onça e a pedra aplumou que quebrou o queixo da coitada todinho ai ele pegou descer dessa árvore menina e parou nessa mata e a onça pegou ele com esse queixo quebrado e ele não sabia o que fazer e que acho que ele está correndo ate hoje, por que pequenininho né tem muito medo, por que ele comeu o queijo sozinho ele foi esperto toda historia o coelho se sai bem (C: mas coitada da onça)

H: Agora vocês querem ouvir uma piadinha do Joao de barro (C: eu quero) é pequeninha. Então foi assim Joana, um rapaz que antigamente na roça tinha aquela estrada carreira e de lado a estrada que a gente passava a pé, era carro de boi que passava não era carro de petróleo e ai fim de tarde quatro e meia cinco horas um rapaz beirando a mata naquela estrada e vai e vai andando descontraído e ai olhou e escutou uma voz “ai João” e ai ele olhou e disse uai Joao? Não tem João aqui olhou pra um lado olhou para outro ai meu deus do céu e ai andou, andou mais um pouco e ai escutou a voz de novo “ai João tá doendo” ai ele tá doido cadê esse João meu deus do céu o rapaz olhava, olhava não via João nenhum não tinha ninguém e tornou andar mais um pedado ai ele vai andando, andando, andando berrando o mato e o que e ele escuta “ai João tá doendo demais não aguento João tá doendo” ai ele agora pronto agora tenho que achar né onde tá essa voz, olha pra um lado olha para outro e quando olhou para cima será que está lá em cima quando ele olhou para cima um João de barro tirando um espinho do pé do papagaio e ai estava doendo muito.

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Trouxe neste dia dois jogos tradicionais para brincarmos e trabalharmos como provável estrutura cênica. O primeiro foi o *Coelho sai da toca*. Algumas pessoas são *toca* (em pé com as pernas abertas para que caiba uma pessoa no meio delas) e outras são *coelhos* que, escondidos dentro da *toca* (debaixo das pernas abertas de outra pessoa) ao sinal externo (a chegada da *onça* que caça *coelhos*) devem trocar de *toca*. Se o *coelho* for pego pela *onça*, ele vira *coelho*. Cada criança foi *coelho* e *onça* várias vezes.

Depois experimentamos o jogo do *comecei/tô no meio/terminei*. Neste jogo uma pessoa fica de costas para o resto do grupo que está ao longe, enfileirado. A pessoa de costas faz um mesmo movimento três vezes, dizendo a cada realização: *comecei/tô no meio/terminei*. Enquanto isso o resto do grupo caminha em direção a ela, dançando movimentos de *onça*. Orientei que esta dança fosse precisa com relação ao tempo. Deveria ser ou muito lenta ou muito rápida. Quando a pessoa de costas diz “terminei”, ela se vira imediatamente ao grupo que dança e todos devem ficar imóveis. Aquele que for flagrado se mexendo ou dançando, volta ao início. A brincadeira se desenvolveu até que Dona Helena assumiu o comando. Quando ela estava de costas, eles se moviam até ela e paralisavam. Quando ela se virava, as crianças corriam. Roda-verso do *Céu-Terra* como fechamento.



Figura 30. Foto: Emilia Brosig.

OBSERVAÇÕES

Muito rapidamente os participantes assumiram o controle do jogo e foi notável que este era mais um jogo possível de se desenvolver como cena, caso desejássemos. Neste dia foi muito bom ver a interação de Dona Helena durante toda a atividade de

dança. Ela participou de todas as etapas de criação de forma espontânea, sendo, neste último jogo, a grande diversão das crianças quando repentinamente virava de costas para o grupo surpreendendo os que ainda se moviam. Este jogo¹²⁸ amadureceu e virou estrutura de encenação, o que pode ser observado mais adiante na página 185.

Observo que quando as crianças e as senhoras se afetavam, se emocionavam pela presença umas das outras, era um indicativo de que não se tratava “apenas” de uma relação intergeracional. Busquei observar *quando* este intergeracional se expandia a ponto de todos se contaminarem com emoções, pensamentos e imagens trazidas pelo outro, pelo encontro – o que caracteriza o processo de coeducação. Oliveira, a este respeito, em sua pesquisa que teve como objeto o relacionamento entre avós e netos, observa um fato que pode se aplicar às interações ocorridas nesse encontro, mesmo que fora do âmbito familiar:

O ensinamento recíproco entre avós e netos se renova nos brinquedos e brincadeiras. Nestes momentos, as crianças puxam seus avós para brincar, olhando os mais velhos com igualdade e, o que me parece mais importante, não demonstrando vergonha alguma de ter pessoas idosas como companheiras. Não fazem, enfim, discriminação. (...) acredito que essa atitude dos netos, tão espontânea quanto simples, não passe despercebida à sensibilidade dos mais velhos. Quem sofre violências, físicas ou simbólicas, e quem vive a condição de oprimida sabe muito bem que 'um sorriso, uma palavra de bondade, um instante de contato humano' – como mostra Simone Weil – 'tem mais valor do que as mais dedicadas amizades entre os privilegiados, grandes ou pequenos. Só aí, arremata ela, 'se sabe o que é fraternidade humana' (2011, p. 355).

Ressalto a qualidade de interação que foi sendo lapidada a cada encontro porque me interessa compreender nesta pesquisa quando o encontro entre gerações proporcionou trocas, experiências, aprendizados por todas as partes. Encontros como o deste dia e outros em que as senhoras se deixaram levar pelas emoções trazidas pelas crianças, ou quando as crianças se deixaram levar pelas imagens trazidas pelas senhoras, foram certamente os encontros mais ricos e, não por acaso, encontros de dança que renderam cenas – se não diretamente, apontamentos que se desdobraram posteriormente em cenas.

¹²⁸ Desta forma ao longo do processo ocorreu uma metamorfose do jogo. A este respeito da evolução do jogo dramático LOPES (1989) esclarece: "A primeira etapa da brincadeira dramatizada é uma etapa pré-ilusionista e pré-realista, não sendo um ato consciente do uso e do meio dramático como linguagem. A segunda fase passa a ser ilusionista, mas ainda não é um ato consciente do uso e do meio - o jogo - como linguagem. Chegando ao jogo dramático cênico, o atuante passa a criar o ilusionismo ou o anti ilusionismo, em função da consciência do jogo como linguagem empregada para realizar a sua expressão estética na comunicação com outros grupos." (p. 70)

3.5.10. Quando a gente vira dança¹²⁹

Narradora: Dona Miusa| Crianças: N.T.R.G., M.A., T.C.S.S., N.R.G., C.B.O., J.S. e C.O. | Adolescentes: K.B.O., J.B.O., C.S.B.O. e L.C.S.| Adultas: Renata Fernandes e Daraína.| Condução: Daraína e Renata Fernandes.

ACOLHIMENTO

Iniciamos com a brincadeira dançada "Hoje eu quero andar de um jeito diferente" explorando repertório adquirido até então e sugerindo sua expansão. Finalizamos com a massagem de preparação para ouvir a história



Figura 31. Foto: Emila Brosig.

¹²⁹ Entre o último encontro e este houve uma reunião informativa a todas as famílias de crianças e adolescentes envolvidos e elenco da Flor de Pequi a respeito do projeto em desenvolvimento bem como do entrelaçamento deste à minha pesquisa de mestrado. Ver Apêndice 5.

A HORA DAS HISTÓRIAS

HISTÓRIA 1: O TOICINHO ARDIDO¹³⁰

M: Era um fazendeiro que criava muito porco, galinha, pintinho, e um dia ele vendeu um capado (...). E ele ficou da noite pro dia e já começou a pegar um cheirinho, cheirinho meio azedo e o toicinho ardeu. E ele tinha um papagaio que falava demais da conta e ele estava lá em cima da casa olhando, e aí chegou um lá e perguntou: “Aí tem toicinho para vender?” Aí o patrão falou “Tenho”, mas não falou que o toicinho estava estragado, e o papagaio estava olhando, mas não falou nada. E aí veio outro e perguntou: “Tem toicinho?”, ele: “Tem”, e aí vendeu mais, e o papagaio lá não falou nada. E aí veio outro, perguntou e tornou a comprar de novo o toicinho, e ele ficou quietinho, não falou nada, ficou olhando. E aí quando um tanto de gente já veio comprar, ficou olhando e ele vendeu. Aí veio um homem e uma mulher pra comprar e o papagaio olhou para eles dois e falou assim: “Uai, e vocês também vieram comprar do toicinho ardido?” E aí o homem cheirou e estava ardido mesmo, e largou o toicinho lá, não quis levar não. O dono do papagaio ficou com raiva que ele falou que o toicinho estava ardido – e o povo descobriu que estava ardido mesmo – e aí ele depenou ele todinho, e ficou peladinho mesmo, só corinho, e aí soltou ele no terreiro lá. E aí tinha um pintinho também novo, andando peladinho também, só tinha um tiquinho de pena na pontinha das asas. Ele estava andando e papagaio encontrou com ele, e falou: “Uai, você também falou do toicinho ardido?” Ele estava peladinho que nem ele, sem pena, sem nada, pensou que o padrão tivesse arrancado as penas dele também mas ele já era peladinho porque era novo, não tinha penado ainda. Aí o patrão perdeu o resto do capado, tudo porque ele só tinha vendido uma banda e ficou a outra banda tudo para vender porque o papagaio contou e ele não tinha como vender mais, ninguém quis mais. Perdeu o resto do toicinho. E aí, o que que ele fez? Fritou e fez sabão do resto do toicinho, fez aquele tanto de sabão. E o papagaio ficou pelado, custou a nascer pena porque ele era velhinho já... custou nascer pena e ficou só aquelas penuginha de pena – porque primeiro vem as penugens, depois que vem a pena por detrás. E quando as penas vieram, que ele começou a ficar verdinho, ele olhou pra padrão dele e falou: “Tá vendo? Não adiantou você arrancar minhas penas, já estou todo vestidinho de novo, tô verdinho de novo”. E aí ele falou, “Você vai tornar a falar mais do toicinho ardido?”

¹³⁰ Transcrição segue o padrão: M para Miusa, DR para Daráina, R para Renata, C para crianças, J para J.B.O. Foram ainda contadores C.O. e C.B.O..

Ele, “eu vou tornar a falar do toicinho ardido, assim que arder mais eu torno a falar do toicinho ardido...” (DR: Não tinha medo não...) Não tinha medo não, “eu falo mais do toicinho ardido, se você deixar arder de novo, eu falo de novo...” (DR: E quem contou para você essa história?) Essa história quem contou foi minha madrinha, eu lembro até hoje, e nem lembrança dela eu tenho direito, mas essa história ficou na minha cabeça, e eu nunca esqueci. Eu era pequena, eu tinha mais ou menos seis anos.

M: E agora do lobisomem né. Vocês já ouviram falar de lobisomem, né? Pois é, mas lobisomem é gente que vira (DR: Mas essa história aconteceu de verdade? Onde aconteceu essa história?). Foi, essa história aconteceu em Anicuns, uma cidadezinha que tem em Minas que minha mãe é de lá, e essa história de lobisomem é da gente dela. O homem era casado com a tia dela, tia da minha mãe, o que que virava lobisomem. Ele morava na roça, numa fazenda muito grande que era do pai da minha mãe. Eles moravam longe uns dos outros, minha mãe morava longe, e toda época de lua cheia, o marido dela sumia. Ele sumia, e quando mais tarde aparecia um lobisomem, mas ele nunca imaginou que era ele que virava lobisomem, porque ele não dava sinal nenhum que virava. Lobisomem sai em tudo, comia galinha, pinto, derrubando galinha do poleiro, mordendo cachorro; os cachorros tudo latia, ele espantava os cachorro; o povo tudo corria, escondia, trancava as portas, ninguém saía no terreiro de noite... E ele foi lá na casa dele mesmo, e a tia da minha mãe estava com neném no braço, nenê novo no braço, enrolado com paninho vermelho no nenê. E ela pôs ele na escada e subiu, sentou lá em cima, e ele veio e rasgou um pedaço do pano e ela ficou lá em cima. E ele tentando subir na escada, mas não sobe, e aí ela pegou e empurrou a escada – porque a escada era a gente que fazia de pau, tudo de pau a pique – jogou a escada no chão e ele ficou tentando pular, uivando, tentando pular para pegar ele lá em cima, para pegar o nenê e comer o nenê – o menino dela, que era filho dele. E ela ficou lá em cima a gritar. Como já era tarde da noite, nessas horas não tinha ninguém acordado, e ela ficou lá em cima, ficou, ficou, ficou... Quando estava perto do dia amanhecer, ele sumiu, e ela ficou lá em cima. E quando era cedinho ele chegou e aí colocou a escada lá e ela desceu, já tinha desvirado homem. Ele não comeu porque não alcançou, e aí ela mandou pôr o pau pra ela descer e ela desceu. Aí ela fez o almoço, ele almoçou e depois ele dormiu com a boca aberta porque ele não tinha dormido a noite. E aí quando ela viu o dente dele, estava cheinho da linha vermelha do pano, mas ela não falou nada não, ela ficou calada. Ela juntou as coisas dela, as roupinhas dela, fez a mala dela e foi embora pra casa do povo dela. Ela disse: “não vou ficar com esse

homem, não, daqui a pouco ele come eu e meu filho... Também, ele vira bicho, e eu não sabia que ele virava bicho...” Ela pegou e foi embora, mas ele queria saber quem é que tinha visto ele desvirar lobisomem. (DR: Mas alguém já tinha visto?) Sim, já tinham visto, porque a hora que ele estava desvirando tinha gente que ia trabalhar na roça e viu ele desvirando, e ele escondeu atrás do pau, e aí descobriu que era ele. Um homem que trabalha lá, que era vizinho da minha mãe, viu, chegou e contou para minha mãe, aí minha mãe, vixe!, coitada da minha tia... Então o que aconteceu com ela, não aconteceu nada com ela não, que ela saiu da casa com o menino da casa lá e eu vi ele desvirando (DR: E ele conta como era o bicho, o jeito do bicho?) Ele contava que estava lá uivando com a orelha grande, o olho grande vermelho, os dente tudo grandão, as unhas deste tamanho, e estava tudo peludo, cabeludo a cara toda cheio de cabelo, só via os olhos dele e ele por detrás do pau olhando... (DR: E o jeito do corpo era jeito de homem, mesmo só que peludo?) Isso, jeito de homem mesmo, mas tudo tampado de cabelo, a orelha cresce orelhão. E aí ele pegou, ficou sabendo e aí ela contou. “Fulano viu você desvirando, eu não quero mais nada, faça sua malinha e vá embora”, e ele não queria que ela fosse, e ela contou quem viu. Ela disse: “Fulano viu”, e aí “Quero ver ele, eu quero agradecer ele dele ter visto, porque só assim eu não posso mais virar lobisomem”. “Não?” “Não, porque tira o encanto e aí eu não viro mais.” E aí ele queria ver essa pessoa para não ter que virar mais lobisomem e aí ele falou assim: “Eu vim agradecer você porque você me viu desvirando, e essa vida é ruim demais, não presta não. A minha mulher está indo embora porque viro lobisomem, você fica aí que eu vou lá em casa buscar um agrado para você, vou buscar um agrado para você lá em casa”. E aí ele não era bobo nem nada, pegou o paletó dele, o chapéu pôs na cabeça do toco – porque quem olhava, achava que era uma pessoa sentada, e se escondeu atrás do pau. E ele veio chegando de lá com a espingarda e deu dois tiros, chegou o chapéu e avoou, caiu que estava na cabeça dele. “É agora que você não conta pra mais ninguém que eu viro lobisomem.” Ele saiu de lá perto e quando foi chegando mais perto, assim cutucando, e ergueu o paletó com a espingarda, ele chegou por detrás dele e falou: “Assim você achou que tivesse me matado, você não me matou não”. Aí pegou e matou ele de verdade: “Agora quem não vai virar mais lobisomem é você.” (DR: Ele matou com bala comum? Bala comum mata lobisomem? Tem que acertar onde?) Tem que acertar bem no coração, é igual vampiro. Vampiro para matar tem que acertar no coração, senão não mata não, tem que ser bem certo. E aí nunca mais ele virou lobisomem, e aí a mulher não quis ficar na casa porque ela ficou com um

medo assombrado. Nunca mais ela pisou lá... Foi embora para a casa do pai dela e todo mundo ajudou porque ela ficou sozinha com um bando de menino. E ainda bem que ela só estava com um menino pequeno, esse do braço; o resto tudo esparramado pousando na casa do avós (DR: Ela tinha outros filhos?) Sim, tinha outros filhos, que os meninos tudo ficaram com medo. Era menino de roça, antigamente era bobo de tudo, tudo. Aí nós mesmos, qualquer pessoa que chegava em casa, nós corria; os meninos dela, qualquer homem que chegava em casa, eles corriam tudo, para eles tudo era lobisomem – que a mãe dele contou para eles. E eles corriam e escondiam, chegavam a chorar de medo, os meninos chegavam a tremer tudo debaixo da cama, estavam tudo lá debaixo (DR: Eles cresceram tudo sem pai então, né?) É, eles cresceram tudo sem pai, mas se o pai tivesse junto, tinha comido um filho dele, porque se eles tivessem tudo em casa aquele dia, tinha comido tudo eles... Porque vira bicho, e bicho não tem consciência, é animal. Ele não, queria comer o nenê que chegou até a rasgar o pano dele, e puxou o pano – se o menino cai, ele tinha comido o menino e aí acabou lá por essas banda, acabou a história do lobisomem por lá. (DR: Não sabe qual era a maldição? Nunca ninguém falou por que virava lobisomem?) Não, nunca ninguém falou que virava lobisomem, por que virava; nunca ninguém falou isso. (DR: Eu ouvi falar que esse homem tinha muito irmão? M: Ele tinha irmão. DR: Ele tinha irmã? M: Ele tinha irmã mulher, acho que eram seis pessoas: três homens e três mulheres, DR: Porque uma vez eu ouvi falar que se fossem seis irmãos, o sétimo virava lobisomem, mas só se fosse tudo homem, eu ouvi fala que quando é tudo mulher a sétima vira mula sem cabeça, R: O que a senhora ia falar, Dona Miusa? M: Eu ia falar desse negócio de lobisomem, a pessoa pode ver ele, mas não pode ver ele virando e nem desvirando, mas depois que vira pode ver (DR: mas o que aconteceu com esse homem que viu ele?) Não aconteceu nada não. Esse homem machucava muita gente porque quando ele pegava quando saía de casa em casa, o que ele via ele pegava, né? (DR: Não esse homem que viu ele desvirando) Ah, com ele não aconteceu nada não.

M: Essa parece a história da mulher da mala, eu já ouvi falar disso, meu pai falava essa história para nós. Era assim: aquelas pessoas que gostam muito de xingar com aquele nome feio, aquele nome pesado, esse nome que é a mulher da mala. A mulher da mala é esse nome que xinga nome pesado que o povo fica xingando direto e eu lá em casa ninguém xinga esse nome porque eu não gosto, meu pai também não gostava de xingar, mas ele falava que era isso, que às vezes tinha homem que xingava demais da conta, brigava demais, xingava muito, xingava as vacas, tudo. Ia tirar leite, ia

xingando... E aí abriu a porta para pegar o latão para pôr leite, tinha uma mulher lá dentro com uma mala de roupa. Então ele chamava ela de mulher da mala, aí estava essa mulher lá. “O que você está fazendo aqui, quem é você? quem chamou você aqui?” “Uai, vocês não param de me chamar, vocês levantam cedo, vocês me chamam, de noite vocês me chamam, na hora de deitar vocês me chamam, toda hora vocês estão me chamando. Como é que vocês querem que eu saia daqui? Você não ficam sem mim...” E ela estava no cantinho, só ela dava conta de pegar a mala, só ela, ninguém dava conta de pegar a mala. Ela pegava, colocava na cabeça e colocava no chão (DR: Sebastião, sabe aquela casa que tem lá do lado da igreja matriz que é branca e vermelha, com a janelinha vermelha? Aquela casa lá o Sebastião disse que tinha um homem lá que não sabe o nome dele, que ele ficava o dia inteiro chamando esse nome – você sabe que nome é esse, né? Vou falar uma vez só: é “desgraça”. Esse que é o nome e o homem falava o dia inteiro esse nome, o tempo inteiro. E aí um dia chegou essa mulher da mala. Aí ele não estava em casa, estava a mulher dele. E aí ela entrou, colocou as coisas no quarto já e aí a mulher olhou e disse: “O que que isso, quem deixou a senhora entrar aqui?” “Eu ouvi, seu marido não para de me chamar, eu vim pra ficar”. “Não, a senhora não vai ficar aqui não”, “Vou, seu marido fala isso e todo dia tá me chamando...”

Sebastião fala que esse povo lá dessa casa ficou pobre, perdeu tudo o que tinha: tinha fazenda, tinha gado, tinha um monte de coisa... Morreu um monte de gente da família, porque essa moça da mala foi pra lá e ficou. Ele chamava, chamava o Sebastião, conhece? Vocês perguntam pra ele o nome do homem que morava lá, de tanto que o homem chamava esse nome aí. (C: Minha tia chama esse nome aí e viu o bicho. Todo dia à noite eles pegavam água para apagar o fogo lá que tinha do fogão a lenha, e aí esse dia não apagou e o fogo subiu. E não apagava. E aí ela toda hora xingando e aí ela pegou e viu o capeta. “Pai, socorro, tô vendo o bicho!” Aí o pai foi matar e disse que era grande e chifrudo, e aí diz que toda hora ele falava: “Eu não vou embora porque agora você me chamou e você vai ter que me aguentar”, e diz que demorou ir embora, diz que tinha que fazer a cruz e rezar pra Deus perdoar ela, até hoje ela não xinga mais) (R: e a mulher quando ela chega e nunca mais vai embora?). H: Não só se a pessoa fizer uma oração bem forte, muito forte, rezar bastante ele vai embora, porque ela não fica na casa de quem reza (DR: e nem de quem não chama ela) e nem de quem não xinga, não chama ela... ela não fica não, mas se xinga aí é ela mesmo, ela que chama esse nome. (DR: perai a J.B.O. estava contando uma história.) J: então,

estava ela e o motorista dentro do ônibus vindo embora aí por que os outros também pedem carona na hora de ir embora aí estava uma mulher com a mala na mão pedindo carona e mulher era ate bonita com cabelo vermelhinho e aí minha tia foi lá e falou: “dou carona pra você, vou parar ali na frente” e aí ela: “tá bom”, quando ela parou lá na frente, uma escuridão, ela pediu a carona e o motorista xingando e aí ela falou: “por que você vai dar corona pra uma mulher enjoada dessa, vamos embora seguir viagem” “não, eu falei que ia dar agora tenho que dar. Ai, cadê essa mulher que não chega?” E aí quando olhou pelo espelho essa mulher lá atrás vindo e vindo, vindo não chegava nunca e aí ela estava vindo e ele falou: “desce lá pra pegar a mulher” “eu não vou descer, não” “desce você”. E o motorista foi lá, desceu. Não tinha ninguém e quando foi, o ônibus começou a andar e a mulher gritou: “eu tô aqui!” Lá atrás não tinha ninguém, uma escuridão e aí toda hora ele descia olhava lá e não tinha ninguém (DR: mas aí o motorista parou de chamar o nome?) Ah não sei não, a gente viu ela, o motorista viu e falou assim: “ela não vai vir não!”. Ela nunca chegava, a gente ia andando e ela ficava correndo e quando ele olhava não tinha ninguém, no outro dia o pneu furou, o ônibus quebrou.

Caíque: Um dia meu irmão chegou em casa, e quando ele saiu ele chegou lá em casa e contou para minha mãe que tinha uma mulher lá no bar e quando foi ver ela viu dois capeta um de um lado e outro do outro aí foi empurrou ela, ela caiu e levantou doidona.

C.B.O.: O meu pai o meu tio e minha tia estava dentro de uma barraca lá nas aradas minha mãe não ia lá por que ficava brigando. A inimiga da minha mãe que foi, namorada do meu pai que estava lá... eles eram muito novinhos quando começaram a namorar, nem pensava em ter a nós, não... muito novinhos mesmo e aí estava a família inteira lá nas Aradas, nós nem pensava em nascer ... e aí meu pai falou que ouviu um barulho e aí depois do barulho ele se aquietou e eu falei que minha mãe só começou brigar, xingar, as duas só xingando direto, xingando... E na hora de dormir, que estava escuro (C: não C.B.O. você esta contanto errado, C.B.O.: então conta aí) aí meu pai falou assim: “vocês param de xingar senão vai aparece de noite aquele pai do mato” Aí elas não ligaram, continuaram xingando. Aí, quase uma hora da manhã já, elas estavam dormindo, conversando sei lá, minha mãe a mulher quando cai uma pedra desse tamanho aqui do lado delas e não tinha buraco nenhum no telhado. “Deixa quieto, vou dizer que algum vizinho que jogou” “aqui não tem vizinho não, é a única casa que em aqui”, “então tá, vamos dormir” e aí quando viram, caiu mais um montão

de pedra do lado delas assim. Meu pai era mais velho e meu pai não via nada e ela falava: “vai lá fora ver o que é isso, desse ser o pai do mato” e ela falou: “se for o capeta joga mais” E aí caiu mais um montão de pedra. Aí meu pai falou: “fala de novo” e rodeou a casa todinha... não tinha nada não. E amanheceu, ele olhou no telhado... não tinha nenhuma pedra. Olhou do lado, não tinha nada. E meu vó que morreu, ele todo dia dava comida pro pai do mato; ele colocava carne e dava... ele não deixava meu avô dormir enquanto ele não desse um pouquinho de carne para ele comer...

DR: Essa coisa de pedra vocês podem perguntar pro Sebastião que quando a mulher dele estava grávida, mãe da Dona Laurita, vocês sabem que o Sebastião é pai da Dona Laurita né? Então, aí quando em uma das gravidezes dela estava rezando... Sabem onde o Sebastião mora? Perto do Josa no bequinho, que desce na esquina ali. A mãe da Dona Laurita que estava grávida, eles moravam ali naquela casa e umas três casas pra lá, eles estavam rezando... A mãe da Dona Laurita era rezadeira que nem ela, ela aprendeu com a mãe... E aí elas estão lá rezando e aí começou a cair um monte de pedra dentro da casa que elas estão rezando, chover pedra! Elas ficaram com medo, acertou pedra na barriga dela e quando a criança nasceu ela tinha uma macha no lugar onde acertou a pedra, mas não tinha pedra nenhuma! Foram lá chamar o Sebastião... não tinha... e a marca ficou na criança.

M: eu lembrei agora a o resto da história do papagaio eu percebi que estava faltando um pedaço, o fazendeiro pegou as galinha dele encheu um caminhão de galinha, frango pra vender na cidade e colocou o papagaio pra vender junto com as galinha e lá na frente ele pegou uma mulher e deu carona pra uma mulher e a mulher estava comendo um requeijão dentro de uma vasilha, que toda hora ela destampava e comia um pedaço e escondia... E o papagaio olhando e o homem estava com fome; viajante caminhoneiro estava com fome e ela não quis dar nenhum pedacinho, olha só que ruindade. Andando com ele, de carona, e não quis dar um pedaço pra ele de requeijão. Aí ele falou para ela: se você não me dá ,você desce; se você não me dá um pedaço, você vai descer; eu desço você aqui no meio do mato, me dá um pedaço!” Ela não quis dar, e toda hora ela comendo um pedaço e ele pedindo, olhando na vasilha dela e o papagaio também, ia nas galinhas: “ou dá ou desce”, picava nos pescoços delas e elas voavam e pulavam pro lado de fora do caminhão e não ficou uma galinha no caminhão. E ia na outra picava e falava: “ou dá ou desce”. Ela dava aquele grito e voava fora do caminhão. Quando chegou na cidade, ele não parou pra olhar nem nada, não tinha uma galinha

dentro do caminhão; só tinha o papagaio lá dentro! E ele falou assim: “uai o que que foi que aconteceu com as galinhas ?” “Uai, elas não quiseram dar, desceu tudo!” disse o papagaio. Ai a mulher pegou, deu metade do requeijão para o homem comer. Ela só tinha comido a metade sozinha. Ele ficou com medo de soltar ela no meio do mato e ela deu um pedaço para ele, mas ficou sem nenhuma galinha dentro do caminhão; chegou lá só com o papagaio dentro do caminhão. Não ficou uma, o que que ele podia fazer? Se fosse caçar galinha não ia achar nunca, por que ficou tudo perdido no meio do caminho; onde ele ia achar essas galinhas? Ficou tudo perdido no meio do cerrado...

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO

As histórias contadas por Dona Miusa neste dia trouxeram uma imagem forte: a da transformação. A partir destas histórias concebi a proposta: cada participante criaria uma improvisação de dança solo em que se trabalharia a transformação. Transformação da dança, do movimento, do personagem, do ritmo, do espaço, enfim, o que fosse possível e desejado pelo autor da dança. Cada um poderia escolher um objeto, e apenas um, para fazer parte de sua dança, o qual seria utilizado como fonte de movimentação, inspiração, figurino, cenário ou outros elementos. Para cada pessoa, eu sugeri uma música. Como se tratava de uma improvisação, a escolha da música era concomitante com o início da dança do participante. O grupo teve cerca de dez minutos para escolher e explorar seu objeto e a proposta da transformação do movimento. Após este tempo, formamos uma roda com o maior espaço possível dentro dela para que todos, um a um, se colocassem ao centro para dançar sua transformação. Cada pessoa teve cerca de três minutos para expor sua dança ao centro da roda. Roda-verso do *Céu-Terra* como fechamento.

OBSERVAÇÕES

Este dia teve como frutos danças importantes que permaneceram até o fim do processo cênico, como por exemplo, o solo de C.B.O. e de J.A.V.. A imagem de transformação do corpo e do movimento a partir do uso de um objeto escolhido por cada participante foi fundamental. Esta ideia para mim estava diretamente relacionada à construção do corpo cênico, relação que durante o encontro evidenciou-se. A proposta foi simples e precisa, e este rigor parece ter dado segurança e condições para cada um desenvolver seu solo. A qualidade de movimentação de todos os integrantes era notavelmente mais apurada em relação ao primeiro encontro que observei, e a proposta

deste dia colaborou em vários aspectos: aumento da qualidade de movimento, autonomia do indivíduo em relação ao seu próprio processo de criação, valorização da capacidade de criação de cada um, autovalorização devido ao fato de cada um ter se reconhecido capaz de elaborar uma dança e dançar sozinho frente ao grupo, dentre outros.

Além disso, a proposta de desbruchar-se sobre a imagem da metamorfose toca em diversos pontos o processo de simbolização do indivíduo. Vigostsky, ao investigar o mecanismo da imaginação criadora na infância, introduz que

a imaginação constitui um processo de composição sumamente complexo. (...) Toda atividade imaginativa tem sempre longa história atrás de si. O que chamamos criação geralmente não é mais do que um parto catastrófico consequência de uma longa gestação. (2003, p. 31, tradução nossa).

O autor explanará alguns aspectos que integram este processo a fim de dar uma ideia do que ele identifica como complexidade. Aponta que o começo de qualquer processo de criação tem início sempre com a percepção a embasar a experiência. Dessa forma a criança vai acumulando ao longo do tempo¹³¹ materiais advindos do que sentiu, viu e ouviu para que possa a seguir utilizá-los para construir a sua fantasia.

Segue-se depois um processo complexo para elaborar estes materiais, cujas partes fundamentais são a dissociação e a associação das impressões percebidas. Toda impressão constitui um todo complexo composto de muitas partes isoladas. A dissociação consiste em decompor esse complicado conjunto separando suas partes preferencialmente por comparação com outras, umas se conservam na memória, outras são esquecidas. De tal modo, a dissociação é condição necessária para o jogo posterior da fantasia. (2003, pp. 31-32, tradução nossa).

Não teríamos justamente proporcionado às crianças (e à Dona Miusa) que desenvolvessem a dissociação e associação a partir da narrativa e proposta de composição posterior? Cada participante teve a tarefa de, em meio a tantos materiais disponíveis, escolher apenas *um* com o qual elaborar sua dança da transformação. Ao pinçar esse elemento da transformação estava eu mesma elegendo apenas *um* aspecto daquela narrativa a ser trabalhada. Foi possível ver essa dissociação na dança e em movimento: alguns trabalharam muitos saltos, outros escolheram giros, outros, quedas,

¹³¹ Certamente a criação das danças de hoje foram alimentadas, digamos assim, por inúmeros outros materiais que estavam sendo trabalhados nos encontros posteriores, até mesmo anteriores à *Memorial dos Ossos*. No entanto o encontro deste dia foi uma oportunidade de ativá-los, integrá-los.

enfim, transparecendo um recorte de investigação pessoal no âmbito do movimento¹³². Podemos ver nas fotos a seguir imagens desse processo: algumas crianças escolheram uma espécie de bracelete de tecido felpudo vermelho em referência à pata do lobisomem. Não por um acaso essa intensificação física do braço parece ter levado as crianças que o escolheram a realizar mais movimentos com/partindo do braço (como apoio ou como impulso para o movimento). Outra ainda escolheu uma saia e colocou-a sobre a cabeça de forma que dançou sem ter a visão do espaço de forma plena. Esta criança, intensificando a impressão de vertigem em que se encontrava, desafiou a si mesma realizando uma dança cheia de giros. O material mudou a impressão das crianças – termo que o próprio Vigotsky utiliza (sobre o próprio braço, sobre a criação de movimentos a partir dele, sobre o lobisomem, sobre sua pata e sobre a história como um todo ou sobre o espaço, sobre o equilíbrio, sobre o personagem da mula sem cabeça, no caso da criança da saia, enfim)



Figura 32. Foto: Emília Brosig. Montagem: Renata Fernandes.

Observam-se nas fotos alguns objetos escolhidos: um pedaço de manga felpuda de figurino, vestido sobre todo o corpo e saia na cabeça.

¹³² Esse foco de estudo do movimento se deu de forma espontânea pelos participantes o que em alguns casos foi reforçado por comentários pontuais das orientadoras desse encontro: se o participante delineava em sua dança repetidos impulsos que se originavam nos pés apontávamos essa característica e sugeríamos a continuidade do esforço e da exploração ou quando outro apontava uma investigação insistente na ação do deslizar igualmente apontávamos e colaborávamos para o desenvolvimento da ação ou ainda quando um participante não conseguia eleger um foco de estudo, flutuando entre inúmeros movimentos, sugeríamos a repetição de algo já sugerido por ele mesmo a fim de aprofundar o domínio dos movimentos e repertório.

Destaca-se ainda no processo de criação das danças a mutação que tais elementos foram gerando em cada corpo, em cada imagem, integrando a dança à narrativa contada ou até mesmo afastando-a da narrativa, num esforço de integração com o próprio objeto escolhido e com o movimento que vinha à tona dessa exploração. Desta forma elementos/ movimentos/ partes do corpo iam sendo exaltados, aumentados, diminuídos, lembrados ou esquecidos. Este era o movimento da dança, da criação, da imaginação – esta imagem em ação, incorporada. Presenciamos metamorfoses¹³³.

Aqui nos interessa abrir um apontamento sobre a experiência, esta palavra trazida nesse momento por Vigotsky mas já invocada nesta dissertação por meio de outros autores¹³⁴. Apesar de estes tratarem a experiência por outra perspectiva, vejo que no caso deste encontro é possível lê-la à visão de Dewey. Para ele, a experiência vivida é algo que ocorre continuamente devido às interações dos seres vivos com o ambiente que o envolve como processo de vida;

[m]uitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. As coisas são experimentadas mas não de modo a comporem uma experiência *singular*. (...) temos uma experiência singular quando o material vivenciado faz o percurso até a sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. Conclui-se uma obra de modo satisfatório; um problema recebe sua solução; um jogo é praticado até o fim; uma situação (...) conclui-se de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de uma experiência. (2010, pp. 109-110).

O fato de cada criança ter se mostrado capaz de compor seu breve solo e partilhá-

¹³³ Nota sobre a metamorfose no jogo dramático espontâneo: "a metamorfose - fenômeno básico deste jogo - aparecerá como resposta genuína do atuante interessado em transformar-se num outro, o que significa ampliar seu universo de comunicação, capacidade de expressão e criatividade. A metamorfose é o momento em que o indivíduo ultrapassa a si mesmo para elaborar a circunstância e a personalidade de um outro que independe da determinação de sua vontade ideal, interesse e características pessoais (...). No exercício dramático, a metamorfose como fenômeno básico requer um crescimento da capacidade de abstração, conceitualização e descentralização individual, ou seja, um crescimento em direção à comunicação. Diríamos que quanto mais o indivíduo se distancia das evoluções em torno de seu umbigo, mais aumenta seu raio de ação e de sua interferência. (LOPES, 1989, p. 61-62)

¹³⁴ Larrosa, por exemplo, nos fala da importância de evitar fazer da experiência um conceito, visão mais próxima da que adotamos nesta pesquisa: "pessoalmente, tentei fazer soar a palavra experiência perto da palavra vida, ou melhor, de um modo mais preciso, perto da palavra existência. A experiência seria o modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além da sua própria existência corporal, finita, encarnada, no tempo e no espaço, com outros. E a existência, como a vida, não pode ser conceitualizada porque sempre escapa a qualquer determinação, porque é, nela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento. Talvez por isso se trata de manter a experiência como uma palavra e não fazer dela um conceito. Trata-se de nomeá-la como uma palavra e não de determiná-la como um conceito". (2014, p. 43).

lo com o grupo¹³⁵, e, mais ainda, o fato de algumas dessas danças terem permanecido até o fim do processo de criação, cerca de três meses após este encontro, evidencia a integração da experiência desse encontro com todos os anteriores e também com os posteriores. As danças finais desse dia não foram apenas conclusões, cessações como diria Dewey, mas consumações.

Por fim, a presença de Dona Miusa ao longo de todo o processo de criação de danças também foi importante para a consolidação da interação entre as gerações. Aos poucos observamos as narradoras sentindo-se convidadas cada vez mais a integrar as brincadeiras, os jogos e as ações de dança propostas. No momento de exposição das danças, Dona Miusa havia se preparado tanto quanto as crianças: escolheu um pedaço de figurino, colocou-o sobre as costas e criou o seu papagaio. O seu corpo encurvou-se e ela inventou uma ação – a de contar um segredo no ouvido das crianças. Foi uma dança linda, poética e muito sutil. Com esse corpo encurvado (que não é o seu natural), ela compôs esse gesto de sussurar no ouvido de cada participante: “quer um toicinho aí?”. A dança se deu, pois Dona Miusa não o fez apenas uma vez, mas repetiu-o inúmeras vezes no ouvido de cada um dos presentes criando um percurso no interior da roda. Mais uma dança nascia aos nossos olhos.



Figura 33. Foto: Renata Fernandes

¹³⁵ Só o momento de partilha, de apreciação dos solos levou cerca de 30 minutos, período ao longo do qual as crianças e as adultas presentes estiveram imersas na fruição.

3.5.11 - Primeiro encontro com o elenco para dançar

Participantes deste encontro:

Crianças: C.B.O., N.T.R.G., N.R.G., J.S., T.C.S.S., D.O., C.O. e J.A.V.| Idosos: Dona Laurita, d. Miusa, d. Narcisa, d. Taninha e Mestre Bastião| Adolescentes: J.B.O. e L.C.S.| Adultos: Daraína, Luis, Flavia, Parrila, Daniela, Emilia, Noel, Emanuel, Daniel e Renata Fernandes| Condução: Daraína

ACOLHIMENTO:

Daraína puxou a brincadeira dançada "Hoje eu quero andar de um jeito diferente". Depois de explorarmos diversas formas de caminhar no espaço, ela sugeriu que estas danças-caminhadas seguissem até chegarmos a juntar partes do corpo, retomando o exercício do encontro 3.5.8 (p. 122). Formou-se uma roda em que aos poucos duplas ou trios foram se colocando em suas danças "das partes do corpo". Aos poucos a roda foi sendo preenchida por todos os dançantes, um grande grupo de danças conectadas por partes do corpo que se tocavam. Daraína orientou a transformação dessa dança, sugerindo que o movimento nunca estancasse, sempre todos andando, se deslocando em suas danças. Em pouco tempo todos estavam de mãos dadas em deslocamento pelo espaço. Neste momento então Daraína, que estava em meio ao grupo, o conduz para perto de Seu Sebastião e pergunta: Seu Bastião como era aquele lobisomem que passou na frente da casa do senhor? E ele prontamente desenrolou:

A HISTÓRIA DO LOBISOMEM¹³⁶

S. Era um cachorrão lobisomem muito grande que passou lá. Eu tava na janela e ele passou lá. Tinha um metro e meio mais ou menos. Era dessa altura assim ó (mostra com a mão) e com um rabão desse comprimento (mostra com mão novamente). Fiquei olhando aquele trem, pensando: é alguma coisa fora do normal! Mas eu, sabe, eu nunca tive medo de nada. Nunca tive medo de nada. Nem de ser humano eu num tinha medo. Então ele passou e eu fiquei olhando. E a menina (...) veio de lá correndo. E passou lá, e eles num gostava de mim, aqueles menino, eles não gostava de mim. Aí ela passou na minha janela e quando ela chegou na porta dela, ela me gritou assim: Bastião me acode! Eu corri pra lá, cheguei lá ela estava desmaiada, com o bicho assim (mostra a mão próxima ao corpo fazendo menção à proximidade do bicho à menina).

¹³⁶ S. para Sr. Sebastião.

Quando eu cheguei ele saiu. Mas olha, ninguém se conforma! É um caso, mas a gente conta ninguém acredita. Tem gente que diz é conversa de... de louco. Mas eu vi. Pois eu peguei ela e entreguei ela pra mãe dela, desmaiada. E quando eu fui na escola contar essa história uma menina falou bem assim: Pois foi minha minha tia! Minha tia que passou lá. A menina era a tia dela!

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Em seguida o grupo foi orientado a trabalhar uma transformação dançada. A transformação era paulatina em lobisomem. Este momento rendeu movimentos e imagens interessantes de interação entre todos do elenco: diretores, artistas convidadas, músicos, senhoras e Mestre Sebastião, crianças e adolescentes. Todos entraram na dança da transformação do lobisomem. O mais interessante foi que o grupo que iniciou a dança é que foi chamando, pela dança, as senhoras e o Seu Bastião que estavam sentados apenas ouvindo e assistindo até então.

Então Daraína disse assim para Dona Laurita: tem uma música que eu acho que acalma esse monstros todos! Murmurar da cachoeira era o nome da música. E assim orientou o grupo, a trabalhar uma dança próxima ao chão, seguindo a sonoridade da melodia pelo espaço até chegar aos pés das senhoras e de Mestre Bastião. Todos se reuniram em frente a eles. Ao som de água que o elenco produzia junto aos músicos com seus instrumentos, o grupo passou atrás da fileira de cadeiras onde estavam os idosos e cada um fazia movimentos de cima a baixo sobre os seus corpos, como uma espécie de chuva que caía sobre eles. Algumas senhoras até fecharam os olhos para receber o toque macio das mãos que em alguns casos de reciprocidade viraram abraços ou risadas!

Ao final do ensaio, uma roda de ciranda foi formada e se dividiu em duplas, trios ou quartetos dançante até se reconfigurar como um só grupo. Roda-verso do Céu-Terra como fechamento.



Figura 34. Quadro do vídeo captado por Emilia Brosig.

OBSERVAÇÕES

Este foi o primeiro encontro de aproximação com todo o elenco. Como costuma ocorrer em um primeiro dia, houve estranhamento e surpresas. O roteiro que Daraína propôs de alguma forma pretendia apresentar a todos uma vivência do que estava sendo desenvolvido nas oficinas semanais junto às senhoras e crianças; afinal, muitos dos adultos participantes não tinham ainda comparecido a este ciclo de oficinas. Era por exemplo o primeiro dia em que os músicos participavam do encontro. Então o estranhamento e uma sensação de um certo descompasso foi este: para muitos, tudo era conhecido; para outros, tudo era uma enorme novidade.

O conhecido e a novidade traziam aspectos que já estavam sendo trabalhados há quase duas semanas e tramaram o roteiro do encontro: uma abertura de preparação do corpo para o movimento e para o estar com o outro por meio do brincar (“Hoje eu quero andar de um jeito diferente” e das danças de conexão por partes do corpo); que prepara para a escuta da história (hoje especialmente narrada pelo mais velho narrador do grupo) e o trabalho sobre a história (ou um aspecto dela) no corpo, por meio da dança (mais uma vez o aspecto escolhido, e recorrente, foi o da transformação); e um fechamento de dança com improviso que propiciasse uma exploração final, mas também troca e apreciação. Desta forma o encontro foi uma tentativa de integrar ao processo os que chegavam neste dia, ou de partilhar um pouco do já ocorrido por meio de uma

vivência.

Para Daniela, diretora do processo, este dia deflagrou a necessidade de conversar e atualizar o elenco sobre o processo de *Memorial dos Ossos* ser independente do ciclo de oficinas do projeto *Crianças contadeiras de histórias*. Segundo ela, o elenco que não havia participado de nenhuma outra ação estava “perdido”, e o elenco já acostumado com o ritmo das oficinas, sobretudo as crianças, teve uma atitude de “continuidade”, e não de “inauguração”, como de fato deveria ser o primeiro encontro. Daniela sentia necessidade de diferenciar claramente as ações (e os procedimentos de criação) dos dois projetos. Com isso, a diretora desejava aprofundar as questões estéticas de *Memorial dos Ossos* e sentia necessidade de encontrar novos caminhos, independentes do formato de “contar-ouvir-dançar” experimentado até aqui.

Apesar da novidade do primeiro encontro e das questões (e talvez divergências) estéticas suscitadas entre as diretoras, foi notável a disponibilidade do elenco para o encontro orientado por Daraína. Foi emocionante ver o envolvimento dos mais velhos, sobretudo do Mestre Bastião, que com muita veracidade incorporou o “lobisomem” na narrativa e na dança. Todas as senhoras dançaram junto ao elenco.

Dessa forma, o encontro explicitou um processo de coeducação instaurado, bem como uma etapa do processo de criação prevista visivelmente consumada: a exploração de elementos da memória cultural do elenco, bem como a formação e interação entre seus integrantes. O que estava em construção em cada corpo ao longo dos últimos encontros, ao ser partilhado com todos (inclusive com quem participava pela primeira vez) se revelava: *saberes em dança*. Na dança evidencia-se uma apropriação, uma incorporação de experiências estéticas e cinestésicas.

Trabalhamos com um novo constructo que nomeamos de *saberes em dança*. A ideia é possibilitar que essas *experiências* sejam disseminadas por meio da apropriação do que é único dessa linguagem através dos sentidos atribuídos a ela pelo coletivo. Para isso consideramos que ninguém pode aprender com a experiência do outro, a menos que essa experiência seja de algum modo pensada, revivida e tornada própria e possa ser compartilhada com os demais. Para compartilhar temos que nos despir, humanizar, dividir, enfim coletivizar. (GODOY, 2013, p. 74).

Com isso evidencia-se a dimensão singular da experiência do sujeito dançante – atravessado, decalcado, incorporado pela dança. Um sujeito aberto às possibilidades do movimento, de quem se expõe e se arrisca num território de encontros e de incertezas que é a efemeridade do movimento. Este aspecto do sujeito dançante é exacerbado nas situações em que a composição de movimento se dá em tempo real ou na improvisação,

por exemplo, muito explorada no processo de *Memorial dos Ossos*.

Dessa maneira, o sujeito dançante, por meio do que sente, transforma em percepção essas ações corporais e cria a sua dança. Para a autora, são essas impressões que ficam decalcadas no corpo (WALLON apud GODOY, 2003)¹³⁷, possibilitando a criação de movimentos. Estes por sua vez, quando organizados por quem dança e fruídos por um público, se transformam em linguagem da dança (2013). Essa organização e essa fruição são os saberes em dança constituídos – só o corpo que incorpora-sente-percebe pode localizar que movimento traduz o que ele quer mostrar para o outro ou para si.

Nesse caso o tônus é decalcado, moldado pelos sentimentos e percepções adquiridos na e pelas experiências o que possibilita múltiplas interpretações. Nesse momento acontece algo especial, o apreciador/fruidor apreende a obra, atribui sentido a ela, é capturado. Transforma e é transformado. Isto se dá quando construímos significados para dança. Atribuímos referências, reminiscências que conectamos ao nosso modo de vê-la e projetamos novas formas de agregá-la aquilo que identificamos como substantivo em nossas vidas. (...) Os elementos que são próprios dessa linguagem, os códigos que possibilitam combinações infinitas, constituem esses saberes (*em dança*), assim como a significação que o sujeito/pessoa e o apreciador/fruidor podem conceder a ela. (GODOY, 2014, p. 4).

Por isso a estesia da dança (como sujeito da experiência sinto e me aproprio da dança) e a cinestesia (o que percebo de meu corpo e dos outros corpos) são tidos como geradores de conhecimento sensível,

um conhecimento sensível em que a experiência é incorporada. A ideia é possibilitar que essas experiências sejam disseminadas por meio da apropriação do que é único dessa linguagem através dos sentidos atribuídos a ela pelo coletivo. O conhecimento sensível advém do entendimento desse vasto campo no qual a dança transita. (GODOY, 2014, p. 4).

¹³⁷ "Wallon (1975), citado por Godoy (2003) coloca que as sensações estão ligadas as emoções, no que diz respeito a resposta a um primeiro momento instintivo e de natureza orgânica, do organismo humano. A sensibilidade é decorrente disso, e pode ser interoceptiva, exteroceptiva e propioceptiva. Ela ainda se dá em âmbito neurofisiológico, mas circunscreve inicialmente os órgãos viscerais, depois permite o contato dessas percepções com o mundo exterior ao organismo e caminha para ajustamentos tônicos com o intuito de organizar o corpo para agir e reagir no mundo. A partir dessas sensibilidades é que nos posicionamos diante do que vivemos e experienciamos. Os sentimentos passam pela compreensão sígnica de tudo isso porque é a maneira pela qual identificamos e nomeamos essas diferentes percepções."(GODOY, 2014, p. 3).



Figura 35. Quadro do vídeo captado por Emilia Brosig.

Foi uma imagem forte ver todo o elenco dançando junto. Esta foi a primeira de muitas imagens. Seu Bastião, no auge dos seus 98 anos, nos deu grandes lições por meio de sua presença, pela sua abertura à troca com todos, sua resistência ao tempo e ações propostas no encontro. Simone de Beauvoir aponta bem o que observamos na presença do idoso (e também das guerreiras) ao longo dos ensaios:

as palavras 'um sexagenário' traduzem para todos um mesmo fato. Elas correspondem a fenômenos biológicos que poderiam ser detectados através de um exame. Entretanto, nossa experiência pessoal não nos indica o número de anos que temos. Nenhuma impressão cenestésica nos revela as involuções da senescência. Aí está um dos traços que distinguem a velhice da doença. (...) a doença existe com mais evidência para o sujeito que dela é vítima, do que para as pessoas mais próximas que, frequentemente, desconhecem a importância do mal; a velhice aparece mais claramente para os outros, do que para o próprio sujeito; ela é um novo estado de equilíbrio biológico: se a adaptação se opera sem choques, o indivíduo que envelhece não a percebe. As montagens e os hábitos permitem amenizar durante muito tempo as deficiências psicomotoras. (1990, p. 348).

Seu Bastião, bem como as senhoras, tiveram a sorte de conservar boa saúde nesta que Beauvoir chama de última idade. Darafina contribui neste sentido orientando inúmeras atividades à comunidade¹³⁸, as quais integram as senhoras, incluindo exercícios chineses pelas manhãs, a fim de manter em equilíbrio esta vitalidade.

¹³⁸ Para saber mais sobre cotidiano da Guaimbê-Quintal da Aldeia ver Apêndice 1.

Inúmeras outras ações como bailes, processos de criação ali ocorridos desmistificam o corpo do velho, encorajando-o a dar vazão menos ao que os outros pensam sobre ele do que ao que ele próprio percebe e tem vontade de expor ao mundo.

Para que a velhice não seja uma irrisória paródia de nossa existência anterior, só há uma solução – é continuar a perseguir fins que deem um sentido a nossa vida: dedicação a indivíduos, a coletividades, a causas, trabalho social ou político, intelectual ou criador. Contrariamente ao que aconselham os moralistas, é preciso desejar conservar na última idade paixões fortes o bastante para evitar que façamos um retorno sobre nós mesmos. A vida conserva um valor enquanto atribuímos valor à vida dos outros, através do amor, da amizade, da indignação, da compaixão. Permanecem, então, razões para agir ou para falar. (BEAUVOIR, 1990, p. 661).

Eu diria ainda, a partir do que presenciei hoje, que *Memorial dos Ossos* estava mantendo nas senhoras e em Seu Bastião razões para cantar e dançar. Na canção entoada pelas senhoras, dançada pelo elenco, vemos descortinar sentidos atribuídos a ela no instante da troca entre eles: alegria do encontro, ver ainda sentido na vida, na madrugada da vida – a velhice:

Ouvindo o murmurar da cachoeira
Das águas que desabam na pedreira
São as mais belas horas
Que existe em minha vida
Ver a madrugada nascer florida
As árvores balançam calmos
Os seus fortes galhos
As folhas de frio gemem sem agasalhos
E os passarinhos põem-se cantar
E a deslumbrar
Quem de longe assiste o sol raiar

Quando o sol descamba, calmo no horizonte
E os passarinhos voltam aos seus ninhos
A lua no céu tristonha, além a cerração
Enche de esperança meu coração
Ouvindo o murmurar da cachoeira
Das águas que desabam na pedreira
São as mais belas horas
Que existe em minha vida
Ver a madrugada nascer florida
As árvores balançam calmo
Os seus fortes galhos
As flores de frio gemem sem agasalhos
E os passarinhos põem-se cantar
E a deslumbrar
Quem de longe assiste o sol raiar

Quando o sol descamba, calmo no horizonte
E os passarinhos voltam aos seus ninhos
A lua no céu tristonha, além a cerração
Enche de esperança meu coração¹³⁹

¹³⁹ A canção trazida por Dona Laurita é de autoria da dupla sertaneja Pedro Bento e Zé da Estrada.

3.5.12. Tudo o que não invento é falso

Narradora: D. Helena| Crianças: N.T.R.G., J.A.V., T.C.S.S., N.R.G., C.B.O., J.S. e C.O.| Adolescentes: K.B.O., J.B.O., C.S.B.O. e L.C.S.| Adultas: Daraína, Emilia e Renata Fernandes| Condução: Renata Fernandes e Daraína.

ACOLHIMENTO

Brincadeiras de quadrilha com músicas de festa junina. Esta ação foi sugerida pelas próprias crianças, que ao início do encontro já estavam se preparando para dançar as músicas que elas mesmas trouxeram. Achemos importante incentivar mais ações como esta e entramos, adultos e orientadoras, na dança caipira.



Figura 36. Foto: Emilia Brosig.

Depois disso, ainda a pedido das crianças, refizemos a brincadeira que havia sido feito no último encontro com Dona Helena (3.5.9 p. 127), aprofundando a relação do jogo e da dança – retomando a dança da transformação. Se no primeiro dia as crianças dançavam atrás dela enquanto caminhava pelo espaço, neste dia, além dessa forma, Daraína sugeriu uma versão em que as crianças ficavam paradas em um lugar dançando "transformações enquanto apenas Dona Helena caminhava entre elas. Por fim, ao

contrário dessa versão, Daráina sugeriu que a narradora se sentasse e apenas as crianças pudessem se deslocar pelo espaço em suas danças. A regra do "olhar petrificante", caso visse alguma criança dançando, continuou a valer em todas as versões; nesta última em que Dona Helena esteve sentada, ela controlava o olhar apenas abrindo e fechando os olhos, enquanto que nas outras valia a posição do seu corpo no espaço em relação às crianças. Mais uma vez o jogo foi motivo de diversão, aumento de repertório de movimentos e aprofundamento do jogo para todos os participantes, incluindo Dona Helena, que ativamente esteve presente nas ações.

A seguir, nos preparamos para ouvir a história com a massagem nos sentidos.

A HORA DA HISTÓRIA

A ILHA DAS COBRAS¹⁴⁰

H: Quando eu era criança bem pequena na faixa de cinco seis até sete anos, tinha muita gente ruim... Até hoje tem, né? Tem pessoas que querem fazer coisa ruim, gente má. Aí você judia do seu irmão... Uns tem um lado bom, outros tem ruim demais. Não tem jeito, não tem conserto. Não adianta nem olhar que não vira anjinho, nem santo nada, não sabe rezar, não sabe cantar, não trata os outros bem, nem o pai nem a mãe. Então foi o que aconteceu comigo: eu era bem pequena; só que naquele tempo os pais da gente sabia de tudo, só que a gente não sabia decifrar o que eles contavam. Mas que eles sabiam, eles sabiam! Aí eu sempre ouvia minha mãe falar assim meu pai chegava tarde do serviço e conversava com ela, contava os causos para ela e falava assim: - Nossa, fulano lá onde eu tava trabalhando fez isso e isso... São pessoas ruins, nossa! E minha mãe falava: - esse homem é ruim demais! Ou então, cada dia ele faz uma roubada! Aquela lá não presta não! Tem que levar ele para ilha das cobras! Aí eu ouvi minha mãe falar aquilo, e eu (perguntei): - o que é isso, ilha das cobras? Será que existe esse lugar? Eu perguntava pro meu irmão que é mais velho que eu mais quatro anos, ele chama José. "Nóis" chamava ele de Zeca, ele é vivo até hoje, ele mora em Miquelangelo. "Nóis" perguntava: - o que é ilha das cobras que minha mãe fala? Existe esse lugar aí? Meu irmão falava para mim: - não sei! Passava e tornava minha mãe no caso de uma mulher muito ruim, ruim de mais, não ajudava a mãe dela, preguiçosa. E aí meu pai falava: - não, essa aí tem que ir para ilha das cobras! É ruim demais da conta! E eu tornava a perguntar pro meu irmão, né, que era mais velho: -

¹⁴⁰ A história transcrita segue o seguinte padrão: H para Helena; R para Renata; DR para Daráina e C para crianças.

Zeca, mas existe esse lugar? Ele falava: - não, isso é lenda, coisa da minha mãe! Aí passava, passava e chegava uma amiga da minha mãe contando que o fulano fez isso, fez aquilo outro, amiga dela que era ruim demais batendo no fulano, só ruindade, e aí minha mãe falava: - essa aí é mais uma que tem que ir para ilha das cobras! Eu pensava: - mas o que será essa ilha das cobras? Eu nunca esqueci daquilo e eu ouvia outras pessoas também falarem nessa tal de ilha das cobras... Nossa gente, eu queria saber se existia esse lugar, mas eu era muito criança! Lá em Minas a gente morava na roça, não estudava, porque na cidade você sabe o que acontece no lugar, mas lá dentro eu não sabia e aí eu fiquei com aquilo na cabeça e nunca esqueci, né? Aí meu irmão casou, nós crescemos tudo em Goiás e cada um foi pra um a lado e nós nunca descobrimos o que era isso. Mas eu nunca esqueci! E aí passava, passava, meus Deus, o que será? E eu tornei a perguntar para meu irmão. Ele já era casado, ele morava nas Aradas, eu morava lá pro Tamanduá. Eu falei: - eu nunca esqueci aquela palavra que minha mãe dizia, conversando, será que existe essa tal de ilha das cobra? Ele falou: - eu não sei, mas que eu já ouvi mais gente falando disso também, eu já ouvi. Aí eu pensei, pensei e o tempo passou... Nós viajamos com a Daraina; fui trabalhar com a Daraina. Viajando ia pra um lugar, ia para outro... Quando foi uns três anos atrás, eu já estava com mais de sessenta anos, fui viajar mais a Daraina. Fomos para São Paulo, fazer a festa do boi no morro (do querosene) e fomos depois passear na praia, lá em Santos. Aí chegou, lá estava chovendo assim... A Daraina mostrando assim: - isso daqui é isso, isso daqui é isso... E eu gosto muito de prestar atenção nas coisas, gosto de ser bem informada. Então se eu não prestasse atenção eu não ia descobrir esse sonho que tinha e realizar o que aconteceu. "Tô" lá olhando, olhando aí tem aqueles quebra mar, aquelas pedras... Falei: - Daraina o que que é essa mata no meio do mar? Isso não é um braço do mar, não é o quebra mar, tem muito espinho. O que significa isso? Eu falei. O que foi dona Helena? Ela tornou a perguntar. Essa mata dentro do mar, o que é isso Daraina? Ela falou: - ah dona Helena, isso é a ilha das cobras! Aí eu fui descobrir a ilha das cobras, que é verdadeira, mas aquilo foi a pior coisa do mundo que eu senti! Fiquei até sem chão pra eu pisar. Assim, sabe, de tão feliz que eu fiquei de saber que o que minha mãe dizia era realidade! Depois de velha que fui conhecer! Aí cheguei aqui e a primeira coisa que fiz foi ligar para meu irmão, pra contar pra ele que conheci a ilha das cobras. Ele falou: - mas não é possível! H. É possível sim se você quiser nos vamos lá pra você conhecer! Aquela história de muitos anos estava na minha cabeça. Não me esqueci. Então tudo que os pais explicam, sua avó explica, tudo

existe! Eles próprios não sabem decifrar, mas eu descobri, eu fiquei toda feliz da minha vida, foi um sonho que eu lembrei. DR: Essa ilha das cobras tinha um presídio agora não tem mais. H. Daraina me contou que antigamente era uma prisão da mais forte que existia por que as pessoas muito ruins, igual minha mãe falava, que pegava e jogava na ilha das cobras e o bicho comia ou caía no mar e morria afogado e nunca mais via. Se você ficar livre das bocas dos bichos, você não está livre do mar, esta era prisão do povo que era muito ruim e não prestava para nada.

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Compartilhei com as crianças um vídeo que mostrava a Ilha das Cobras, em São Vicente. Foi um momento mágico para as crianças verem materializada uma imagem trazida pela história do dia. Dentro desta imagem litorânea, trouxe vídeos de cardumes de peixes e propus uma improvisação em “cardumes”. Como as crianças citaram o tubarão como ser que as interessava, pedindo inclusive para ver imagens do animal no vídeo – sugeri a estrutura a seguir: uma criança era vendada (lembramos às crianças que o tubarão não enxerga nada bem e que se orienta por outros sentidos) a fim de que percebesse pelo movimento onde estava o cardume e seguisse em sua direção. O cardume deveria desviar, sem deixar de ser cardume. Se uma criança fosse pega, trocava de lugar com quem estava vendado. O grupo não poderia correr; o objetivo era a construção de uma dança coletiva. A fuga portanto era coletiva e não uma corrida de “pega-pega”. Com relação a quem estava vendado, aprofundamos a dança de olhos fechados experimentada no encontro 3.5.8 (página 122). Após esta ação, trabalhamos com improvisação de cenas. Grupos formados por no máximo quatro pessoas deveriam compor momentos das histórias. Esta composição se daria com a entrada de uma pessoa por vez no espaço cênico e, uma a uma, as pessoas completariam o gesto proposto pela anterior. Esse gesto se firmaria numa forma: o objetivo era a formação de um instante da cena, como se os integrantes do grupo esculpissesem-no em seus corpos, como uma fotografia. Roda-verso do *Céu-Terra* como fechamento.

OBSERVAÇÕES

Foi interessante notar que a cada dia o grupo se colocava mais em seus desejos. Toda a primeira parte do encontro de hoje foi norteado pelos interesses dos integrantes que pediram para repetir experiências. Como orientadoras, Daraina e eu não só permitimos como orientamos modos diversos de se refazer os jogos e brincadeiras que

porventura eram solicitados mais de uma vez. Avaliando o conjunto dos encontros considero que tal ação contribuiu para o amadurecimento não apenas do processo de criação mas da própria noção de jogo cênico dos participantes, bem como do repertório de movimentos do grupo.

Esse jogo repetido hoje foi experimentado em inúmeras oportunidades (a maior parte delas por desejo dos participantes), não apenas neste início de processo, mas ao longo dele, permitindo que se instaurasse como estrutura da encenação final. Observo que isto se deve ao fato de o grupo ter se apropriado dele de forma cênica, dominando-o mais do que em sua estrutura de brincadeira, em seu poder de comunicação e de criação de ilusão, elegendo e criando suas próprias regras, o que dá a forma ao jogo dramático cênico, conforme coloca Lopes (1989). Aqui cabe também lembrar do pensamento de Benjamin (1994), de que o “fazer de novo” é um mecanismo fundamental da criança repetir experiência – e é a partir dela que será tecido o jogo em cena. É com esta repetição que aos poucos o jogador se despoja de tarefas pré-ilusionistas¹⁴¹ (o ganhar, por exemplo) em prol de uma visão mais ampla do que aquela estrutura; estabelecendo relação com o espaço, e entre quem dança e o público.

A partir desse olhar para o amadurecimento do jogo dramático, podemos notar no terceiro momento deste encontro como esta passagem da brincadeira dramatizada para o jogo dramático tem um tempo próprio e não homogêneo, não progressivo – flutua, assenta, dá voltas: na proposta da dança em "cardume", mais do que em encontros e situações de jogos anteriores, as crianças queriam "ganhar" o jogo, esvaindo-se da tarefa de criar danças coletivas, que era tão importante quanto não ser pego pela criança vendada. Apesar da criança que estava em busca de tocar outras estar vendada, portanto em situação desprivilegiada (simbolicamente mostrando o enfraquecimento da figura do pegador em prol da liberdade de quem dança), todos os que estavam ao seu redor fugiam desesperadamente, esquecendo-se de dançar. As crianças "colaram" a estrutura do jogo pega-pega de forma espontânea à proposta de dança, mostrando às orientadoras que o que estava em desenvolvimento na dinâmica do grupo neste caso ainda não era dominado enquanto linguagem. O grupo estava a caminho de uma consciência e de um maior domínio sobre o jogo enquanto cena.

¹⁴¹ Cf. nota 125.



Figura 37. Foto: Renato Café.

Tecendo a prática da criação à narrativa, volto à observação de Dona Helena que nos trouxe reflexões análogas ao jogo: se estivemos observando o nascimento do jogo dramático até então, com a narradora desse encontro pudemos aprender algo sobre o nascimento da narrativa, que trouxe-nos uma história tecida em camadas de tempo. A narradora se emocionou ao falar da mãe. Seus olhos se encheram de lágrimas. O fato revelado de que a origem da história estava na relação entre Dona Helena e sua mãe¹⁴² nos remete à história contada no primeiro encontro descrito (p. 81) quando as crianças constataam: "nossa, tudo é a mãe? todas as histórias vêm da mãe?") e nos evoca o pensamento de Benjamin sobre a transmissibilidade:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. (...) Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presente esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. (1994, p. 198-199).

¹⁴² Os pais como fonte de história é um fato recorrente nos encontros deste ciclo.

Dona Helena levantava-nos a questão da disputa entre realidade e ficção nas histórias. De forma emocionada, a narradora aponta como num primeiro momento desconfiou das "loucuras" da mãe. No entanto não desacreditou. A desconfiança foi o que a fez deixar a história decantando em sua memória para ser surpreendida pela constatação de sua realidade e existência décadas depois. O dito da mãe, como uma semente deixada em Dona Helena, germina no reencontro: a verificação da existência da ilha se deu em situação de viagem, de distância, quando sua mãe inclusive já havia morrido. Dona Helena, que se assemelha muito mais à figura do narrador camponês sedentário, desvela-se narradora dessa história em sua faceta marinheira, viajante, desbravadora de sua experiência. A questionadora da ficção neste dia nos presenteou com uma narrativa sobre como nascem as histórias. Ela mesma encarnando os arcaicos narradores: “a extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos (*o camponês sedentário e o viajante*)”. (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Esta ideia trazida por Dona Helena, de que a ilha era algo real, “de verdade”, fez ou ouvintes se relacionarem de uma forma diferente com a história. Interessante chegarmos ao fim deste ciclo de narrativas nos questionando sobre o que é ficção. Seriam todas as histórias contadas reais ou ficcionais? Este penúltimo encontro teve o sabor dessa pergunta. Lembro-me do dia em que as crianças tiveram muito medo do saci-pererê, trazido por Dona Laurita (encontro 3.5.2; p 85). Esse medo parecia tão real. Terminei esse encontro me perguntando: o que é real? O que é inventado? Manoel de Barros (2006, p. 5), me responderia em suas Memórias Inventadas: “Tudo o que não invento é falso”.



Figura 38. Foto: Renato Cafê.

3.5.13. Exercício de memória em imagens e palavras

Crianças: N.T.R.G., T.C.S.S., N.R.G., J.S., C.O. e C.B.O. | Adolescentes: K.B.O., J.B.O., C.S.B.O. e L.C.S.. | Condução: Renata Fernandes e Daniela Dini

Neste dia selecionei e levei fotos e vídeos captados do trabalho realizado até então. Fui mostrando uma a uma, perguntando o que cada um lembrava sobre aquela imagem, aquele encontro, o que havia sido mais especial naquele dia. Palavras, nomes, afetos, perguntas, piadas: memórias. Fomos ouvindo as impressões e as compreensões de cada criança sobre o processo. Ao mesmo tempo, Daniela e eu tivemos a chance de compartilhar nossas impressões sobre o processo realizado até aqui. Foi uma grande oportunidade para ouvir o que as crianças pensavam e sentiam sobre sua participação no processo, ouvir suas dúvidas e esclarecer nossas expectativas, papéis e comprometermos com o processo de criação.

Era notável que algumas crianças tinham grande responsabilidade com as atividades desenvolvidas: as crianças mesmas puderam observar que algumas delas sempre estavam presentes, outras faltavam mais. Algumas delas mostravam sensibilidade a respeito da construção do movimento e da cena apontando melhoras na

própria dança ou do colega. Desta forma grupo exercitou a memória, a troca e a partilha e seus integrantes mostraram-se capazes de narrar muito do que se via no vídeo, elaboraram perguntas sobre as ações desenvolvidas e mostraram interesse na continuidade dos encontros.

A propósito da dificuldade de algumas crianças neste momento de fazerem esta "pausa", ficarem algum tempo sentadas e assistirem vídeos, conversamos sobre os problemas que vínhamos experimentando: brigas entre crianças no meio dos encontros, falta de concentração nas atividades, dentre outros. Neste dia, por exemplo, mais uma vez J.S. intefериu inúmeras vezes na atividade conversando, brigando, xingando colegas e saindo do galpão para a rua no meio da atividade. Pedimos, após o ocorrido, que ela ficasse mesmo fora do galpão e que voltasse quando estivesse mais calma. Neste dia, ela não voltou.

Continuamos a conversa com o grupo esclarecendo que, diferentemente de uma atividade cotidiana desenvolvida na Guaimbê/Quintal da Aldeia, em que a criança teria a chance de sair no meio do processo, a partir do momento que uma pessoa se comprometesse com o grupo a fazer parte do *Memorial dos Ossos*, não era desejável deixá-lo a qualquer momento e sem justificativa. A cada dia que passava, um integrante criava vínculo e comprometimento com o grupo todo, com a criação da performance, e também com seu público.

Ver-se em cena no vídeo e em danças me pareceu crucial para que este compromisso fosse firmado: em parte com elas mesmas, individualmente (ao reconhecerem o valor das danças que estavam criando); em parte com o grupo (ao reconhecerem a importância de presença de cada um no processo de criação). Para os que estiveram ausentes em algum encontro, não se ver no vídeo pareceu uma experiência tão forte quanto ver-se: o vídeo explicitou a ausência da pessoa ao mesmo tempo que a informou das atividades que aconteceram naquele encontro, despertando o seu interesse pelo processo de forma mais integral, sugerindo um envolvimento menos instantâneo e mais comprometido com o seu desenvolvimento no tempo. Desta forma, por meio da apreciação de imagens de cada dia de encontro (já houvera mais de dez encontros até então) esta proposta parece ter proporcionado uma integração de tudo o que já havia sido vivido.

Esta pausa se configurou como uma abertura para voltar o olhar para dentro. Mesmo que as crianças não tivessem nada a dizer, me importava a experiência estética do participante se ver em ação, em dança, em jogo, em contato com as senhoras e o

grupo como um todo. Era o nosso objetivo que, ao apreciar as imagens do já realizado, o integrante se reconhecesse nele. A pausa trouxe silêncio e escuta, mas também incentivou a fala, a troca, a crítica de um processo em andamento no qual todos deveriam ser protagonistas, a visão de um processo que estava apenas no começo, e de que haveria ainda um caminho pela frente e um fim.

Este exercício de assistir a vídeos de dança é uma ação que venho desenvolvendo há anos em minhas práticas como uma ampliação da apreciação, da fruição. Pode-se notar em diversos encontros descritos a repetição dessa proposta. Quando o material visual é um documento de um trabalho cênico, estamos forjando um espírito crítico em desenvolvimento e contextualizando que o processo criativo é um fazer vasto, encontrado em outros lugares, culturas, com pessoas de todas as idades, gêneros etc., que encontram sua síntese em diferentes estéticas, inserindo quem faz e assiste dança dentro da cultura da dança. Estimular as crianças a se reconhecerem nos vídeos é igualmente uma prática, um exercício de falar sobre si, sobre o que se foi capaz de realizar. Muitos inclusive se surpreendem ao descobrir que sabem-dançam mais do que supunham! O vídeo documenta o que já aconteceu, tornando-se impossível negar o ocorrido. Ao mostrar a criança para ela mesma por meio do vídeo e dar voz (e ouvidos, principalmente!), estimulando-a a se expressar sobre o que vê, damos oportunidade à construção de conhecimento em dança, além de proporcionarmos autoconhecimento, aumento de autoestima e inserção social. Strazzacappa explicita a importância de procedimentos de apreciação:

Iniciar com o que a criança conhece é um caminho interessante para introduzir um outro horizonte. A criança percebe que é capaz de emitir uma opinião sobre o que vê, contribuindo para o crescimento do grupo. Ela resgata a própria história e se vê como um agente da história de sua sociedade. Mais tarde, ao observar outras danças, pode ser chamada a comparar o que essa nova manifestação (no sentido de inédita para ela) tem a ver com aquela que conhecia. A criança que foi capaz de falar sobre algo que conhecia, sente-se mais à vontade para comentar algo até então desconhecido. (2001, p. 56-57).

Cabe aqui uma consideração sobre o dar voz, ou o que Larrosa diria “dar a palavra”, que remete diretamente ao papel do educador. Para o autor, só aquele que não tem a palavra pode dá-la. Quem dá a palavra querendo mantê-la sob seu controle, portanto, não a dá. Entendemos momentos reflexivos como oportunidades de dar a palavra e conseqüentemente de criação de sentidos próprios a quem toma a palavra.

Dar a palavra é dar sua possibilidade de dizer outra coisa diferente daquilo que já dizem. Dar a palavra é dar a alteridade constitutiva da palavra. A força atuante do dar a palavra só é aqui generosidade: não apropriação das palavras para nossos próprios fins, mas desapropriação de nós mesmos no dar. As palavras que se dão, são palavras que se dão abandonando-as. As palavras se dão no mesmo movimento em que se as abandona a uma deriva que não se pode controlar. Aquele que dá a palavra fica despossuído de toda soberania, porque as palavras que dá não são nem suas próprias palavras, nem as palavras sobre as quais ele poderia exercer alguma sorte de domínio, nem as palavras nas quais ele ainda estaria, de algum modo, presente. (2011, p. 291).

3.5.14. O último encontro: Ai meu São Benedito!

Narradora: Dona Taninha| Crianças: L.Z.; T.C.S.S., N.R.G., C.B.O., J.S. e C.O.| Adolescentes: K.B.O., J.B.O., C.S.B.O e L.C.S.| Adultas: Daraína e Renata Fernandes| Condução: Daraína e Renata Fernandes.

ACOLHIMENTO

Neste dia, todos pareciam sentir uma saudade iminente. Inclusive eu. Era o último dia do primeiro ciclo de minha participação como artista convidada. Seria o fim de um ciclo para mim e seria também ao grupo que passaria por uma transição no formato dos ensaios. Preparamos nossos corpos com a brincadeira dançada “Hoje eu quero andar de um jeito diferente”, que nos acompanhou por muitos encontros nessa etapa inicial. Finalizamos em roda e aquecemos os pés e as articulações de todo o corpo. Massageamos também o rosto e com ele exercitamos diferentes expressões. As crianças começaram a se abraçar, a me abraçar e aproveitando o ensejo, sentindo o toque e o sentido do abraço, continuamos a abraçar diferentes pessoas. Assim, formamos a roda como preparação para ouvir a história, mas, antes do início da narração, Daraína e eu puxamos uma conversa sobre a permanência de J.S. no grupo, na tentativa de darmos um fechamento na situação ocorrida no dia anterior (e em vários dias anteriores), uma vez que ela estava presente mais uma vez. Após cerca de 30 minutos de conversa, pudemos passar à narrativa.



Figura 39. Cred Renato Café

A HORA DAS HISTÓRIAS

HISTÓRIA 1: A LAVAGEM DE SÃO BENEDITO ¹⁴³

T: Nós morávamos na fazenda São João, onde morava o “pai do mato”, aí nós escutávamos... Nós éramos crianças igual vocês assim e escutávamos os outros falarem assim: Ih, pra chover tem que lavar o santo... tem que lavar o santo pra chover... e assim nós um no ouvido do outro, chamamos tudo e passamos a mão no santo da minha mãe escondido, sabe? E fomos para o rio lavar o santo (DR: qualquer santo?) O São Sebastião da minha mãe, que era o mais de problema de fome, de peste, de tudo... aí nós pegamos ele escondido da minha mãe. E lá é o rio São João que passa lá, e aí nós fomos lá pra lá. Juntou a turminha mais nova tudo, que os mais velho nem sabia, que se soubesse, macetava a gente. E aí lá vai que nós fomos pra lá. Chegou lá, nós lavamos o santo da minha mãe; ele era tão bonito... mas nós lavamos ele até ficar branco sabe, ele era tudo pintado bonito... o santo dela ficou branquinho! E aí cadê? Nós “rapelô” o santo da minha mãe! Levamos ele pra trás e escondemos ele. Quando foi de tarde deu uma chuva tão grande, mas tão grande, que a enchente matou os peixes que tinha! Ficou uns peixe tudo da banda de fora! Uma chuva grande enorme matou peixe pra valer, peixe fedeu na beirada do rio... e minha mãe deu em nós quando ela achou (DR: onde vocês colocaram o santo depois?) Escondemos dela! Embrulhamos e escondemos debaixo da cama (R: mas choveu desse tanto?) Renata, mais deu uma chuva, que deu enchente braba, foi chuva de vento! Nós não sabemos se foi por isso ou se tinha mesmo de fazer, mas os outros falavam que de lavar santo... Nós fizemos para ver se era verdade e deu certo! (DR: e o santo ficou todo branco?) tudo pelado, lavou ele que passou até pedra! Demos um banho no santo, mas eu vou falar procês... mas nós apanhamos até dizer chega! (C: você falou chega que horas?) Eu sei lá, falou até dizer chega, chega de batê! (6:10 – 11:10)

¹⁴³ A história transcrita segue o seguinte padrão: T para Taninha, R para Renata, DR para Daráina, C para crianças.



Figura 40. Foto: Renato Café | Montagem Renata Fernandes

HISTÓRIA 2: O MILAGRE DE S. BENEDITO

T: Agora vou contar a vocês do São Benedito: a mulher que não engravidava e o marido dela só vivia viajando. Ela falava: - oh meu Deus, eu queria engravidar mas não consigo... Aí ela falou assim: - eu não importo a cor que sair esse nenê, pode sair bem negrinho, pode sair bem negrinho... Pode ser filho de São Benedito, mas que eu quero engravidar, eu quero! Mas o marido dela estava viajando e ela engravidou e ficou os nove meses e o marido dela viajando. Um dia ele chegou e ela tinha tido o nenê, a parteira estava lá com ela, vigiando o nenê e ela também cuidando do nenê. O nenê saiu negrinho, da corzinha do São Benedito. Quando o marido dela

chegou, que veio entrando para dentro, que viu, ele queria matar ela. - Esse menino não é filho meu, eu vou acabar com ela, ele falou para a parteira. - Não é filho meu, eu vou acabar com ela! Ela me traiu! E nisso, chegou um senhor de pré capa pretinho. Chegou e entrou. E foi lá no canto dela, pegou o nenê assim e saiu com o nenê. Deu a volta no quarto e colocou o nenê lá e o ele estava branquinho! Isso pro marido dela não matar ela, o nenê dela... O milagre de São Benedito! Pegou o nenê dele e colocou lá, branquinho do jeitinho que era o pai, o mesmo jeitinho do nenê dela... E aí ele entregou o nenê... Chegou no pai do nenê e falou: - vai lá olhar seu filho. Quando ele chegou o nenê estava branquinho! Ele danou foi chorar; chorou, pediu perdão, sabe? Ele pediu perdão para Deus... O que é que ele ia fazer com a mulher dele! E ela foi e

*contou para ele que pediu a São Benedito que desse para ela o nenê, que ela não conseguia engravidar. E ela engravidou e foi São Benedito que ajudou ela.*¹⁴⁴

EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Lembrando que as crianças tinham gostado muito de trabalhar “corpo a corpo” segurando o amigo para que não caísse, quando treinavam virar de ponta-cabeça (encontro 3.5.4.; p. 101) e que o grupo estava particularmente sensível ao abraço neste encontro, pensei que elas adorariam continuar este trabalho de “carregamento” e “manipulação”. Propus então um trabalho direto e técnico neste dia. Inicialmente as crianças maiores carregariam os corpos dos menores. Grupos de três ou quatro crianças levantariam uma criança por vez. Trabalhamos o peso e da distribuição dele entre os quatro “carregadores”, bem como dos apoios em nossos corpos, função das mãos e dos ossos neste carregar. Após esta exploração, realizamos um jogo sobre o elemento do carregamento do “santo”. Cada criança foi carregada e escondida pelo grupo em algum lugar do espaço. Dona Taninha por sua vez deveria procurá-las. Ao achar a “criança-santo”, ela dava uma bronca no grupinho, corria atrás mesmo, fazendo o grupo movimentar-se pelo espaço e o jogo recomeçava. Foi difícil terminar o encontro. O jogo estava ótimo, as crianças não queriam parar. Além disso, era o meu último dia de participação neste primeiro ciclo. Abraços intermináveis e coletivos. Roda-verso do *Céu-Terra* para nos despedirmos.

OBSERVAÇÕES

As crianças demonstraram grande prazer em “se carregar”. Foi um exercício que exigiu muita concentração delas e então algumas não foram autorizadas a carregar outras, uma vez que só permitiríamos, eu e Daraína, “carregadores” muito concentrados e conscientes de sua função. Observo que o elemento de risco funcionou como um incentivo a mais a fim de que as crianças se concentrassem, assim como, quando conseguiam superar o desafio proposto, sentiam-se muito orgulhosas da própria conquista. Não foi fácil fazê-los entender o cuidado que se devia ter com o corpo do outro. Queriam subir o corpo do colega rapidamente no alto sem sequer seguir as instruções que demos. Devido a esta dificuldade, vi o quanto esse trabalho com o toque

¹⁴⁴ Neste dia, Dona Taninha contou ainda a história das três Marias benzedeadas que salvaram o filho dela de um quebrante e ainda as crianças narraram de forma bem coletiva, cada uma lembrando uma parte, a história de um filme que tinha um enredo que era similar à história do São Benedito. Não pegar atalhos, não ser curioso e não ser vingativo eram os três conselhos para o pai que voltou depois de anos para casa e reconheceu o filho que havia deixado ainda na barriga da mãe.

e também de responsabilidade sobre o outro é importante ao grupo, sobretudo depois de algum tempo quando o “carregamento” começou a dar certo e as crianças ficaram exultantes.

O momento mais interessante deste encontro foi a participação de Dona Taninha como “mãe”. Aos poucos ela foi se revelando e incorporando com veracidade o papel, muito brava com as peraltices das crianças. Nas últimas rodadas do jogo, ela tirou uma cinta (uma faixa de pano) de algum lugar escondido, pois de fato nos surpreendeu o gesto, e começou a bater nos pés e pernas das crianças que, dando muitas risadas, fugiam correndo. Espírito de pega-pega misturado a memórias pessoais foi o que observei enquanto assistia ao jogo. Além disso, Dona Taninha entrou na ação de criação, e a sua entrada (assim como de outras senhoras em outros encontros) foi crucial para o desenvolvimento do jogo pelo grupo. A sua presença ativa em meio às crianças foi o diferencial no processo de criação. Não por acaso as cenas em que houve integração entre gerações no ato de criação foram as que mais fortemente permaneceram até o fim do processo.

Faço ainda uma observação a respeito da criação narrativa: aponte acima que as crianças, no meio das histórias contadas por Dona Taninha, quiseram narrar a história de um filme. E narraram, com detalhes, em grupo, cada um lembrando uma parte da história. Essas atitudes me pareceram primordiais: a das crianças de se empoderarem do ato narrativo e do grupo de dar ouvidos a elas mesmas¹⁴⁵. Aos poucos, as crianças se colocaram de forma positiva e autônoma no lugar do narrador. Não só recontando as histórias das senhoras, ou intervindo com perguntas e comentários, mas se empoderando do desejo e do ato de narrar, ao meu ver um objetivo alcançado pelo projeto *Crianças contadeiras de histórias* no âmbito da palavra, e do *Memorial dos Ossos* no âmbito da performance.

Por fim, ainda neste dia aconteceu uma longa conversa com J.S. Ela não tinha conseguido se adaptar às regras básicas de convivência e sempre foi causa de interrupções nos encontros de criação, na roda de histórias, nos momentos de dança, bagunçando, batendo nos colegas, ou entrando e saindo da atividade repetidas vezes. Não conseguia focar e permanecer na proposta e desejava desestabilizar o grupo de

¹⁴⁵ Lembro-me de uma situação marcante quando J.A.V. (4 anos) me chamou após o término de um encontro. Fez-me sentar em frente a ela e, sentada em uma cadeira tal qual uma das guerreiras, começou a contar uma história (muito engraçada, como muitas histórias de quem tem 4 anos: sem roteiro, sem começo, meio e fim etc.), iluminando o que eu sentia falta naquele momento: troca. No entanto observei que este posto de narrador era exatamente o que deveria ser almejado pelas crianças por isso mesmo conquistado por elas – o que de fato testemunhamos neste encontro, enfim.

todas as formas. Tratava-se de colocar J.S. numa posição final de escolha – ou está dentro ou está fora, e caso a escolha fosse permanecer, ela deveria pedir desculpas ao grupo (e a mim, que havia ofendido com palavrões no dia anterior). Foi uma conversa de quase 40 minutos em que todos tiveram a chance de se colocar, as crianças, Daraína e eu. Para J.S. foi mais escuta do que uma conversa, uma vez que ela não falou nada durante todo o tempo, antes de pronunciar o seu final “sim, eu gostaria de continuar e me desculpem”. Foi muito interessante quando perguntamos ao grupo (pela décima vez) se J.S. merecia ter mais uma chance após tantos problemas ter causado ao grupo, sendo eles os maiores prejudicados, e eles sem nenhuma dúvida responderam: “Sim, J.S. deve ter mais uma chance”. Ressalto que a presença de Dona Taninha intensificou o processo, uma vez que ela incentivou as crianças a terem paciência com J.S. e a “ajudou” a se desculpar. Ao pedir que ela o fizesse, disse que era importante aprender a pedir desculpas quando se estava errado. Lembrou ainda que é um alívio pedir desculpas e mais ainda ser desculpado.

Observo que, em diferentes situações de conflito, o elenco sempre foi compreensivo e acolhedor. Mesmo em uma situação como esta, de crianças “atrapalhando” o processo, ao serem questionadas se deveríamos dar mais uma chance, a resposta do grupo sempre foi “sim”. Noto que a abertura do espaço de escuta dos participantes e o fortalecimento deste vínculo entre eles é um mérito de Daraína. Ela ensinou este grupo a se ouvir, a dar opiniões, a mediar os próprios conflitos mesmo quando observamos aparente “caos”. A complacência e capacidade de perdoar é uma característica do grupo, porém observo que ela é aumentada pela visão de educação alimentada diariamente por Daraína como coordenadora das ações do Quintal da Aldeia. Estas características e conquistas de uma educação comunitária ultrapassam ações pontuais de “projetos” ou “processos de criação”. Daraína evidenciou em diversas situações que em nenhum momento ações ou compromissos de um projeto ou processo de criação devem ser mais importantes ou desviar o foco de trabalho deste espaço, qual seja: a educação – o que é notável testemunhando situações como esta. Aponto, entretanto, que um projeto novo representa ao mesmo tempo continuidade e recomeço: continuidade no sentido de proporcionar reunião de pessoas, amparo financeiro, comprometimento com um objetivo final; recomeço por se tratar de uma oportunidade de reconhecer e reforçar valores junto ao grupo, eventualmente encontrando novos valores, novas questões, novos caminhos.



Figura 41. Foto: Renato Café.

4. CICLO 2

Observações de 29 de setembro a 13 de outubro de 2014

Como preparação para este momento, no dia 19 de setembro, fizemos uma reunião virtual¹⁴⁶ com as diretoras da obra – Daráina Pregnoatto e Daniela Dini (gravação integral em áudio; cerca de 45 minutos de duração). Neste encontro fui informada das etapas que se sucederam após minha saída de Pirenópolis, em que destaco: oficina de dois dias de duração de Renata Lima (outra artista colaboradora do processo de criação da obra em questão); oficina de acroioiga¹⁴⁷; apontamentos sobre as cenas que começavam a tomar forma no momento (cerca de cinco células de cenas); apontamentos sobre os locais por onde as cenas do espetáculo de rua e itinerante circulariam na cidade de Pirenópolis (início em frente à igreja do Bonfim, descendo a ruas do bairro até chegar ao coreto no centro da cidade).

¹⁴⁶ Via skype.

¹⁴⁷ Acroioiga é uma prática que integra a Yoga tradicional segundo Patanjali com elementos de Acrobacia e Massagem Thai.

Destaco que minha participação neste ciclo e no seguinte se referiu primordialmente ao papel de pesquisadora, quando estive, portanto, mais no papel de observadora – diferentemente do ciclo anterior, mais participativo. Coloco a seguir em tópicos as ações desenvolvidas na Guaimbê que pude acompanhar neste segundo ciclo de participação:

a) Acompanhei ao todo 6 ensaios com elenco variado:

- 2 ensaios com todo o elenco (senhoras da terceira idade, adultos, crianças e músicos), com cerca de 2 horas de duração cada um. Pude acompanhar os dois primeiros ensaios do elenco completo no local definido para a obra – coreto da cidade (documentado integralmente em vídeo e áudio das conversas pré e pós-ensaio com o elenco);

- 2 ensaios com elenco de crianças e adultos, com cerca de 2 horas de duração cada um; já no local previsto para acontecimento do espetáculo – coreto da cidade (documentado integralmente em vídeo e áudio das conversas pré e pós-ensaio com o elenco);

- 2 ensaios com elenco de adultos, inclusive com o grupo de músicos, com cerca de 2 horas de duração cada um, em sala de ensaio (o primeiro ensaio foi documentado integralmente em vídeo e áudio das conversas pré e pós-ensaio com o elenco; já o segundo, apenas com os músicos foi gravada a conversa pós-ensaio, pois o ensaio foi apenas da parte musical, e não cênica);

b) Propus e conduzi um encontro do elenco de crianças e adultos para apreciação dos vídeos dos ensaios filmados por mim, bem como a apreciação do vídeo do espetáculo *enfant* do diretor francês Boris Charmatz (documentação em fotos e gravação integral em áudio – cerca de 1 hora de duração);

c) Tive conversas informais junto às diretoras a respeito do andamento inicial do projeto, dúvidas, questões e dilemas de um processo criativo entre gerações (anotações em diário de bordo);

d) Participei de reunião com a direção sobre apontamentos estéticos do trabalho. Neste encontro foi estabelecido o fim de período de experimentação; definidas as cenas que deveriam ser trabalhadas daqui em diante; e delineados os procedimentos de direção para os próximos ensaios. Além disso, fizemos comentários gerais sobre problemas com o elenco, como interação e comportamento das crianças (gravação integral em áudio – cerca de 1 hora de duração);

e) Coletei assinaturas (e fiz reconhecimento de firma) no termo de ciência de participação em pesquisa e autorização de uso de imagem do restante do elenco.

4.1. Apontamentos gerais

4.1.1. Quanto à formação do elenco:

O elenco formado em julho, quando estive presente em campo, perdeu uma criança e um idoso. J.S., de cerca de 11 anos, saiu por motivo de incompatibilidade com o tipo de proposta. Já Sr. Bastião, único homem do elenco da terceira idade, com 98 anos, decidiu não participar devido ao cansaço que sentia naquela época, alegando sobretudo a dificuldade de deslocamento pela cidade, a qual não oferece transporte coletivo.

Sobre J.S., desde o início do processo presenciei uma série de atitudes problemáticas para o processo, como faltas, atrasos, provocações, brigas, e um entendimento de que aqueles encontros seriam apenas para “brincar” com outras crianças. Trata-se de uma criança que, diferentemente das outras, havia entrado no cotidiano da Guaimbê/Quintal da Aldeia havia poucos meses. Portanto, até o início do processo de criação, ela havia tido pouca informação e vivência na instituição, seus projetos e as muitas e diferentes ações que ela promove e das quais ela poderia participar. Ela não suportou o ritmo de um processo de criação de um trabalho que exigiria presença constante e atenta, bem como disponibilidade para a dança e para a performance. Observo que estar com pessoas que poderiam ser diferentes dela e seus amigos, como diretores de cena, senhoras da terceira idade e adultos em situação de igualdade, no sentido de que naquela situação todos seriam elenco, foi tarefa difícil demais para ela. Quero dizer com isso: J.S. estava pronta para o brincar (como qualquer criança) mas não para um processo de criação com data marcada para terminar; com o agravante de que o tempo do processo de criação não seria suficiente para aprontá-la.

Para Daraína, a saída de Mestre Bastião foi algo natural. Já com a da criança, Daraína se ressentiu: "J.S. 'foi saída'. O processo não a acolheu em suas necessidades"¹⁴⁸.

4.1.2. Formato cênico

Inicialmente a proposta de criação de *Memorial dos Ossos* contemplava o que as diretoras chamaram de "experiência em dança e performance" com aproximadamente 6 cenas, sem necessária conexão entre elas, e que poderiam ser apresentadas separadamente conforme circunstância com um total de aproximadamente 50 minutos de duração. Não estava previsto o uso de palco como local de partilha pública dos

¹⁴⁸ Em depoimento gravado em novembro/2014.

resultados, mas não havia a decisão de qual espaço seria utilizado.

Ao fim do primeiro momento de oficinas de criação, em agosto de 2014, as diretoras haviam optado por um formato performático, aberto cenicamente e estavam em dúvida entre as intervenções ocorrerem no espaço de uma casa da cidade ou ser itinerante, circulando por alguns locais da cidade. Após os primeiros ensaios em espaços da cidade, foi observado, pela direção e pelo elenco, que a itinerância de longas distâncias (como uma primeira proposta de percurso entre a igreja e o coreto do centro da cidade) não era possível para um elenco composto por senhoras e crianças pequenas, dificultando não só o desenvolvimento das ações por parte do elenco, mas também a apreciação do público. Sobre a escolha dos locais de intervenção as diretoras explicam:

Lá por meados de setembro escolhemos os locais para as encenações. Um mais central e mais vinculado à origem da cidade, o Coreto da Praça, onde antigamente se localizava a Igreja Nossa Senhora do Rosários dos Pretos. Um mais periférico, a Praça da Pororoca, no bairro do Bonfim, nossa casa-sede, local de moradia de todo o elenco. Por último, um espaço móvel entre esses dois lugares, um lugar por onde a Carretinha circulou. Um trajeto entre. (DINI; PREGNOLATTO, 2015, p. 77).

Aprofundando a relação com a cidade, as diretoras também definiram que uma videodança¹⁴⁹ seria filmada no emblemático local das pedreiras da cidade e posteriormente projetada em paredes da cidade como parte deste processo de criação. O local, que abriga mais de 5 mil trabalhadores residentes em Pirenópolis, é uma referência às estruturas da terra e da construção da cidade, e por isso são parte da memória local. Neste sentido, as pedras simbolicamente também se referem às estruturas do corpo humano: os ossos. Desta forma, a pedreira e as pedras foram eleitas pelas diretoras como material fundamental a ser trabalhado no processo, investigação que teve início justamente após o ciclo inicial de oficinas descritas. Pude acompanhar um ensaio preparatório antes das filmagens.

Trata-se de um período rico em que Daraína e Daniela descobriram caminhos juntas na condução dos encontros que se seguiram (aproximadamente 25 encontros) e muito material foi levantado a partir da fonte do corpo em movimento. Após explorarmos os efeitos da oralidade na e com a dança depois de 3 semanas de oficinas

¹⁴⁹ “A videodança dentro do fazer artístico contemporâneo, se caracteriza como uma manifestação investigativa e receptiva às diferentes experimentações, formatos e resultados estéticos proporcionados pela pluralidade que carrega das instâncias artísticas que a constitui. Como uma manifestação artística interdisciplinar, está marcada pelas incertas especificidades do vídeo e pelas necessidades expressivas e inquietações dos realizadores da chamada dança contemporânea, na busca de novos meios de apresentar a dança e o pensamento sobre o corpo que se move artisticamente.” (ROMERO, 2010, p. 250).

as diretoras se perguntaram e perguntaram ao grupo: "E o que mais?" (DINI; PREGNOLATTO, 2015, p. 67). Uma das primeiras e principal investigação nesta etapa foi a sensibilização para o movimento a partir da percepção dos ossos. Buscaram associar a sensação dos ossos, a sua função de participação do movimento, de sustentação e proteção ao corpo, às pedras na formação do planeta. Das cidades. "Pirenópolis: cidade de pedras, corpo: cidade de ossos. (...) As pedras são, então, partes da memória geológica do lugar e também guardam a memória histórica da cidade. São como os ossos do nosso corpo." (DINI; PREGNOLATTO, 2015, p. 67). Nas palavras das diretoras¹⁵⁰ quanto ao processo que se deu entre as oficinas de preparação ministradas por mim em parceria com elas e este segundo momento que eu acompanhava agora:

Começamos com um procedimento simples. Percepção do corpo e sua relação com as pedras. As crianças, jovens e adultos agruparam-se. Eram em torno de 5 pessoas em cada grupo. Um a um iam experimentando a sensação das pedras que o grupo colocava no corpo da pessoa deitada. Algumas crianças riam, fotografavam seus companheiros com os corpos cheio de pedras, outros ainda permaneciam concentrados, sentindo os objetos sobre seus corpos. Algo aconteceu, estado pedra, chegamos a um grau maior de concentração. Ao final, uma conversa sobre a experiência, sobre o esqueleto, sobre a cidade, sua geologia, arquitetura. (DINI; PREGNOLATTO, 2015, p. 67).

Desta exploração inicial, mas não superficial, muito material surgiu, alargando o sentido dos ossos para a vida e contaminando uma série de ações e materiais já levantados. As escolhas e experiências coletivas e as definições por parte da direção levaram o processo a uma sensível decantação que se observou nas encenações finais:

A relação com as pedras se desdobrou, aprofundamos o estudo dos ossos, a pesquisa sobre o esqueleto. O esqueleto sendo estudado em duplas, a partir de manipulações (...) Duos explorando os locais escolhidos na rua - nos bancos da praça do coreto e da praça do Bonfim. Ia se fazendo a intervenção "bancos". Manipulação que também virou carregamento, que se somou à procissão, que conectava com a história da guerreira Taninha "A lavagem do santo", já realocada. A imagem da procissão, trazida por Flávia Futata e que remontava à cena de mesmo nome na Opereta caipira, o quebra cabeça se montando. Até que virou possibilidade de encenação, chegou na rua e continuou se desdobrando.

Também buscamos entender quais histórias ficaram no corpo de cada um. Observávamos, experimentávamos e conversávamos com o grupo. Sem sombra de dúvida o "Pai do Mato" colou no corpo das crianças. Brincadeira que virou queda. Bastava um adulto chamar a brincadeira e entrar no "corpo

¹⁵⁰ Para acessar mais profundamente a concepção artística e dramaturgica que se desenvolveu e a visão das diretoras sobre o processo é imprescindível ler Memorial dos Ossos ou o que existe de inter resistente em mim escrito por Daraína Pregnolato e Daniela Dini. Por este motivo disponibilizamos o livro virtual em DVD contido nesta dissertação.

pai do mato", as crianças prontamente o seguiam. Quando esse adulto pai do mato olhava para trás. Bum! Corpos caíam. Crianças pequenas, médias e grandes, cada um inventava suas quedas, sua maneira. E como caíam bem, sem medo! (p. 70)

4.2. Observações sobre o segundo ciclo

Cheguei em Pirenópolis para este ciclo de observações exatamente no horário do primeiro ensaio com o elenco na rua, no coreto. As experimentações com o grupo até então haviam sido feitas em sala e as diretoras investigado os espaços públicos pessoalmente. O ensaio teve início por volta das 18 horas, não havia mais sol. Quando fui posicionar minha câmera como de praxe no ciclo anterior me deparo com a realidade: a luz da rua era insuficiente para captar qualquer imagem do primeiro encontro, vídeo ou foto. A minha frustração foi tão grande que mal pude acompanhar o encontro e só pensava em soluções para iluminar a cena. O resultado de não ter conseguido gravar a experiência foi que me tornei o braço direito da direção na concepção da ambientação cênica da performance. Luz era um item que Daraína e Daniela estavam ainda longe de se preocuparem, mas por força dessa pesquisa, adiantei o processo. No segundo ensaio que acompanhei já havia uma equipe de ajudantes para colocar um primeiro esboço em prática¹⁵¹.

Foi interessante notar que nesta etapa o diálogo mais forte aconteceu entre o elenco e a rua e portanto com o público, uma vez que ir para a rua é estar em contato com a cidade, sua arquitetura, seus transeuntes, seus sons, movimentos. O processo se desenvolveu rapidamente no momento em que as “ensaições”, como chamavam as diretoras, passaram a ocorrer na rua. Da interação ocorrida nestes dias, pude observar a estrutura das cenas se organizando de forma mais clara.

No primeiro ensaio, com praticamente o elenco completo (cerca de 10 crianças, 7 adultos e 5 senhoras) foram experimentadas as cenas das guerreiras cantando no coreto, acompanhadas pelo grupo dos músicos; a cena da manipulação dos corpos nos bancos e do carrossel¹⁵² compostas pelo elenco de crianças e adultos. Após experimentarem os jogos e as danças no espaço do coreto, Daraína e Daniela sentaram com as crianças para definirem alguma estrutura das cenas naquele espaço. Daraína esclareceu e indagou: "tendo a cena uma estrutura de jogo, e um jogo possui certas regras, o que pode e o que não pode acontecer neste jogo?". E então, juntos, cada um colocando sua opinião, foi

¹⁵¹ Devido a este fato este ciclo tem poucas fotos dos ensaios na rua. A qualidade dos vídeos é melhor e pode ser apreciado no apêndice dessa dissertação.

¹⁵² Para saber mais sobre estas cenas ver p.185.

sendo aos poucos formulado um roteiro de ações no espaço que poucos dias mais tarde se configuraria na cena dos bancos e do carrossel que é composta por adultos e crianças.

A saída para a rua deflagrou uma série de necessidades. Destaco a conversa que ocorreu no final deste dia, quando as crianças se dispersaram no meio do ensaio para comprar comida. Daraína, (com ajuda dos adultos Daniela, Emília, Flavia e Luis), numa pausa necessária, conversaram com as crianças explicando o motivo destas saídas do local do ensaio não ser possível: o ensaio não termina na hora que tem que terminar. Era preciso concentração para conseguirem cumprir as tarefas dentro do horário programado. No entanto, o grupo queria resolver o fato de que as crianças estavam vindo para o ensaio com fome. Foi interessante notar que todos se colocaram, crianças e adultos, chegando a uma solução: a partir daquele dia o ensaio começaria as 18h sendo os 10 minutos iniciais do encontro dedicados ao lanche do grupo. Além disso a ocupação da rua fez o grupo perceber as condições da cidade: o chão da praça imundo, a iluminação precária, o fato do coreto servir de casa a algum morador de rua, dentre outros fatos. A direção decidiu enviar um ofício à prefeitura comunicando da ocupação do espaço com os ensaios e informando da impossibilidade de manter as ações num local naquelas condições. Sobre isso pudemos ao longo de duas semanas observar ligeira mudança: algumas lâmpadas queimadas foram trocadas, após às 18h a prefeitura autorizou a iluminação no local¹⁵³. Por fim aponto que uma outra solução já havia sido tomada entre guerreiras, adultos e crianças a respeito do transporte do grupo ao centro histórico onde ocorreriam os ensaios. Todos os dias parte do elenco que tinha carro (Flavia e Luis, Daraína e Daniela), marcava um horário na sede da Guaimbê para dar carona às guerreiras e crianças. Esta decisão se fez necessária em uma cidade em que não há transporte público e o elenco mora na periferia da cidade, longe do centro, trajeto difícil para crianças e senhoras.

No segundo ensaio, Daniela e Daraína convocaram uma conversa com o elenco de crianças. Foi notável que, desde o primeiro encontro, a saída à rua provocou dispersão no grupo. A conversa se fez necessária para que, em diálogo, adultos e crianças compreendessem o que estava ocorrendo de ambos os lados. A conversa girou em torno de duas questões básicas: o que é o *Memorial dos Ossos*? E o que estamos fazendo na aqui rua? As respostas mostraram que as crianças estavam um pouco confusas, ou melhor, não estavam enxergando de forma integral o que estava ocorrendo ali: "para

¹⁵³ Triste notar algo que ocorre em muitas cidades turísticas: aos fins de semana tudo funciona muito bem, cidade limpa e luzes bem acessas, durante a semana sujeira e escuro é o que resta aos habitantes locais.

mostrar as pessoas o quanto nós somos capazes"; "estamos alongando o corpo, ficando relaxado"; "estamos dando um movimento no corpo"; "pra gente fazer bonito no final!"; "para gente mostrar uma coisa diferente". Daráina então pergunta: "Sim, então existe uma apresentação, é isso?"; "Sim", as crianças respondem. Até aí chegaram à conclusão que estavam ensaiando algo para apresentar. Daráina aponta que se estavam ensaiando algo é porque alguém havia criado este algo, e perguntou "quem está criando *Memorial dos Ossos*?". As crianças responderam: "a Daráina"; "a Daniela"; "as guerreiras"; "a Renata". A conversa desvelou confusões mas proporcionou entendimento dos dois lados: as diretoras perceberam que o que elas achavam que as crianças estavam entendendo não era bem o que elas esperavam (e de fato não se relacionava com os objetivos de *Memorial dos Ossos*) e as crianças tiveram a chance de se colocar e serem inseridas numa realidade na qual já estavam imersas mas não haviam se apercebido. A mediação neste dia foi uma pausa necessária e que reverberou em uma mudança de postura das crianças nos ensaios posteriores: aos poucos elas conseguiram compreender este momento de preparação para a performance, para o estar com o público, momento que exigia concentração nas orientações das diretoras, na sequência de ações que ocorreriam a cada ensaio discernindo este momento. Ainda neste dia houve uma última conversa, após o ensaio sobre as cenas que estavam sendo testadas no espaço. Houve descobertas sobre a cena do Carrossel que estava nascendo do encontro com a praça circular do coreto. Daniela propôs esta conversa final e fez inúmeros apontamentos sobre as interações entre o grupo. Desta forma ficava evidente que as conversas que já estavam ocorrendo, antes e após cada ensaio, eram necessárias para uma conexão do grupo entre si e também com o processo que estava em andamento. As crianças ganhavam em consciência a cada conversa.

Além das observações dos ensaios, pedi à direção que, antes que fosse embora, pudesse compartilhar um momento de apreciação de vídeos. Levei a obra *enfants*, de Boris Charmatz. Esta ação teve como objetivo propor um estudo acerca da cena criada pelo elenco de Pirenópolis intitulada provisoriamente de "Cena da manipulação" ou "Cena dos Bancos", que tem na ação do adulto que manipula o corpo da criança a sua matéria. O trabalho de Boris Charmatz neste caso foi uma referência trazida por mim ao grupo para aprofundar reflexão a este tipo específico de proposta técnica, de criação cênica e de movimentação, bem como de interação entre corpos de adultos e crianças.



Figura 42. Foto: Laurent Philippe. Fonte: site: <http://le-beau-vice.blogspot.com.br/2011/10/des-enfant-de-boris-charmatz-la-nanny.html>



Figura 43. Frame de vídeo gravado de ensaio da cena da manipulação ou cena dos bancos.
Captação Renata Fernandes



Figura 44. Ensaio da cena da procissão| Foto:Daniel Pregnoatto

Aproveitei para mostrar vídeos que havia filmado do próprio elenco nos ensaios na praça. O grupo e sobretudo as diretoras viram proximidade das propostas de toque e manipulação dos corpos. No entanto inúmeras divergências estéticas eram evidentes. As crianças fizeram comentários muito interessantes sobre a obra de Charmatz: Uma pergunta: “Por que estão todos de preto?”; outra responde, “para se enxergar melhor!”. “Acho que isto é um enterro”, uma diz; e eu pergunto: “de quem?”. A resposta da criança foi: “das crianças, ora!”. Simbólicos, a resposta e o comentário, sobre um espetáculo que trata justamente da infância e de seu papel social numa Europa contemporânea que se enreda em discussões e processos contra a pedofilia, por exemplo.

Para mim esta foi uma oportunidade de colaborar com o processo de criação que passou por diversas explorações acerca da manipulação: oficinas de jogos com Renata Lima que trouxe elementos de contato, troca e confiança entre elenco; oficina de acrologa que propôs o controle do próprio corpo e colaboração na elevação do corpo do outro no espaço; encontros orientados por Daraína e Daniela com foco no toque e manipulação dos ossos do corpo na orientação da construção do movimento, até a criação de esboços da cena dos bancos e também da procissão, tendo esta última se originado de um sonho de uma integrante sobre uma procissão em que se elevava corpos sobre o grupo itinerante. Sem mencionar as oficinas que eu orientei junto a Daraína em que talvez a semente dessa ação tivesse sido plantada: o exercício de

aprender a fazer parada de mão nos estudos do "Balaio de Alface" e os carregamentos da "Lavagem do Santo". A manipulação dos corpos era uma questão em *Memorial dos Ossos*.



Figura 45. Exploração da manipulação dos corpos | Foto: Daniela Dini



Figura 46. Oficina de acroioiga. Foto: Daraína Pregnolato.

Por fim, acompanhei reuniões de direção observando propostas e soluções aos problemas enfrentados nesta etapa – de questões de relacionamento intergeracional, adequação de crianças ao processo, até resolução de questões técnicas como a concepção da iluminação. Destaco o caso de C.S.B.O, criança integrante do elenco que pude acompanhar desde julho. Ela desde o começo teve dificuldade em participar das ações: apresentava-se bastante dispersa, gostava de brincar, mas não era visível que gostasse de dançar; conversava muito durante os encontros e não seguia alguns combinados e regras. Nesta segunda ocasião em que estive acompanhando o processo, a criança estava em avaliação pela direção. A dúvida foi em que papel colocá-la dentro do processo de criação, uma vez que, enquanto elenco, sua participação (permeada por faltas, atrasos, desentendimentos sobre a proposta e até mesmo pouca vontade de dançar) estava insustentável. Acreditávamos, no entanto, que uma outra função seria possível e importante de ser assumida por C.S.B.O, para que percebesse e desenvolvesse seu potencial dentro do grupo de alguma maneira.

4.3. Observações sobre as relações entre gerações

Inicialmente Daraína imaginava que todos os encontros seriam necessariamente intergeracionais. A partir do início das ações do projeto e por conta de minha participação (que poucas vezes uniu todo o elenco de uma só vez), as diretoras observaram que encontros com todo o elenco eram muito difíceis de ocorrer por motivos de agenda, de ritmos diversos entre os grupos etários, dentre outros motivos. Desta forma, os ensaios com todo o elenco ocorreram semanalmente e intercalados por ensaios com apenas uma parte do grupo intergeracional: apenas senhoras e adultos, ou apenas crianças. Esta estrutura contribuiu para o próprio ritmo de criação, uma vez que os diferentes grupos etários tinham diversos ritmos dentro das atividades.

O formato alcançado por negociação de agendas me pareceu bom para o desenvolvimento do trabalho em termos do processo criativo e de alcance de metas dentro de um cronograma a ser cumprido. Esta sensação se deu sobretudo porque foi alcançado um formato possível, não ideal, mas possível que dialogava com a realidade daquele grupo naquele momento. Porém, Daraína, enquanto educadora, tinha ressalvas a ele. Ela acreditava que muitas vezes esta grade de horários mais dividia do que unia o elenco, mais atrapalhava do que permitia criatividade entre eles. Para ela, a união e boa comunicação entre o elenco todo era base para criação do trabalho, e este formato de ensaios nem sempre permitia isso. Trata-se de um dilema que foi sendo superado no

tempo do processo. A estreia de *Memorial dos Ossos* traria surpresas a todas a respeito da temporalidade da experiência. Benjamin (1994) mais uma vez nos traria pistas de como encarar o tempo em suas teses sobre o Conceito de História: segundo o autor haveria uma forma cronológica e linear, e outra, a ser fundada, que remete ao ‘tempo de agora’, de caráter intenso e breve¹⁵⁴.

5. CICLO 3

Observações de 11 de novembro a 25 de novembro de 2014

Durante o período em que estive ausente (4 semanas) foram aprimoradas as estruturas de cena criadas até então, explorado o contato com os espaços escolhidos para as intervenções bem como concretizado o projeto de ambientação cênica esboçado quando eu ainda estava presente e o figurino.

Ao chegar para esta última observação presenciei dois ensaios gerais, um em cada praça escolhida para apresentação na cidade: a praça do coreto, no centro histórico de Pirenópolis, e a praça da Pororoca, no bairro periférico da cidade que abriga a sede da Guaimbê-Quintal da Aldeia. Estavam previstos originalmente três ensaios para este período, porém devido às fortes chuvas sazonais, um deles foi cancelado. Também nesta ocasião pude acompanhar a finalização da edição da videodança integrante do trabalho, intitulada *EPI*. Acompanhei a montagem e ambientação cênica em ambas as praças escolhidas para ocupação, bem como o processo de divulgação da obra por meio da impressão e difusão de cartazes, e radiodifusão de “audioconvites”. Por fim, participei das cinco apresentações previstas pelo projeto. Foram elas: duas apresentações de cenas combinadas na praça do coreto; duas apresentações de cenas combinadas na praça da Pororoca; e uma apresentação itinerante, da cena "Carretinha".

No último dia participei e conduzi parte de reunião de avaliação na qual todos os participantes do processo se encontraram ao longo de uma manhã a fim de trocar impressões sobre o processo de forma coletiva. Nesta ocasião pude coletar depoimentos de participantes. Ainda antes de minha partida fiz o reconhecimento de firma de algumas assinaturas restantes. Todos os documentos relativos à cessão de uso de imagem e voz do elenco foram colhidos.

¹⁵⁴ BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”. In: BENJAMIN, W. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (pp. 222-232).

5.1. Observações sobre o terceiro ciclo

Era notável neste momento um grande cansaço e ansiedade do elenco em vivenciar a estreia. Havia expectativa de como seria recebida a produção dos últimos quatro meses que viria a público neste momento. Daraína, diretora do processo e dançarina, havia machucado o pé. Uma das crianças, por motivo grave de saúde, não participou dos últimos ensaios; porém, ao se recuperar, esteve presente nas duas últimas apresentações. Duas crianças faltaram sem justificativa em ensaios gerais e foram orientadas a participar das apresentações apenas dos locais para os quais ensaiaram. Testemunhei ainda alguns conflitos entre elenco, ou elenco e direção, expondo talvez um cansaço momentâneo, uma vez que aquilo não era recorrente desta forma no grupo.

Destaco a observação de uma situação de conflito (e sua resolução) bastante relevante para o estudo da coeducação. Trata-se do caso da adolescente J.B.O., que, por cansaço, se recusou a repetir mais uma vez a sequência das cenas no penúltimo ensaio geral, dois dias antes da estreia. Por conta disso, a diretora Daraína obrigou-a a se desculpar com o grupo sob pena de não ser autorizada a apresentar o trabalho nos próximos cinco dias de apresentação que se seguiriam. J.B.O. se recusou a pedir desculpas, alegando não ter feito ou dito nada de errado, tirou o figurino e foi embora do ensaio. Somente após 24 horas do ocorrido, com a mediação dos mais velhos, inclusive das senhoras, e aos prantos, ela se desculpou.

Notei que as falas das senhoras e dos adultos do grupo, dando testemunho das dificuldades pelas quais haviam passado para chegar até ali, das tantas tarefas e pessoas que haviam deixado para trás para estarem presentes nos ensaios, bem como do grande cansaço que todos (e não apenas J.B.O.) sentiam, ajudaram-na a reconhecer que o pedido de desculpas era necessário. Os testemunhos dos mais velhos funcionaram como apoio a ela para que conseguisse pedir desculpas e voltasse a integrar o grupo. Destaco o depoimento do músico Celso Leal, sanfoneiro, que explicou à menina que o cansaço não pode ser empecilho para a socialização e participação nos ensaios. Deu como exemplo as dores nas costas e no corpo que sentia após tantos dias ensaiando e carregando sua sanfona, que é muito pesada. Ele falou que a sanfona era *sua cruz*, e que se estivesse sozinho no mundo optaria por não ensaiar, mas era por causa do trabalho e do compromisso com o grupo que vinha todos os dias. Dona Narcisa lembrou à menina de que todos os dias em que vinha ensaiar deixava seu filho que estava muito doente e acamado em casa. Ele precisaria de seus cuidados naquele momento e mesmo ele sendo o filho dela, havia sacrifício, pois era importante cumprir com a agenda de ensaios e

com o compromisso firmado com o todo grupo de levar a criação ao seu fim. Após estes e outros depoimentos, Dona Taninha, como que querendo pôr fim ao sofrimento da menina que chorava, mas não se desculpava, falou: “*Fia, pede desculpa e acaba logo com isso... Você vai se aliviar*”. Ela então pediu desculpas. Todos bateram palmas. E assim começou o último ensaio de *Memorial dos Ossos* na praça do coreto.

Oliveira destaca o lugar expressivo que conselhos dos mais velhos ocupam nas conversas entre gerações:

Observando-os de longe ou com alguma pressa, talvez se pudesse dizer que eles são repositores unívocos daquilo que está consagrado. Teriam, portanto, uma única possibilidade de entendimento e, além disso, estando presos à tradição, talvez se colocassem no mundo de hoje como algo anacrônico. Poderiam ser vistos, então, como uma alegoria e fora de lugar. (...) porém outras (recomendações) são formuladas com um sentido mais amplo, comportando várias possibilidades de intelecção. (2011, p. 342).

O autor coloca que esta última forma se identifica com a perspectiva de Benjamin já trazida por nós anteriormente, mas aqui recolocada:

se dar conselhos parece hoje algo de antiquado é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (1994, p. 200).

No fundo, todo o elenco lutou com palavras e afeto nesta situação exposta junto a J.B.O. Eles queriam a continuação de *Memorial dos Ossos*, da história construída por todos eles. As palavras proferidas por cada um, bem como o silêncio sustentado pelos que ouviam, formaram um estofamento fértil não só para o pedido de desculpas da adolescente, mas principalmente para a continuidade da performance, que representa todos os mais de 50 encontros ocorridos desde o início do processo, todo o trabalho, toda a colheita de uma plantação feita ao longo de quatro meses. Representa o cuidado com o grupo, mais do que com um indivíduo. Representa a ética na prática de Daraína como condutora dos princípios de um grupo. Esta ética partilhada e o compromisso de Daraína de mantê-la em andamento (por isso a pausa e a retratação exigida à adolescente) é o que faz com que ela possa reconhecer o seu papel dentro do grupo e a sua responsabilidade por ele. Interessante observar o movimento desta relação: Daraína como educadora é capaz de acolher, mas também de ser rígida ao se opor de forma

veemente a determinada atitude incompatível com os valores que visa preservar no grupo. É também capaz de perdoar e de dar mais espaço à garota a seguir: J.B.O. foi a única escolhida pela direção a integrar a encenação da carretinha, dançando com Daraína e Daniela.

5.2. A estreia de *Memorial dos Ossos*:

No dia seguinte, antes da apresentação, fizemos uma concentração na Guaimbê, marcada para as 17h (tendo sido a apresentação marcada para 19h15 na praça do coreto). Aguardamos a chegada de todos. As senhoras foram as últimas a chegar, o que levou o encontro a começar às 18h10. Daniela e Daraína lembraram aspectos técnicos da apresentação do dia e o percurso que foi feito para chegar até ali. Foi uma conversa sobre detalhes técnicos que ninguém deveria esquecer – entradas, deixas, saídas. Durou cerca de 15 minutos.

Depois, fizemos alguns jogos para a atenção trazidos por Renata Lima quando da sua passagem por *Memorial dos Ossos* - Brincadeira de passar palmas, ou estalos de dedos. A pessoa que recebeu um gesto tem que enviar outro para outra pessoa. “Zip”: estalo para a pessoa da esquerda. “Zap”: estalo para a pessoa da direita. “Palma”: flecha para alguém da frente. E “toinhoinhoim”: a pessoa que recebeu tinha que requebrar. Depois brincamos e dançamos “hoje eu quero andar de um jeito diferente” por sugestão de Daraína. Isto me emocionou por saber que o que eu trouxe havia permanecido no grupo de alguma forma: as pessoas cantaram a música singela que eu apresentara no primeiro encontro em que estive com o grupo! Daraína sugeriu ao grupo a deixa final: “Pego tudo que está no céu e deixo na Guaimbê. Pego tudo que está na Guaimbê e deixo no céu...”. Com estas palavras, ela repetia o ciclo de fechamento ao qual o grupo esteve acostumado enquanto eu estive presente no processo no ciclo inicial. Vi a apropriação por parte do grupo de outras práticas e visões da dança e do corpo. Vi uma memória da dança, do processo de dança, sendo ativado, valorizado até o último instante.

Todos prontos, figurino completo: crianças, adolescentes e adultos vestiam peças de roupas sobrepostas e acumuladas; traziam a segunda pele do trabalhador da pedreira coberta de pó e suor. No rosto, a máscara do Curucucu, figura da festa do divino. Isto porque o mascarado na festa é o mesmo trabalhador da pedreira na vida da cidade. Estas camadas se sobreporiam em *Memorial dos Ossos*. Estes fatos da cidade se aproximariam das histórias trazidas pelas guerreiras: elas usavam vestidos em tecido de

estampa de onça e óculos de sol. Carregavam uma sombrinha que, por não ter sol para proteger, trazia uma lanterna que as iluminava.

Levamos cerca de uma hora para montar a ambientação com ajuda de Renato e Murcego, respectivamente fotógrafo e *designer* do trabalho. A apresentação correu bem. Daniela esteve em cena mascarada, orientando ritmos das cenas "de dentro" (como costumamos falar em artes cênicas quando o diretor participa da intervenção, ao invés de manter-se no papel de observador). Ela não quis fechar o formato final da cena antes da estreia: queria ver como elenco e público reagiriam. Aconteceu que o público aplaudiu e o elenco não ia embora de forma alguma... Durante cerca de dez minutos após o fim da cena, público e elenco permaneceram no lugar onde estavam, num tempo e silêncio compartilhado.

Em conversa no dia seguinte com Daniela, ela avaliou que a cena mais forte construída havia sido a da manipulação dos corpos em duplas nos bancos; no entanto ela tinha ficado “apagada” durante a apresentação, “abafada” pela iluminação muito bonita no coreto, pela arquitetura local que centralizava de forma “ditadora” a atenção do público à música e aos músicos no centro do coreto, e por fim pela canção das senhoras. Tudo isso não poderia ocorrer ao mesmo tempo que a cena dos bancos, que é tão delicada. Nos dias seguintes, ela seria apresentada sozinha, sem intervenção ou concomitância com outras cenas.

Todas as outras apresentações foram mais leves do que a primeira e ajustes foram ocorrendo dia a dia. Em linhas gerais apresento o conteúdo de cada dia de apresentação¹⁵⁵:

1º dia – Local: Praça do Coreto. Encenação - Coreto, Bancos e Carrossel.

2º dia – Local: Praça do Coreto. Encenação - Procissão.

3º dia – Local: Praça da Pororoca. Encenação - Bancos. / Local: Praça do Coreto. Encenação - Carrossel.

4º dia – Intervenções na cidade: Encenação - Carretinha (com projeção da videodança *E.P.I.*).

5º dia: Praça da Pororoca. Encenação - Procissão; Bancos e Carrossel (adaptada).

¹⁵⁵ A decisão final sobre este roteiro foi feita pelas diretoras a partir de uma observação cuidadosa a respeito dos espaços ocupados e as relações estabelecidas com eles pelo elenco. Além disso foram observadas as distâncias dos trajetos e organizadas formas de transporte do elenco pela cidade.

5.3. As "Encenações"

BANCOS

(Integrantes: Quatro duplas formadas por um adulto e uma criança; uma dupla de adolescente e criança)

A encenação tem início com duplas formadas por uma criança e um adulto sentados nos bancos da praça. A dupla desenvolve uma dança de manipulação: os corpos inertes das crianças pelas mãos cuidadosas dos adultos. As crianças se entregam às ações dos adultos, que moldam uma dança em seus corpos. Aos poucos as duplas vão saindo de seus bancos e colocando-se no espaço central da praça. A raiz dessa cena foi explorada nas páginas 180-182.



Figura 47. Foto: Renato Café.

CARROSSEL

(Integrantes: 12 crianças/adolescentes; quatro adultos dançando; e quatro músicos)

O início da encenação se dá com uma pessoa andando em círculos ao redor do coreto (ou da praça). Toda a cena acontece do começo ao fim no fluxo de caminhadas ao redor do coreto (ou da praça) com um aumento sucessivo de velocidade e ações. Aos poucos, crianças e adultos vão se somando à caminhada dançada, marcada ritmicamente pela música ao vivo, que aos poucos vai aumentando a velocidade e ganhando “corpo”

com danças coletivas e individuais (destaque para os solos da crianças C.B.O., J.A.V. e B.F.C. - sementes plantadas no encontro 3.5.10 dentre outros). A encenação é finalizada com uma ação retirada dos jogos experimentados desde o primeiro ciclo das oficinas, refletida na história trazida por Taninha chamada “Pai do mato” - um personagem folclórico que corre atrás das crianças, as quais desmaiam ao olharem diretamente nos olhos dele. Um jogo que contaminou esta ação consumatória foi descrito no encontro 3.5.9. A cena termina depois da queda de todo elenco da cena e com as luzes se apagando.



Figura 48. Foto: Renato Café

(GUERREIRAS NO) CORETO

(Integrantes: as cinco guerreiras e o grupo de quatro músicos dentro do coreto. Restante do elenco fora do coreto)

A encenação desenvolve-se com a entrada das senhoras, uma a uma, no coreto. Elas olham pelas janelas do coreto como se estivessem frente a um espelho, ao mesmo tempo em que observam o público. Em gestos de preparação (maquiando-se, arrumando os cabelos e as roupas), cantam canções acompanhadas pela banda. Estas ações nasceram do encontro das senhoras com o espaço da praça do coreto e do desejo de

haver em cena as canções trazidas pelas senhoras, matéria pura da memória do grupo. A estrutura do coreto lembra grandes janelas o que inspira esta abertura e troca entre público e *performers*.



Figura 49. Foto Renato Café

PROCISSÃO

(Integrantes: todo o elenco)

A "procissão" é uma ação de dança coletiva, com ecos de dança coral. Tem início pela música cantada pelas senhoras *Meu carrin de ferro* preenchendo o espaço. Após, ao som do sino tibetano tocado pelos músicos, inicia-se uma caminhada circular em torno da praça. O elenco (incluindo músicos) integra a "procissão" aos poucos. A dança coletiva (que opera por contaminação de ações e movimentos em todo o grupo) vai ganhando corpo. A encenação foi desenvolvida tramando sentidos das explorações em dança vivenciadas em grupo, das manipulações de corpos (p. 176-178) e um sonho que Flávia, adulta integrante do elenco, trouxe em um dos ensaios. Um imagem forte e sintética do corpo coletivo na pequena cidade do interior.

Meu carrin de ferro
Ele vem cantando
Ele vem pesado.
A lua alumeia no céu estrelado.
Quem tem seu amor
De cabeça inchada
Vai sofrer calado



Figura 50. Foto Renato Café

CARRETINHA

(Integrantes: adultos - quatro músicos, duas diretoras e uma adolescente)

Cena em que os músicos Celso Leal, Noel Carvalho, Daniel Pregnolato e Mano Leal tocam um piano dentro de uma carreta em movimento. Em itinerância pela cidade, a carreta musical acompanha a projeção da videodança *EPI*. Partiu do bairro do Bomfim, sede da Guaimbê - Quintal da Aldeia, e desceu até o centro histórico da cidade, passando pela igreja do Bonfim, pela praça do coreto e terminando numa área comercial do centro histórico. A carreta faz paradas em determinadas paredes da cidade e dela descem alguns integrantes do elenco (Adultas: Daraína, Daniela| Adolescente:

J.B.O.) com danças solo, em duplas ou trio interagindo com a projeção. A semente desta encenação nasceu ainda no início do projeto quando o músico, luthier e afinador de pianos Celso Leal veio transportando um piano até a sua casa, numa carretinha. Neste momento, quando o carro se aproximava da casa de Daraína, os músicos Noel Carvalho, Daniel Pregnotatto e Manu Leal subiram na caçamba do carro e começaram a tocar. Ao longe Daraína, Daniela e eu, que conversávamos sobre *Memorial dos Ossos* dentro de casa, ouvimos a sonoridade exótica e interessante. Ao sairmos na rua, Daniela exclamou o que parecia ser um desejo de todos: "Já é *Memorial!*". A carreta também remete a uma das formas de publicidade mais comuns da cidade: um carro que roda Pirenópolis com áudio dando informes de toda sorte: aviso sobre pessoas que faleceram, agenda cultural da cidade, convites à festas comunitárias, dentre outros. Informação nesta cidade roda é de carro de som...



Figura 51. Foto. Renato Café.



Figura 52. Foto Renato Café

5.4. Notas sobre instantes proporcionados pelas intervenções

Apesar do inevitável nervosismo de alguns, ou dispersão de algumas crianças, natural em uma situação de estreia ou de apresentação pública, foi notável que o elenco esteve coeso - como que unidos por algumas linhas de força: a sonoridade e o ritmo composto pela música ao vivo; a presença clara do grupo das guerreiras, do grupo dos músicos e do grupo formado por crianças e adultos unidade (a unidade de cada um e a integração entre ele); as regras claras dos jogos de cena. O elenco se expunha a público e com ele partilhava mais do que certezas sobre as estruturas cênicas; partilhava saberes de experiência (LARROSA, 2014b) no notável e corajoso silêncio e na presença sustentada com o público após o término da intervenção.

Observei que as encenações e sua estrutura estavam tão claras aos integrantes que em diversos momentos (ensaios e intervenções) crianças do público entraram em cena, dançaram junto, compartilhando da estrutura transparente que as compunha e o espaço que ocupavam. Esta transparência alcançada por meio do árduo trabalho do elenco e das diretoras permitiu uma abertura à participação de quem foi para "assistir". Crianças e adultos que não haviam participado do processo puderam no instante da

performance juntar-se a ele. Surpresa para todos que, devido ao curto período da temporada, não pode ser mais explorado. No entanto, em reflexões posteriores, Daráina acabou por notar que a estrutura aberta das encenações neste sentido solucionava o problema que ela via para a saída de crianças em meio ao processo.



Figura 53. Foto Renato Café

Além disso, foi bom notar que apesar do estranhamento causado pelas encenações do banco, carrossel, procissão e coreto, o público se manteve próximo, instigado pela intimidade não só física mas simbólica: danças que preenchem as ruas e lugares públicos já ocupados com o cotidiano, iluminando-os e animando-os literalmente, trazendo à luz pessoas, situações e ações outras, inesperadas. Com um figurino que lembrava os trabalhadores das pedreiras, com suas peças de roupa sobrepostas, combinadas à máscara dos mascarados das Cavalhadas, as figuras continham em si algo de íntimo e insólito, produziam estranhamento e curiosidade¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Quem esteve presente testemunhou a surpresa do público que se perguntavam o que os catulés (esta figura das cavalhadas) fazia fora de época na rua. As diretoras narram: "- Uai, curucucu? (uma moradora admirando-se da figura do curucucu dentro do carro na encenação da carretinha) - ou o garoto que se surpreendeu: - Gente! é natal! (referindo-se à fora de época do aparecimento deste personagem, comum durante a festa do Divino que ocorre em maio ou junho de cada ano)" (DINI; PREGNOLATTO, 2015, p. 86). Maiores informações sobre estas figuras locais (o trabalhador da pedreira, o mascarado) encontra-se no ítem



Figura 54. Foto dos mascarados das Cavalhadas - inspiração para mascarados de Memorial dos Ossos

O ápice desta sensação observada no olhar e nos corpos de quem assistia certamente foi com a carretinha itinerante. Penso que a união da itinerância do carro às imagens de *performers* dançando na pedreira projetados nas paredes do centro histórico e ainda tudo isso sobreposto aos *performers* de "carne e osso" interagindo com suas próprias imagens foi uma combinação intensa ao público da cidade turística desacostumado a aventuras estéticas e combinações impensadas. Uma reunião de elementos que se harmonizaram na medida certa entre cotidiano e intervenção criadora; entre códigos já conhecidos advindos da cidade (seus espaços, pessoas e situações) e novos códigos trazidos ali pela arte, pela dança, pelo contemporâneo.

Aqui, nesta interação espontânea e imediata entre público e *performers*, entre público e obra, da qual sentimos o gosto fugaz, vejo a abertura da obra da qual fala Gagnebin sobre as visões de Benjamin para a narrativa que agoniza:

Essas tendências “progressistas” da arte moderna, que reconstróem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva (*Erfahrung*) a partir das experiências vividas isoladas (*Erlebnisse*).

Essa dimensão, que me parece fundamental na obra de Benjamin, é a da abertura. O leitor atento descobrirá em “O narrador” uma teoria antecipada da obra aberta. Na narrativa tradicional essa abertura se apóia na plenitude do sentido - e, portanto, em sua profusão ilimitada; em Umberto Eco e, parece-me, também na doutrina benjaminiana da alegoria, a profusão do sentido, ou, antes, dos sentidos, vem ao contrário, de seu não-acabamento essencial. O que me importa aqui é identificar esse movimento de abertura na própria estrutura da narrativa tradicional. (GAGNEBIN, 1994, pp. 12-13).



Figure 55. Frame da videodança./ Foto Renato Café



Figura 56. Frame da videodança E.P.I./ Foto Renato Café

CAPÍTULO 3

(...) fazer um filme é fazer uma pesquisa. Poder-se-ia dizer que fazer um filme consiste em uma pesquisa tripla ou em uma pesquisa com três aspectos: primeiramente em uma pesquisa sobre o mundo, sobre o real, sobre um fragmento de realidade; em segundo lugar uma pesquisa sobre o cinema, sobre o que possa ser fazer cinema, sobre como o cinema, os artificios e as maneiras do cinema produzem realidade; por último, uma pesquisa sobre si próprio, sobre o modo como se coloca a si mesmo em relação ao processo de fazer um filme. (2014b, p. 23).

Abri a introdução desta dissertação (p. 14) trazendo o pensamento de Larrosa supracitado, que aproxima a experiência da criação artística à da pesquisa. Os três eixos apontados pelo autor nos orientam, neste terceiro capítulo, a elaborar de três eixos de reflexão, verificando a sua existência nesta pesquisa. Farei este caminho acreditando que ele esclarece possíveis respostas às duas perguntas chave nesta pesquisa: Quando e de que maneira a coeducação entre gerações se apresenta, permite e proporciona material para um processo de criação? O que a coeducação proporcionou ao processo de criação de *Memorial dos Ossos*?

Assim, tecerei reflexões junto a diversos autores que embasam a pesquisa sob viés dessa organização. Faço uma ressalva: aqui haverá uma inversão de ordem do caminho sugerido pelo autor. A minha pesquisa teve início com a participação do processo de criação, sobre o que autor diria ser o fazer cinema e eu, o fazer arte, fazer dança. A participação no processo como artista convidada me abriu o olhar para, além dos aspectos processuais e de linguagem em construção, o mundo que o cerca, que lhe dá vida, que lhe permite existir. Desta forma ocorreu minha experiência e a seguir apresento um caminho de reflexão:

1. *Memorial dos Ossos*: uma pesquisa sobre a *dança*¹⁵⁷, sobre o que possa ser fazer *dança*, sobre como a *dança*, os artificios e as maneiras da *dança* produzem realidade;
2. *Memorial dos Ossos*: uma pesquisa sobre o mundo, sobre o real, sobre um fragmento de realidade;
3. *Memorial dos Ossos*: uma pesquisa sobre si próprio, sobre o modo como se coloca a si mesmo em relação ao processo de fazer uma dança.

Um último apontamento: minha reflexão sobre o fazer dança, proposta no primeiro item, será tecida através da lente da coeducação entre gerações. Desta maneira traçaremos considerações sobre como a integeracionalidade influenciou na construção de

¹⁵⁷ Aqui substituí a palavra cinema por *dança*, matéria e meio de trabalho em *Memorial dos Ossos*.

uma metodologia de criação.

1. *Memorial dos Ossos*: uma pesquisa sobre a *dança*, sobre o que possa ser fazer *dança*, sobre como a *dança*, os artificios e as maneiras da *dança* produzem realidade

A criação de *Memorial dos Ossos* propôs uma metodologia, conforme suas diretoras apontam no livro *Memorial dos Ossos* (DINI; PREGNOLATTO, 2015). De acordo com elas, fizeram parte deste caminho: a oralidade, a valorização dos mais velhos do grupo, a transmutação das histórias em dança; a memória pessoal, cultural, local; desdobramentos das histórias; relação entre imaginário e geografia local; dramaturgia como quebra cabeça e o encontro com a rua (DINI; PREGNOLATTO, 2015, pp. 6-7). Trata-se de um caminho construído a partir do pressuposto do encontro entre gerações, conforme já colocado no capítulo 1. Entendendo a metodologia como estratégia de criação, apontarei aspectos observados sob a ótica da intergeracionalidade que contribuíram para a sua construção. Desta forma destaco:

- a. A oralidade - na produção do encontro, da troca e da partilha;
- b. O brincar, o jogo e a improvisação (da formação do elenco à dramaturgia) como espaço de encontro;
- c. O encontro com a rua - na exposição dos sujeitos da experiência;
- d. A imersão - o tempo do intensivo, da residência.

Uma das ideias mais caras a estes apontamentos é que eles sugerem o aprofundamento proposto pelo processo e que nos faz refletir sobre o que problematiza Ferrigno:

Seria a convivência (*entre gerações*) um fator suficiente? Vimos anteriormente os fortes vínculos afetivos que vão sendo construídos durante o convívio entre os idosos e seus professores. Estamos trabalhando com a premissa de que a coeducação tanto se tornará mais efetiva quanto maior a convivência entre as partes. Todavia, além da idade do relacionamento, que outros fenômenos dessa relação se constituem em variáveis importantes? A convivência faz-se uma condição necessária para o processo coeducativo, mas não é suficiente. (2010, p.130)

Memorial dos Ossos mostrou que mais importante que a convivência é ter o que fazer juntos. Ter uma tarefa a realizar, não como obrigação, mas como intencionalidade, como resolução coletiva de problemas inventados¹⁵⁸ (KASTRUP, 2005). A importância

¹⁵⁸ De saída, é preciso dizer que a invenção não se confunde com a criatividade. Os estudos acerca da criatividade, iniciados nos EUA por J. P. Guilford e que ganharam força sobretudo na década de 1960, definem a criatividade como uma capacidade de produzir soluções originais para os problemas. Mas a invenção de que eu falo, e para isso me baseio na filosofia de G. Deleuze (1988), não é uma capacidade

desta abordagem se deve ao fato de esta ação ter ocorrido no campo na criação, da arte. Os problemas inventados em *Memorial dos Ossos* não foram problemas apenas do âmbito do mental, mas especialmente estéticos, vividos no corpo, assistidos pelo grupo que imergiu na experiência de sua criação. Ferrigno nos ajuda a nomear o que encanta nesse "fazer junto":

Cenas como a que pude presenciar, em que um jovem adolescente e um senhor de muita idade trocam impressões sobre como melhor manipular uma câmera fotográfica, ficaram carinhosamente guardadas na memória. Nessas situações parece não haver ali um jovem e um velho, mas duas pessoas "sem idade" ou "atemporais", extremamente identificadas em torno de um interesse mútuo. Penso que o caminho seja mesmo o da busca por interesses comuns para aproximar gerações. (2010, pp. 219-220).

a. A oralidade - na produção do encontro, da troca e da partilha

Gagnebin, ao analisar o pensamento de Benjamin a respeito da transmissão da experiência, afirma que "a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna" (1994, p. 10). Segundo a análise de autora, as três principais condições para transmissão da experiência para Benjamin seriam: a) "A experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte" (p. 10); b) "A comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional. Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito" (pp. 10-11); c) "O artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora (...) os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora" (p. 11).

Esta descrição ilumina uma cena típica do primeiro ciclo de observação-participativa em *Memorial dos Ossos*¹⁵⁹: por volta das 9 horas serve-se o café da manhã entre crianças, senhoras e educadores comunitários ao redor de uma mesa de chá e pão de queijo. Uma das senhoras colhe a erva no quintal e faz o chá. Alguém vai buscar o pão de queijo. Por cerca de 30 minutos muita conversa acontece livremente entre

de solução de problemas mas, sobretudo, de invenção de problemas. Além disso, a invenção é sempre invenção do novo, sendo dotada de uma imprevisibilidade que impede sua investigação e o tratamento no interior de um quadro de leis e princípios invariantes da cognição. (...) Cabe ainda ressaltar que a invenção não é um processo que possa ser atribuído a um sujeito. A invenção não deve ser entendida a partir do inventor. O sujeito, bem como o objeto, são efeitos, resultados do processo de invenção. (KASTRUP, 2005, pp. 1274-1275).

¹⁵⁹ Para mais informações sobre o cotidiano do Quintal da Aldeia sugiro ver Apêndice 1.

crianças, adolescentes, adultos e idosos. Conversações, como diria Larossa (2014c). Só então as crianças vão para a oficina de dança na sala principal e as senhoras (exceto a narradora do dia que se junta ao grupo dos mais novos) iam bordar no quintal. Este quintal tem uma porta aberta à sala onde ocorrem as oficinas de forma a criar vínculo entre as duas ações: o dançar e o artesanato. As que bordam contam histórias sem parar, as que dançam também. Os apontamentos da autora também se refletem na ação de continuidade do projeto *Crianças contadeiras de histórias* (imbricado ao projeto *Memorial dos Ossos*): dentre outras criações plásticas, as crianças bordaram em peças de roupa desenhos feitos por elas sobre as histórias narradas pelas guerreiras,¹⁶⁰ integrando o fazer manual à experiência da transmutação da oralidade em *Memorial dos Ossos*.

Voltando às observações de Gagnebin, a decadência da arte de contar ocorreria: (a) pela incomunicabilidade estabelecida entre narrador e ouvinte, em que se destaca a preponderância do individualismo como fonte de rompimento com a dimensão prática e aplicável da sabedoria transmitida; (b) pelo fim da prática do trabalho artesanal, destacando-se a profunda relação entre o ritmo e a ação de dar forma no trabalho artesanal ao tempo e função do contar, sendo a forma de organização capitalista do trabalho o principal motivo deste impedimento; e, por fim, (c) pela inexistência de uma memória comum, a qual permitiria a experiência coletiva, sendo a distância entre as gerações a principal responsável pela sua destruição.

Entendemos *Memorial dos Ossos* (e outros projetos imbricados) como uma experiência de produção de comunicabilidade entre indivíduos na tentativa da criação de uma memória comum mais do que passagem de informação ou de memória de uma pessoa a outra. *Memorial dos Ossos*, como experiência e como resultado, é memória produzida pelo grupo.

Conforme já apontado no final do capítulo 2, Gagnebin conclui seu pensamento reforçando a importância do encontro entre a tradição e as formas contemporâneas da arte. Pode-se ver esse pensamento transposto para a arte do movimento e da cena em *Memorial dos Ossos*, estabelecendo novas formas narrativas, transformação necessária para a sua continuidade (não repetição, mas continuidade):

Essas tendências “progressistas” da arte moderna, que reconstróem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência

¹⁶⁰ Parte desta produção de bordados encontra-se no livro *Criancérias de quintal* (2015). Vide bibliografia.

coletiva (*Erfahrung*) a partir das experiências vividas isoladas (*Erlebnisse*). (GAGNEBIN, 1994, p. 12).

Oliveira ainda nos lembra que:

As conversas são, sem dúvida, de grande importância, pois é por meio delas que se preserva e se renova a oralidade, estreitando laços entre narrador e ouvinte. Não são elas, porém, exclusivamente, as únicas trilhas por onde se expressa a coeducação. Nesta pesquisa há espaço para discerni-la nas brincadeiras, nos brinquedos, nos cantos, nas histórias, nas relações com os animais e com a natureza, nas relações com os meios de comunicação (...) são manifestações nas quais está presente a memória, trabalho de interpretação, de preservação e de difusão que nós mesmos realizamos, em torno da nossa vivência do que nos cerca. (2011, p. 335).

Partindo dessa abertura, as ações promovidas por *Memorial dos Ossos* são para nós um espaço ampliado para discernir novas possibilidades nas relações coeducativas. Trata-se de ações de criação em dança que integraram narrativas, brincadeiras, jogos cênicos, exercícios de dança (sensibilizando para o ritmo, o uso do espaço, a consciência corporal, o domínio do movimento no sentido labaniano do termo, dentre outros) bem como de composição em dança à performatividade que ampliaram para o campo artístico a possibilidade de inte(g)ração e trocas entre gerações, tendo o corpo como meio e matéria.

Memorial dos Ossos foi uma oportunidade de encontro, de compartilhamento e de abertura ao novo. Poderíamos dizer que Flor de Pequi está acostumada a promover interação geracional, porém no universo da cultura popular, âmbito no qual mais comumente se observa a valorização dos saberes guardados pelos mais velhos. (FERRIGNO, 2012, p. 35). *Memorial dos Ossos*, no entanto, propôs a todos os integrantes uma nova forma de interação pelo viés da dança e da performance. Foi inaugural na medida em que nele a narrativa (não linear) transcorreu por meio do corpo e da palavra (sempre cantada, sempre corpo) em cena. Ao criar uma performance pelas ruas da cidade em que cada cena tem uma estrutura clara de ações, mas que não são brincadeiras nem canções populares, o elenco se expõe à experiência junto ao público. Ao propor que as cenas elaboradas pudessem a cada dia se reorganizar a partir do espaço, da relação com o público e entre os participantes com a própria obra, diretoras e elenco apontaram um caminho outro com e para a narratividade - um caminho aberto como aponta Gagnebin (1994).

A ORALIDADE COMO PERFORMANCE

Na busca por especificar diferenças entre a poesia oral e a escrita, Paul Zumthor (2007) considera inútil julgar a oralidade de modo negativo e prefere exaltar nela o que a contrasta com a escritura, evitando o risco de percebê-la enquanto lacuna quando associada ao analfabetismo. O autor propõe uma poética da oralidade que pode ser aplicada às reflexões sobre as transmissões poéticas pela voz, como ocorreu no processo de criação de *Memorial dos Ossos*. Enfocando a oralidade, o autor se concentra ainda nos efeitos da presença, do ambiente e do corpo em ação, dando forma ao seu conceito de performance. Definindo-a como ação complexa, Zumthor afirma que toda poesia oral implica numa performance que inclui o corpo, com destaque à relação simultânea e instantânea que ocorrem entre narrador e ouvinte na transmissão e recepção de uma mensagem poética. Sendo assim aponta que:

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca. (ZUMTHOR, 2007, p. 32).

A importância de Zumthor em minha pesquisa está no fato de seus estudos preverem que toda oralidade pode sucumbir ao silêncio, indo ao encontro do pensamento de Benjamin e seguidores. Ao mesmo tempo o autor cria meios de proteção e cuidado com este material oral, aprende e ensina a olhá-lo, a ouvi-lo. Ele ajuda a enxergar que a performance em *Memorial dos Ossos* tem início no momento em que as guerreiras narradoras entram no espaço do galpão. A performance em *Memorial dos Ossos* começou muito antes do que nas intervenções finais. Este olhar legitima o discurso de valorização das peculiaridades de cada integrante, de cada faixa etária.

Em Pirenópolis, onde foi criado *Memorial dos Ossos*, o silêncio não ocorreu por completo devido à atuação constante de Daráina Pregnoatto, dos educadores comunitários do Quintal da Aldeia e da abertura destes ao outro (nas inúmeras colaborações realizadas, sendo *Memorial dos Ossos* um exemplo). Esse silêncio desejado ou esse esquecimento obrigatório que Ferreira (2004, p. 79) destaca como uma imposição de um sistema político ou pela comunicação das massas também pode ser analisado sob o viés do pensamento de Benjamin a respeito da transmissibilidade de experiência já explorados anteriormente. Por razões similares “Zumthor dá tanto lugar às memórias dessas comunidades, cujas culturas estão em vias de desaparecimento, ou em

transformação, cujas vozes podem calar-se.” (FERREIRA, 2007, p. 152)

b. O brincar, o jogo e a improvisação (da formação do elenco à dramaturgia) - na produção do espaço do "fazer junto" e da criação

Ao longo do capítulo 2, pontuei de que maneira o brincar, o jogo e a improvisação foram fundamentais para o estabelecimento do processo, para a formação do elenco durante o primeiro ciclo, e como o jogo influenciou até a concepção dramática quando as diretoras propõem uma dramaturgia como quebra-cabeça dando a possibilidade de inúmeras combinações das encenações a cada dia de intervenção. Neste capítulo gostaria apenas de arrematar os sentidos apresentados sobre a importância desta estratégia como criação de espaço comum entre as gerações.

Roza (1999) nos apresenta um panorama contundente sobre o jogo. Retomando referências em Benjamin (1994), Caillois (1967), Huizinga (1980), e outros, nos ajuda a tratar de alguns sentidos vislumbrados em *Memorial dos Ossos*. A autora inicia seu texto apontando a dualidade contida na palavra brincar: em muitas línguas o termo abarca o brincar, o jogar e até mesmo o representar em apenas uma palavra. Ressalta a etimologia da palavra na língua portuguesa que significa laço, vínculo, enraizada na palavra *vinculum*, especificidade não encontrada em outras línguas. Até aqui a matéria que ilumina a realidade da Flor de Pequi: o brincar neste grupo é puro laço e estreitamento de vínculo. A autora segue abrindo espaço para o significado de jogo contido na palavra brincar. "O jogo se baseia na manipulação de imagens, sua função é a de representar a realidade. Essa realidade - matéria, natureza - é recriada pela metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Mais do que uma falsa realidade, o jogo é a realização de uma aparência: é imaginação no sentido original do termo. (ROZA, 1999, pp. 25-26). Aqui então estabelecemos os laços entre narradoras e jogadores no ciclo em que as histórias ganharam corpo: ambos estiveram imersos no campo da metáfora, da fantasia, da imaginação.

A seguir Roza nos lembra de algumas características formais do jogo apoiadas em Huizinga (1980). Em primeiro lugar o jogo é livre, supérfluo e voluntário. Ressaltando-se a dimensão da liberdade, uma segunda característica explicita-se:

o jogo não é vida "corrente" nem vida "real". (...) Situa-se num intervalo na vida cotidiana, não estando ligado a quaisquer interesses materiais imediatos ou a necessidades biológicas. É portanto uma atividade não-séria, capaz contudo de absorver interamente o jogador. Possui, paradoxalmente, uma seriedade intrínseca que frequentemente leva ao arrebatamento. (ROZA, 1999, p. 29).

Aqui consideramos que estas características iniciais são trabalhadas no brincar espontâneo da criança e pode ser refletido no jogo cênico, contruído posteriormente pela prática conforme reflexão colocada ao longo do capítulo 2 sobre a transmutação das fases do jogo (LOPES, 1989). No entanto o jogo ainda diferencia-se da vida corrente em função do lugar que ocupa e da duração que atinge, sua terceira característica: "circunscrito em limites próprios de tempo e espaço, ele possui um começo, uma duração até que chegue a um determinado fim, e se processa no âmbito de um campo previamente definido" (ROZA, 1999, p. 29). Já nesta terceira característica vemos uma ordenação presente no brincar mas absolutamente necessária ao jogo cênico. A quarta característica referente ao campo delimitado do jogo são as regras que exaltam a sua característica de ser ordem e produção de ordem, aproximando-o ao terreno na estética, composto por elementos na descrição dos efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, ritmo e harmonia. Esta quarta característica talvez seja a maior ponte entre os jogos infantis e a cena. Sobre o elemento tensão a autora destaca uma qualidade fundamental ao jogador, trabalhado do começo ao fim de *Memorial dos Ossos*:

O elemento tensão - ligado à incerteza, ao acaso - é inerente ao ato de jogar: a imprevisibilidade constitui uma das mais marcantes características do jogo e está associada ao engajamento passional que o mesmo provoca. Esta quinta característica, segundo Huizinga, confere ao jogo um certo valor estético, pois põe à prova as qualidades do jogador: sua força e tenacidade, sua habilidade e coragem, sua lealdade às regras. (ROZA, 1999, p. 30).

Desta maneira observamos o amadurecimento do jogo (o exercício do brincar e do improvisar intrínsecos a ele) como base e estratégia de aproximação de gerações em *Memorial dos Ossos*:

- porque participou de *Memorial dos Ossos* quem quis e isso tem força pedagógica e poética, pois pressupõe o aprender a se colocar frente a seus próprios desejos;
- porque o brincar e a memória do brincar tecem laços práticos e visíveis entre as gerações;
- porque o jogo é uma possibilidade de ordenação de materiais advindos deste encontro chegando a possibilitar uma construção dramatúrgica;
- porque o jogo apaixona e proporciona entrega do jogador, configurando-se como um campo de experiências, de trocas, de transformação;
- porque o jogo é exercício de tensões, de improviso e por consequência de estar

presente e de auto-organização do grupo e dos indivíduos. Este exercício talvez tenha sido o mais fundamental ao longo do processo que uniu gerações em torno da memória e transmissão. Esta presença é o que possibilita a criação da obra e o compartilhamento com o público.

Por fim trazemos um apontamento de Roza sobre a consciência e a paixão no jogo. A autora nos apresenta a ideia da consciência pendular no jogador: "a problemática da consciência no jogo nos coloca diante de um impasse, pois nos momentos de engajamento passional haveria uma certa perda de consciência de estar apenas jogando" (ROZA, 1999, p. 34). Então a autora apoia-se em Henriot (1976) que para responder a este dilema "concebe uma dialética da paixão e do jogo sob a forma de uma consciência alternante. A oscilação da consciência no ato de jogar constituiria um movimento pendular, uma dialética do jogo e do não-jogo que seria a essência mesma da atividade lúdica" (ROZA, 1999, p. 34). Henriot explicita este movimento pendular no jogador, dialética que constitui para ele uma das particularidades do jogo humano: quando se sabe em jogo, o jogador consegue se afastar e se colocar fora dele; ao mergulhar no jogo, o jogador é arrebatado e perde a consciência de que está jogando. Ao retomar a consciência de que tudo é um jogo, deixa de jogar; se volta a se envolver, igualmente deixa de jogar por não mais saber que tudo é apenas um jogo. O autor concebe a ação lúdica por três elementos: a incerteza e a imprevisibilidade presente em todo jogo; a duplicidade real/ irreal contido no jogo que implica no saber tomar distância do real sem predê-lo de vista e "o processo e ilusão que funda e mantém o jogo. Jogar é antes de mais nada colocar-se no espírito do jogo, numa abertura intencional para a instauração da ilusão" (ROZA, 1999, p. 35).

Visualizamos nestas características citadas muito do trabalho feito junto ao elenco intergeracional. Abrir espaço à experiência, ao encontro, à criação de movimentos de repertório, de estratégias de organização, de regras, mas sobretudo de consciência sobre este processo de estar em jogo, próprio de quem está em cena, do *performer*, do brincante. Aqui, a relação de coeducação é sempre presente, porque o jogo traz em si aspectos educativos.

c. O encontro com a rua: a exposição dos sujeitos da experiência

A rua dá corpo à cidade. Ir para a rua ensaiar é ajudar a cidade deixar de ser palavra, abstração. É dar cheio, cor, textura, tamanho, distâncias, sons e pessoas. Observei ao longo das intervenções como o elenco teve a abertura à rua e ao público. Tal

prontidão pode ter sido proporcionada não apenas pela simples (mas não simplória) estrutura das encenações alcançada pelo árduo trabalho do grupo, mas por ter sido posto em exercício o sujeito da experiência. Por meio da repetição, os *performers* foram conquistando domínio sobre o estado presente do jogo.

A rua aumenta exponencialmente um dado do jogo: a imprevisibilidade. Por isso, ao mesmo tempo e na mesma medida, requer do jogador capacidade de abertura e auto-organização, estar presente. Ao observar tal interação entre público (que adentrou inúmeras vezes as ações da cena) e a segurança dos *performers*, vislumbrei a consumação do sujeito dançante (GODOY, 2014). Aqui vale destacar que as teias intergeracionais extrapolaram o elenco: crianças, adultos e idosos moradores da cidade e turistas ocuparam a performance com seus corpos, caminhadas, olhares inquietos, silêncios e perguntas.

Sobre o encontro com a rua, André observa:

a arte na rua tem funcionado como mediadora de encontros poéticos entre nós e os transeuntes. Isso tem facilitado o conhecimento sobre o entorno fora da versão oficial. Com a arte, tentamos elaborar possíveis trocas culturais, experiências que possam provocar afetos desestruturantes, momentos que coloquem em risco o que pensamos de nós mesmos, pois talvez seja nesse momento que possamos escapar do corpo disciplinado que reina em nós e performar outros possíveis de nós mesmos. No susto. No risco. No imediato da relação com o outro. (2013, p. 125-126).

Para a autora, a performance "pode funcionar como mediadora de encontros poéticos e afetivos entre artistas não profissionais e a cidade". (2013, p. 124). O imediatismo da rua coloca os *performers* numa situação dialética com o público - aprendem e ensinam ao mesmo tempo.

d. A imersão - o tempo do intensivo, da residência

Memorial dos Ossos foi marcado no tempo. Quatro meses para sua criação. Teve começo, meio e fim. Provocou desta forma deslocamentos, suspensões e encontros intensos: dos artistas convidados, do elenco que se reorganizou no tempo do intensivo etc. Daraína, guardiã das relações comunitárias, afirmou o quando este tempo era perigoso a quem pretende firmar laços sem data para terminar, como é o caso da educação comunitária estabelecida há mais de uma década no bairro do Bonfim pelas ONGs citadas. A diretora inúmeras vezes ressaltou que *Memorial dos Ossos* é pura passagem frente ao tempo largo da vida e do cotidiano dos integrantes da Flor de Pequi.

A suspensão pode acelerar tempos, ferir e afastar quem se feriu. No entanto o processo com data para terminar promoveu em quem participou mergulhos, consumações, resultados (uma performance; uma videodança; dentre outros), descobertas de novas formas de relação interpessoal e produção de conhecimento. Um risco a correr decorrido do encontro com o outro.

Neste aspecto, uma estratégia pode ser observada: pausa e retomada. Perguntar, dialogar, problematizar tudo o que não está claro, tudo o que traz ruído nas relações. Aumentar o número de ensaios. Aprender a parar. Descansar. Não ensaiar. Morar junto¹⁶¹. Respeitar os ciclos da natureza¹⁶². Talvez a pausa como estratégia (vide episódios do capítulo 2) só tenha se feito necessária justamente por conta do tempo intenso da imersão. Talvez tenha sido reconhecida tarde demais como uma necessidade¹⁶³. Talvez esta seja a principal potência da imersão: há um tempo de não trabalho, que é um tempo vazio, da divagação; há também o tempo das conversas e do diálogo que fortalecem o trabalho e o pertencimento dos indivíduos ao processo. Ao longo dos encontros do primeiro ciclo é possível reconhecer momentos de conversa em praticamente todos os dias. O mesmo ocorreu no ciclo das “ensaições” e apresentações: conversas antes e depois de cada intervenção colaboraram na construção de um entendimento e de um sentido coletivo para o que estava sendo criado pelo grupo.

A reflexão contínua gerada pelo processo de criação influenciou diretamente no mundo que representa o Quintal da Aldeia. Esta influência permite ressignificação de relações já dadas entre elenco (interpessoais¹⁶⁴ e estéticas¹⁶⁵).

2. *Memorial dos Ossos*: uma pesquisa sobre o mundo, sobre o real, sobre um fragmento de realidade

Retomando aspectos apresentados na introdução desta dissertação e lendo-os à luz de Larrosa, poderia dizer que o mundo em que *Memorial dos Ossos* está contido é compreendido pelo território do Quintal da Aldeia, o fragmento de realidade, a Flor de

¹⁶¹ Refiro-me ao fato de eu ter me hospedado na casa em que Daniela morou neste período e também ao fato de Daniel ter morado com Daráina por um mês período em que a casa alugada esteve em reforma.

¹⁶² Em dias de chuva forte não se ensaia.

¹⁶³ Daráina machucou o pé nos últimos ensaios. Atribuiu o fato ao excesso de ações propostas pelo tempo da imersão.

¹⁶⁴ interpessoais pois observei inúmeras vezes que os ensaios de *Memorial* propunham um novo espaço e novas formas de relação entre velhos conhecidos.

¹⁶⁵ estéticas pois *Memorial* partiu do brincar da flor de pequi e chegou no jogo da encenação com sabor performático de uma narrativa desconstruída (rastros da obra aberta trazida por GAGNEBIN, 1994).

Pequi. Este mundo, este território, este fragmento de realidade foi o que permitiu que *Memorial dos Ossos* viesse à luz. A partir da experiência da pesquisa poderia apontar que este território permite *Memorial dos Ossos* porque ele proporcionou:

- a. permanência no tempo;
- b. existência comunitária;
- c. tessitura em camadas de fragmentos familiares e intergeracionais;
- d. abertura ao estrangeiro.

A seguir tecemos considerações sobre cada tópico.

a. Permanência no tempo

Ao acompanhar o nascimento de *Memorial dos Ossos* pude perceber que um ambiente e uma paisagem o sustentavam, permitiam-lhe existir. Por isso é preciso destacar que ter realizado este estudo baseado apenas no período do processo de criação foi uma tarefa que exigiu esforço. Ferrigno, ao explicitar a escolha das pessoas de sua pesquisa sobre coeducação, nos aponta um dado fundamental que também orientou a escolha de nosso olhar para o objeto desta pesquisa: “(...) O principal critério para a escolha dessas pessoas foi o longo convívio que elas mantêm (...) pois a efetiva coeducação pressupõe suficiente convivência” (2010, p. 113). Por isso refletimos menos sobre o instante performático de *Memorial dos Ossos* do que os caminhos, encontros e acontecimentos que o geraram ao longo de meses. Impossível seria não dar ênfase aos 20 dias iniciais de meu contato com o grupo quando tive a oportunidade de conduzir encontros quase diários com o elenco em formação, o que permitiu uma experiência de tempo diversa porque intensiva.

Tive a chance de me "perder" refletindo sobre cada encontro como se fosse único. De uma certa forma vi o processo como um todo se espelhando em cada célula, em cada encontro. A intergeracionalidade, o diálogo, os conflitos, as dificuldades e desfechos da criação. Comecei a visualizar dois eixos do tempo da experiência. Um cronológico - acumulador, que opera por soma, por camadas e negociações - o tempo do processo como um todo. Outro mais anacrônico, feito de ações destemporizadas, talvez performáticas. As crianças sobretudo, em seu tempo presentificado, nos evidenciavam isso.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Essa característica da criança foi revelada em diversos encontros em que estavam ali totalmente entregues à experiência no entanto sem conectá-la diretamente ao um processo. Para elas valia o instante

No entanto é preciso lembrar que para o sucesso do processo de criação, há mais de uma década de existência da Flor de Pequi (vide pp.31-35). Para Daraína, é o convívio contínuo e cotidiano em atividades variadas que permite que Flor de Pequi dê sentido às suas experiências e partilhas coletivas. É a esta permanência que se refere Ferrigno ao apontar a necessidade de suficiente convivência em situações em que ocorre ou se deseja a coeducação. Neste sentido *Memorial dos Ossos* foi um espaço a mais de encontro; não se configurando como situação inaugural ou exclusiva de trocas entre gerações. Os laços preestabelecidos evidenciam-se cruciais para o bom desenvolvimento do processo no curto período de tempo proposto.

b. Existência comunitária

A existência comunitária se dá pelo estreitamento de laços entre os moradores dos arredores do Quintal da Aldeia, por meio do vínculo com o território que representa o bairro do Bonfim, sede da ONG e sobretudo pelo incentivo às trocas intergeracionais e trabalho comunitário proporcionadas pela Flor de Pequi e Guaimbê.

Considerando a educação não-formal como um dos núcleos básicos da pedagogia social, Gohn explicita seus agentes, objetivos e territórios desta forma:

- "Na (educação) não- formal, o grande educador é o *outro*, aquele com quem interagimos ou nos integramos";
- Na educação não - formal, os espaços educativos localizam-se em territórios que acompanham as trajetórias de vida dos grupos e indivíduos, fora das escolas, em locais informais, locais onde há processos interativos intencionais (a questão da intencionalidade é um elemento importante de diferenciação);
- A educação não-formal ocorre em ambientes e situações interativos construídos coletivamente, segundo diretrizes de dados grupos, usualmente a participação dos indivíduos é optativa, mas ela também poderá ocorrer por forças de certas circunstâncias da vivência histórica de cada um. Há na educação não-formal uma intencionalidade na ação, no ato de participar, de aprender e de transmitir ou trocar saberes. Por isso, a educação não-formal situa-se no campo da Pedagogia Social - aquela que trabalha com coletivos e se preocupa com os processos de construção de aprendizagens e saberes coletivos.
- A educação não- formal capacita os indivíduos a se tornarem cidadãos do mundo, no mundo. Sua finalidade é abrir janelas de conhecimento sobre o mundo que circunda os indivíduos e suas relações sociais. Seus objetivos não são dados a priori, eles se constroem no processo interativo, gerando um processo educativo. Um modo de educar surge como resultado do processo voltado para os interesses e as necessidades que dele participa. A construção de relações sociais baseadas em princípios de igualdade e justiça social, quando

mais do que a referência ao tempo cronológico. Como orientadoras fizemos questão de reforçar esta âncora no cronos ao longo dos encontros. Entretanto concordamos com o que Ostrower nos aponta: "Nas crianças, a expressão artística equivale a um experimento direto. Conquanto isso ocorra na área do sensível, o fazer não se coloca para a criança num plano diferente de qualquer outra experiência da vida - apenas é feita por nós com materiais considerados 'artísticos'. Assim, a tensão psíquica correspondente à experiência, a criança a extravasa no momento da ação" (1987, p. 74)

presentes num dado grupo social, fortalece o exercício da cidadania. A transmissão de informação e formação política e sócio cultural é uma meta na educação não-formal. Ela preparar os cidadãos, educa o ser humano para a civilidade, em oposição à barbárie, ao egoísmo, individualismo etc. (GOHN, (2006, p. s/n).

Observamos ainda que o processo de *Memorial dos Ossos* traz soluções (ou ilumina soluções encontradas pelo grupo fora dele) para algumas lacunas da educação não-formal apontadas por Gohn:

Quadro 4. Proposições feitas por Flor de Pequi em <i>Memorial dos Ossos</i> para lacunas apontadas em processos de educação não-formal	
Lacuna apontada	Proposição Flor de Pequi
<i>Formação específica a educadores a partir da definição de seu papel e atividades a realizar</i>	Tendo a dança e o processo de criação como foco, Daráina concebe em parceria com Daniela Dini uma rede de colaboração de artistas educadores (Renata Fernandes e Renata Lima) que têm a dança como matéria e meio formando um quarteto especializado em dança, processos de criação, trabalho com crianças e adolescentes e/ou idosos e/ou adultos.
<i>Sistematização das metodologias utilizadas no trabalho cotidiano</i>	O processo de criação de <i>Memorial dos Ossos</i> foi acompanhado por um diário de bordo da direção; as diretoras elaboraram posteriormente textos sobre a condução do processo bem como esta dissertação colabora para tornar mais evidente procedimentos e caminhos de trabalho e pensar a dança e educação em ambiente não-formal;
<i>Construção de instrumentos metodológicos de avaliação e análise do trabalho realizado</i>	Nos instrumentos supracitados observa-se soluções para avaliação: encontros de conversa sobre o realizado; apreciação de fotos e vídeos do processo ao longo dele; a repetição como estratégia: a mesma temática se repete de diferentes formas: projeto memorial dos ossos (2014) - projeto <i>Crianças contadeiras de história</i> (2014) - projeto <i>Crianças bordadeiras</i> (2015) + projeto <i>Histórias filmadas</i> (MOVA Filmes-2016)
<i>Construção de metodologias que possibilitem o acompanhamento do</i>	Com o advento da <i>internet</i> a publicação instantânea de processos torna-se cada

<i>trabalho realizado</i>	vez mais possível. No caso de <i>memorial dos ossos</i> , ao longo do processo foi mantido uma página no <i>Facebook</i> o que permitiu interação em tempo real com os participantes e público da performance
---------------------------	---

Ainda a respeito deste último tópico, a construção de metodologias, Gohn afirma ser a definição mais frágil em práticas no âmbito não-formal. A autora esclarece:

O método passa pela sistematização dos modos de agir e de pensar o mundo que circunda as pessoas. Penetra-se portanto no campo do simbólico, das orientações e representações que conferem sentido e significado às ações humanas. Supõe a existência da motivação das pessoas que participam. Ela não se subordina às estruturas burocráticas. É dinâmica. Visa a formação integral dos indivíduos. Neste sentido tem um caráter humanista. Ambiente não-formal e mensagens veiculadas "falam ou fazem chamamentos" às pessoas e coletivos, e as motivam. Mas como há intencionalidades nos processos e espaços da educação não-formal, há caminhos, percursos, metas, objetivos estratégicos que podem se alterar constantemente. Há metodologias, em suma, que precisam ser desenvolvidas, codificadas, ainda que com alto grau de provisoriedade pois o dinamismo, a mudança, o movimento da realidade segundo o desenrolar dos acontecimentos, são as marcas que singularizam a educação não-formal. (GOHN, 2006, p. s/n).

A autora ainda atenta ao papel dos agentes mediadores deste processo:

Qualquer que seja o caminho metodológico construído ou reconstruído, é de suma importância atentar para o papel dos agentes mediadores no processo: os educadores, os mediadores, assessores, facilitadores, monitores, referências, apoios ou qualquer outra denominação que se dê para os indivíduos que trabalham com grupos organizados ou não. Eles são fundamentais na marcação de referenciais no ato de aprendizagem, eles carregam visões de mundo, projetos societários, ideologias, propostas, conhecimentos acumulados etc. Eles se confrontarão com os outros participantes do processo educativo, estabelecerão diálogos, conflitos, ações solidárias etc. Eles se destacam no conjunto e por meio deles podemos conhecer o projeto sócio-educativo do grupo, a visão de mundo que estão construindo, os valores defendidos e os que são rejeitados. Qual o projeto político-cultural do grupo em suma. (GOHN, 2006, p. s/n).

Isto posto, compilo em um quadro alguns pontos/momentos importantes do processo, já expostos anteriormente de forma detalhada, a fim de que se visualize objetivamente um caminho de produção coletiva de conhecimento, ou talvez, de aspectos da coeducação se evidenciando em meio ao processo de criação. Esta elaboração parece-me importante para o campo da educação não-formal e educação comunitária que ganha ao conseguir visualizar um procedimento nem sempre tão evidente e consciente, porém recorrente no trabalho de ONGs e outros espaços educacionais.

Além disso, é importante lembrar de uma característica da educação não-formal já apontada no início deste estudo: neste ambiente a figura do professor, tão clara e empoderada na educação formal, está diluída entre todos os participantes do grupo, não por acaso. Na educação não-formal e comunitária esta diluição é algo desejável uma vez que o grupo amplia dia a dia a sua capacidade de reconhecer e lidar com dificuldades, problemas e dilemas inerentes a ele.

Quadro 5. Análise de dificuldades e soluções encontradas no percurso de criação			
	DIFICULDADES VIVIDAS	RESOLUÇÕES ENCONTRADAS	FONTE DA RESOLUÇÃO
CICLO 1	Comportamento de J.S. interfere no desenvolvimento dos ensaios	Conversas constantes são realizadas com ela junto ao grupo e/ ou com as diretoras. Em alguns encontros orientadoras pedem que J.S. se afaste por algum tempo até se acalmar. Em conversa final o grupo decide que ela deve continuar sendo uma integrante.	Em última conversa convocada por Daráina e Renata o grupo de crianças e D. Taninha decidiu que J.S. deveria ficar no grupo sendo perdoada por seus colegas. Importante ressaltar que a situação era recorrente e que destaquei durante a conversa que não se tratava de perda de tempo algum nos darmos tempo de esclarecer regras e combinados, aprender a nos acalmar, conversar e ouvir o outro em sua perspectiva. Este movimento de saber ir em direção ao outro, olhar para si, saber falar, saber ouvir e saber aquietar-se também era dança.
	Público de participantes flutuante - excesso de faltas	Definição de elenco após reunião informativa junto às famílias e estabelecimento do início oficial do processo de criação. Após este momento não haveria abertura a novos integrantes. Solicitou-se comprometimento dos que já estavam envolvidos	Equipe de direção junto ao elenco e famílias.

		evitando faltas ou desligamento do processo. Assinatura de termo de compromisso pelas famílias das crianças com regras claras para participação. Os chamados cidadãos dançantes que tivessem excesso de falta corriam o risco de perder a bolsa de ajuda de custo oferecida pela produção	
	Querer "plantar bananeira" e não conseguir	Encontros de teor técnico e aumento de encontros por semana ao longo de 20 dias	Sugestão de Renata Fernandes junto à direção, com imediata aceitação das crianças e guerreiras narradoras.
	Pouco envolvimento das contadoras nas atividades corporais	Dar tempo a elas até que se sentissem a vontade e convidá-las a integrar as ações, bem como perceber que o envolvimento corporal iniciava no ato de contar histórias e não propriamente no ato de dançar ou brincar.	Renata Fernandes
CICLO 2			
	Horários de ensaios incompatíveis entre adultos e crianças	Ensaios passam a ocorrer após as 17h30, horário de saída de quem estuda à tarde e pós horário comercial para os adultos que trabalham	Acordo entre elenco mediado pelas diretoras
	Crianças não conseguem diferenciar o processo criativo de <i>memorial dos ossos</i> de outras ações concomitantes a ele que ocorrem na Guaimbê/ Quintal da Aldeia	Antes de um ensaio a dupla de direção faz uma série de perguntas a eles e ouvindo-os ajudam a compreender lacunas do processo que não tinham ficado claras até então. As conversas se repetem inúmeras vezes até o fim do processo visando promover consciência dos participantes.	Daniela, Daraina e outros adultos.
	C.S.B.O. não consegue ensaiar: falta; não consegue seguir os roteiros de	Direção tenta encontrar outra função para a menina para que ela continue participando do processo porém não como <i>performer</i>	Daraina e Daniela em inúmeras conversas com a garota.

	ensaio e brinca e conversa muito durante encontros.	uma vez que a função parece exigir uma postura que ela não teria condições de oferecer naquele momento	
	A trilha sonora ainda não está pronta devido a dificuldade dos músicos se encontrarem para ensaiar	Direção convoca uma reunião para definição da trilha e acompanha os primeiros ensaios dos músicos pessoalmente	Daniela Dini
	Comportamento de J.S. interfere no desenvolvimento dos ensaios e do processo como um todo fazendo o grupo perder tempo mediando os conflitos que ela gerava ou em que ela estava envolvida	J.S. se afasta dos ensaios	J.S., em conflito com o elenco. Ressalto aqui que para Daraína J.S. não saiu, "foi saída" pelas circunstâncias que não a acolheram em que ela cita principalmente o tempo do cronograma ao qual se submete o processo de criação.
CICLO 3	Excesso de chuvas impedem alguns ensaios	O ensaio não será repostos. Elenco aproveita para descansar e equipe de direção e técnica aproveita para adiantar produção (produção de videodança, produção de figurino e ambientação cênica - iluminação etc)	Equipe de direção
	K.B.O. falta em alguns ensaios finais devido a problemas de saúde	Ela participa apenas das intervenções da Praça da Guaimbê, nos lugares para os que ensaiou e se sente segura.	Equipe de direção
	Faltas de integrantes nos ensaios gerais	Euem faltou participa apenas das intervenções nos locais para os quais ensaiou. L.C.S., uma das integrantes que faltou num dos ensaios gerais no entanto tomou a iniciativa espontânea e instantânea de entrar na performance para a qual não havia sido	Equipe de direção e integrantes (destaque para decisão de L.C.S.)

		autorizada, o que foi visto com positivo por Daraína posteriormente. A diretora observa a atitude como uma apropriação do processo pela integrante que se recusa a "obedecer" uma ordem que não faz muito sentido, uma vez que até o público entrou na performance de forma espontânea.	
	J.B.O. não quer passar mais uma vez o roteiro do ensaio no penúltimo ensaio	Para Daraína esta foi uma atitude desrespeitosa de J.B.O. em relação ao elenco. Ela exige que J.B.O. se retrate e só volte a integrar o elenco quando desculpar-se com o grupo pela recusa a ensaiar. No entanto Daraína coloca esta decisão de reintegração ao grupo. De fato, com a mediação de todo o elenco J.B.O. se desculpou no dia seguinte e pelo desejo do grupo voltou a integrar os ensaios finais.	Todo o elenco com destaque para Dona Taninha, Dona Narcisa e Celso.
	Chuva no último dia de apresentação	A cena da carretinha ocorreu com tempo chuvoso - garoa	Todo o elenco (exceto as senhoras que não participaram neste dia)
	Transporte do elenco em dias de apresentação - a cidade não tem transporte público e o locais são distantes sobretudo para senhoras caminharem a pé ¹⁶⁷	O elenco é transportado por 3 carros de integrantes da produção que fazem diversas viagens pela cidade a fim de reunir todos em determinado local de intervenção	Acordo entre todo o elenco com destaque para a generosidade de Daniela, Celso-Daraína e Flavia-Luis, proprietários de carros-carona.

¹⁶⁷ O compartilhamento de transporte - as caronas - ocorreu ao longo de cerca de 2 meses período em que aconteceram os ensaios fora do bairro de origem da maioria do elenco (Bonfim).

A ÉTICA NO ENCONTRO ENTRE GERAÇÕES

(...) ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo:
os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo.
(FREIRE, 1987, pp. 79-80)

Ferrigno (2010) pontua condições éticas para o processo de coeducação entre diferentes, sendo a condição básica neste caso a quebra de preconceitos entre as gerações - sobretudo do orientador do encontro em relação aos participantes. A atitude inicial é de aquisição de noções básicas sobre a faixa etária trabalhada. Em segundo lugar, partindo-se do princípio que o preconceito se constrói sempre contra o diferente, o autor conclui que a única forma de combate ao preconceito é proporcionar o convívio entre eles. E, apesar da constante convivência ser uma premissa básica da coeducação entre gerações, ela não é suficiente. A coexistência de diferentes, quando não orientada, pode inclusive exacerbar a sua oposição, por isso a mediação, baseada em conhecimento e observação do outro e também autoconhecimento e auto-observação constante são posturas desejáveis. Apesar dos inúmeros conflitos cotidianos entre gerações que convivem ser um desafio a cada um que delas participa, o maior deles revela-se outro: "voltar-se para os que querem excluí-los de sua posição de gente". (OLIVEIRA, 2011, p. 29). Esta afirmação nos leva a ver que mais do que enfatizar aspectos de desenvolvimento físico, motor e cognitivo das diferentes faixas etárias, faz-se urgente uma reflexão sobre suas inserções sociais:

Crianças e velhos - estes mais do que aquelas, mas também elas - são pessoas não reconhecidas como tais nas representações dominantes da sociedade. Vivem uma opressão social que inclui a imagem da destituição, como se a eles não pertencesse o presente. Neste imaginário prevalecente, o velho foi banido (porque visto como aquele que já foi) e a criança ainda não foi incorporada (porque tida como alguém que ainda não é) (OLIVEIRA, 2011, p. 30).

Desta forma aproximamo-nos de Paulo Freire para justificar a importância do estudo sobre a coeducação entre gerações e de ações educativas que a abranjam numa sociedade em que os extremos geracionais seguem sendo oprimidos por um sistema econômico e social.

Problematizando as relações de poder e reciprocidade nas relações intergeracionais, Ferrigno acentua a necessidade de darmos novos pesos aos papéis do jovem e do velho, atenuando o excesso de autoritarismo na figura do professor-educador

e diminuindo a passividade no educando. Assim, revê o papel do educador à luz de Paulo Freire em sua crítica à *concepção bancária de educação*, de caráter autoritário, conservador e antidialógico, na qual o professor deposita todo o seu conhecimento no aprendiz, tido como mero receptor. Se a ideia trazida por Freire de que educando e educador se constroem juntos é fundante em qualquer processo educacional, ela é ainda mais cara aos processos de coeducação entre diferentes, que têm em sua base a relação de igualdade e o trabalho coletivo ajudando a desmontar a visão antidialógica e a estabelecer dentro do grupo oprimido novas lógicas de funcionamento. De acordo com Freire (1987), o educador revolucionário não pode se valer dos mesmos procedimentos dos opressores. Opõe desta forma a teoria dialógica (colaboração, união, organização e síntese cultural) própria do educador revolucionário à teoria antidialógica (conquista, dominação, manipulação e invasão cultural), típica dos “opressores”.

Ainda neste sentido acolhemos o que aponta Oliveira (2011): situações intergeracionais não são lineares, homogêneas e monolíticas como alguns pretendem que seja um processo educativo. Mais do que nunca, a educação não se resume à passagem de conhecimento do que sabe ao que não sabe, ou do mais velho ao mais novo. É preciso que se compreenda nesta situação a criança como produtora de conhecimento e cultura tanto quanto o idoso. Além disso o autor nos lembra que qualquer "transmissão dificilmente é assimilada sem modificações" (OLIVEIRA, 2011, p. 28) e evoca Mannheim de acordo com quem "as experiências são incorporadas dialeticamente e a assimilação não se faz por soma ou aglutinação, mesmo que muitas vezes esta seja a aparência" (OLIVEIRA, 2011, p. 29).

Tais questões refletem um estofo pedagógico da Flor de Pequi e também de Quintal da Aldeia em sua "Pedagogia do Quintal"¹⁶⁸ como uma proposta de pedagogia crítica. Pineau (2013) nos lembra que tal linha é constituída de uma trama de sentidos extraídos das teorias sociais marxistas da escola de Frankfurt e uma 'linguagem da possibilidade' advinda de John Dewey que invoca a responsabilidade da educação na preparação de cidadãos ativos na sociedade na busca meios mais democráticos de existência. A pedagogia de Paulo Freire aparece então como fundadora das bases da pedagogia crítica.

¹⁶⁸ Disponível em: < <http://www.guaimbe.org.br/quintal/educacao.php>>. Acesso em: 15.fev.2016.

c. Tessitura em camadas de fragmentos familiares e intergeracionais;

Das relações familiares no elenco, destaco o seu caráter fragmentário e não convencional. Trata-se de uma trama de partes de famílias: um casal de pais e um filho (outro não participou); uma avó, sua filha e sua neta (de mais de cinco netos apenas uma participou); quatro irmãs (criadas pelo pai e pela avó); uma mãe e seus quatro filhos de pais diferentes; participantes que são irmãos por parte de pai; uma senhora viúva cujos filhos vivem longe; outra que cuida do filho acamado. Esta fragmentação é uma característica dessa teia artística que se junta por vontade e intenção, explicitando a abertura ao mundo e ao outro por parte de cada integrante aglutinado pelas ações da Flor de Pequi e também da Guaimbê-Quintal da Aldeia.

A fragmentação da conformação familiar é apontando por Ferrigno, em alguns casos, como fator de afastamento da convivência:

o objetivo central dos grupos de convivência é a socialização do idoso, ou, como talvez seja mais correto dizer, a sua ressocialização. Isso porque a grande maioria dessas pessoas teve uma vida de relações sociais, empobrecida posteriormente como dissemos por fenômenos como aposentadoria, emancipação dos filhos, viuvez. (2010, pp. 87-88).

Já em outros casos a fragmentação aparece como emancipação:

temos nos deparado com idosos que somente nessa derradeira fase revolucionaram positivamente sua postura perante o outro e a si mesmo, e que afirmam com convicção estarem vivendo a melhor fase de sua vida. mais comumente ouve-se isso de mulheres na terceira idade que quando jovens estiveram submissas a seus pais e depois a seus maridos, encontrando na viuvez ou na separação conjugal tardia uma vida mais livre e mais autônoma. (FERRIGNO, 2010, p. 83).

Acreditamos que esta leitura possa de diversas maneiras se aplicar às outras faixas etárias. No caso das crianças, por exemplo, um núcleo familiar muito rígido ou muito bem estabelecido pode não ter flexibilidade para permitir a participação das crianças nas ações como *Memorial dos Ossos* que pedem comprometimento e compromisso com o outro, com o "fora de casa", com o grupo que não é a família. A família (e as obrigações da escola) pode sugar todas as atenções da criança, eximindo-a do convívio com outras gerações e em outros ambientes. Certos laços familiares exigem autorização para o afastamento de seus membros, sobretudo no caso de crianças e mulheres, como salienta Ferrigno. O autor por fim constata o que vemos florescer em *Memorial dos Ossos*: “essa 'abertura ao mundo', seja ela um traço da personalidade, seja

uma conquista recente, mostra-se decisiva para uma predisposição ao diálogo com outras gerações.” (FERRIGNO, 2010, p. 83).

Neste imbricamento de fragmentos de famílias, no abarcamento de indivíduos descolados de qualquer relação familiar com o elenco, bem como a relação de acolhida que as ações da Flor de Pequi promovem junto ao público, observo que o mais interessante no trabalho desenvolvido pelo grupo é que se trata de uma educação dos afetos, uma sensibilização para o estar junto, pela e para a convivência.

O grupo propõe que este (re)encontro entre gerações seja algo, além de espontâneo e por vontade de quem ali está, levado à público. A brincadeira é o grande elo entre estes extremos geracionais e com o público, seja ele qual for e que idade tenha. Que o repertório das apresentações de Flor de Pequi tenha sido em grande parte levantado em conjunto e diálogo entre os integrantes é um fato, pois trata-se (as brincadeiras, cantos e danças) de matéria de fato comum a todos; no entanto há parte do repertório que as crianças não conheciam antes de serem apresentadas pelos mais velhos. Torna-se motivo de valorização dos mais velhos o fato de saberem, lembrarem e compartilharem brincadeiras desconhecidas pelos pequenos. Valorização necessária de uma memória cultural que não possui muitos outros meios de permanecer viva que não pela prática¹⁶⁹.

Esta pesquisa no entanto se distingue de outros estudos sobre intergeracionalidade por observar as relações entre participantes de um grupo que abarca não só idosos e crianças mas também adolescentes, jovens e adultos. Importou-me não só a relação entre os integrantes, mas entre eles e os orientadores ou diretores das propostas de criação em dança, justamente por serem todos agentes de uma situação não “comum”, não “natural” e “familiar”, mas pública, forjada, mediada. E a maior mediação se deu pela arte: pelas situações, desafios e indagações por ela proporcionadas.

Desta forma as oficinas de criação (e o processo de criação como um todo) foram responsáveis por trazer todos a um tempo presente. As imagens produzidas ao longo da pesquisa evidenciam que é na dança que se dá o encontro. Fora todas as narrativas, todas as memórias, toda a imaginação, é no calor da criação e da performance que o presente é soberano. Cada um com o que é hoje, no instante. Cada

¹⁶⁹ Aqui lembro de uma fala de Pina Bausch com a qual faço um elo da brincadeira com a dança, ambas efêmeras e transmissíveis sobretudo no “corpo a corpo” (expressão que *traduzo* aqui como oralidade, observação e repetição): “dancem, dancem, de outra forma estaremos perdidos” (subtítulo do filme de Win Wenders – Pina, 2011).

um com o seu corpo, com sua história, com o seu desejo, com o seu saber. Não foi no passado, não será no futuro. O processo acontece no agora. Está aí uma das contribuições da arte (e de Memorial) à reflexão sobre intergeracionalidade – possibilidade de proporcionar a todos o tempo presente.

A performance aqui ampliou o processo de educação a todos que dela participaram. Neste caso o contato intergeracional foi promovido e incentivado para além das teias familiares, onde ele talvez ainda aconteça em nossa sociedade com alguma naturalidade ou até mesmo falta de opção.¹⁷⁰ O trabalho desenvolvido permitiu que crianças e idosos pudessem estar em público e no tempo presente (livres dos famosos “o que você vai ser quando crescer?” ou da conjugação no passado dos idosos – “eu fui”, “eu fiz”, “eu sabia”, “no meu tempo”¹⁷¹).

d. abertura ao estrangeiro

Flor de Pequi na feitura de *Memorial dos Ossos* explicitou seu desejo de encontro com o outro, com quem vem de fora "da roda", "da história e do território" do grupo. Pondero que me parece saudável a todo grupo, à medida que se fortalece, manter abertura ao outro, a partilha de saberes e modos de ser e ver o mundo. Desta forma a proposta das diretoras em convidar artistas de fora da Flor de Pequi, da comunidade e até mesmo do estado (no meu caso) deve ser uma atitude exaltada e cuidada dia a dia. Trata-se de um exercício de se colocar em experiência, de abertura ao outro, ao mesmo tempo que colabora para um processo de fortalecimento do que se é ou deseja ser.

Entendemos o diálogo na perspectiva de Larrosa, para quem diálogo é sempre embate com o outro (informação verbal¹⁷²), produz ruído e tensão. Não se trata de algo violento: faz parte do encontro e da troca efetiva e autêntica. Desta maneira é notável a necessidade de se disponibilizar para ele em situações de encontro com o outro, como se caracterizou *Memorial dos Ossos*.

Tratarei aqui de forma mais aprofundada de um aspecto do encontro intergeracional e de diálogo ocorrido no processo e acompanhado por mim de maneira

¹⁷⁰ Há diversos estudos que analisam as relações entre gerações familiares, em especial a relação entre avós e netos. Exemplos podem ser lidos em OLIVEIRA, 2011; RAMOS, 2011; SCHMIDT, 2007.

¹⁷¹ Sobre esta exclusão social dos velhos e das crianças Oliveira explicita como violência simbólica, e identifica como barbárie, no eco de Walter Benjamin, o fato do não reconhecimento destes como pessoas, existentes *reais e humanos*. São os considerados imaturos, não maduros ainda (no caso das crianças) ou já passados da maturidade (os velhos). Assim sustenta-se a imagem da criança cheia de futuro e dos velhos cheios de passado. Não lhes é dado o direito de ter um presente. (2011, pp. 33-35 e 50)

¹⁷² LARROSA, em conferência no Congresso ABRACE 2014, 31.out.2014.

intensa¹⁷³: a direção compartilhada do processo entre Daraína e Daniela - para mim imagem deste encontro com o estrangeiro - aquele que vem de fora. Daniela se abriu à experiência de viver por cinco meses em Pirenópolis para imergir no processo. Deixou para trás casa, trabalhos e família, levando consigo a filha recém-nascida e o desejo de estar junto.

Aqui está uma das questões centrais de uma situação de processo de criação dentro de uma situação pedagógica: lidar com o fator tempo de maneira equilibrada, consciente e respeitosa, uma vez que há cronogramas claros a seguir e compromissos a honrar. Assim é preciso aliar o objetivo de criar e finalizar um trabalho cênico com o fato de que a educação e a formação dos envolvidos é soberana nesse ambiente. Equilibrar os papéis de diretor, educador comunitário e orientador de dança (aspectos mais técnicos do movimento) é a tarefa que se coloca. No caso, o elenco de *Memorial dos Ossos* teve o privilégio de contar com uma equipe múltipla que em diferentes momentos pôde se colocar no papel que mais lhe concernia.

Daniela e Daraína, num diálogo constante, fizeram a direção do processo. Observo que muitas vezes Daniela dedicou-se a cuidar do ritmo do processo de criação como um todo, buscando dar limites e estruturação das cenas, dos temas e dos procedimentos de estudo para criação, e Daraína sempre foi a guardiã das relações entre o elenco e do estado de educação instaurado, buscando segurar as rédeas das tarefas impostas por um calendário externo. Daniela Dini expõe sua visão sobre isso:

Desde o começo desse processo, a imagem que mais me acompanha é de uma corda esticada, eu de um lado, ela de outro. Não é um jogo de força, nem de longe. É uma imagem, apenas. Às vezes uma tensiona, às vezes outra solta (e vice-versa), às vezes as duas puxam, uma cede (e vice-versa). Nenhuma das duas solta a corda, abandona o barco. Direção compartilhada é um jogo. Deixar de lado as certezas, abrir-se para o outro. (DINI; PREGNOLATTO, 2015, p. 21).

As diferenças geracionais no entanto são sentidas por ambas ao longo do processo, oportunizando a reflexão e o exercício do diálogo. Daniela aponta:

¹⁷³ Ser pesquisadora nesta situação foi um exercício de sacerdócio no que se refere a ouvir os dois lados da direção. Enquanto pesquisadora ouvi depoimentos de cada uma das diretoras que, de uma forma ou de outra, se abriram totalmente a experiência da conversação comigo expondo suas convicções e dúvidas de maneira profunda e entregue. Trata-se de grande responsabilidade a mim confiada por elas de guardar, não um segredo propriamente, mas um sentido precioso do que seja o fazer arte e educação para ambas. Ao longo do processo fui construindo sentidos para este papel de testemunha que se coloca ao pesquisador.

Nossa primeira diferença começa na formação, somos de gerações diferentes. Nesse intervalo histórico, a dança se transformou. Surgiram formações acadêmicas em dança, o que muda a relação que um criador estabelece com o mundo. Minha trajetória é bastante híbrida, até difícil nomear. Não posso negar que sou dessa geração que passou por uma formação acadêmica artística com perfil bastante específico. Ando pela dança, pela música, pelo vídeoarte, pela educação, pela gestão, direção. Gosto da fusão. Quando transito entre as áreas os conhecimentos se mesclam. (DINI; PREGNOLATTO, 2015, p. 21).

Já Daráina explicita uma das maiores dificuldades de diálogo geracional na relação com Daniela:

Idade para ser minha filha, nascida inclusive no mesmo ano que uma de minhas filhas. Uma vontade grande de ser, dançante, brincante, uma distância também grande entre a sala de aula e o espaço da vivência. Sim, vivência pra ela é laboratório. (DINI; PREGNOLATTO, 2015. p 26).

Isto posto, vale ressaltar que as divergências entre equipe ao longo do processo ocorreram, não foram poucas e isto me parece desejável em uma situação dialógica. A situação de *Memorial dos Ossos* mais do que permitiu, exigiu que seus criadores se posicionassem frente aos conflitos por ele levantados. O pensamento de Freire ilumina o sentido do que seja o diálogo para esta situação:

O diálogo é o encontro entre os homens, mediatizados pelo mundo, para designá-lo. (...) o diálogo é o encontro no qual a reflexão e a ação, inseparáveis daqueles que dialogam, orientam-se para o mundo que é preciso transformar e humanizar, este diálogo não pode reduzir-se a depositar ideias em outros. Não pode também converter-se num simples intercâmbio de ideias, ideias a serem consumidas pelos permutantes. Não é também uma discussão hostil, polêmica entre homens que não estão comprometidos nem em chamar ao mundo pelo seu nome, nem na procura da verdade, mas na imposição da própria verdade... (FREIRE, 1979, pp. 82-83).

O processo de criação se configurou desta forma como meio de diálogo. Vi conflitos aparentemente insolúveis (fora do processo de criação) alcançarem uma solução dentro do processo. Observei situações recorrentes no cotidiano do Quintal da Aldeia - crianças que brigavam, educadores tentando mediar repetidas vezes, conflitos entre equipe - se dissolverem por completo em momentos do ensaio. Talvez porque o processo representasse uma inauguração (e a cada encontro uma renovação): uma nova possibilidade de interação para antigas relações. Fato é que em alguns momentos uma "zona de calmaria" se instalou no encontro dessas pessoas para quem o processo de criação pediu concentração em soluções técnicas, práticas ou até mesmo de mediação de

algum conflito - tirando o foco do indivíduo e voltando-o à coletividade, tirando o foco do conflito pessoal e voltando-o a necessidade mais ampla de continuidade do próprio processo¹⁷⁴.

Volto à observação sobre o diálogo estabelecido entre artistas convidados e Flor de Pequi. Oliveira cita Alfredo Bosi numa passagem que ilustra uma postura desejável para o encontro e diálogo:

só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa. Sem um enraizamento profundo, sem uma simpatia sincera e prolongada, o escritor, homem de cultura universitária, e pertencente à linguagem redutora e dominante, se enredará nas malhas do preconceito, ou mitizará irracionalmente tudo o que lhe pareça popular, ou ainda projetará pesadamente as suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, ou enfim, interpretará de modo fatalmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano. (BOSI apud OLIVEIRA, 2011, p. 61).

Daniela Dini a respeito do seu envolvimento com *Memorial dos Ossos* e a codireção junto a Daraína reforça o sentido do encontro: “o que eu tenho com Daraína é mais do que uma relação profissional. É amor”¹⁷⁵.

É notável que neste percurso, a equipe de criação de *Memorial dos Ossos* estabeleceu entre si uma relação amorosa, de doação e receptividade. Caso contrário não teria sido possível a consumação do projeto, arrisco a dizer que sem esta abertura o rompimento entre as partes seria um fim, como Freire aponta:

O diálogo não pode existir sem humildade. Designar o mundo, ato pelo qual os homens recriam constantemente este mundo, não pode ser um ato de arrogância. O diálogo, como encontro dos homens que têm por tarefa comum aprender e atuar, rompe-se se as partes - ou uma delas - carecer de humildade. (FREIRE, 1979, p. 83).

Além disso o educador nos ampara dando palpabilidade à palavra amor:

O diálogo não pode existir sem um profundo amor pelo mundo e pelos homens. Designar o mundo, que é ato de criação e de recriação, não é possível sem estar impregnado de amor.

O amor é ao mesmo tempo o fundamento do diálogo e o próprio diálogo. Este deve necessariamente unir sujeitos responsáveis e não pode existir numa relação de dominação. A dominação revela um amor patológico: sadismo no dominador, masoquismo no dominado. Porque o amor é um ato de valor, não de medo, ele é compromisso para com os homens. (FREIRE, 1979, p. 83).

¹⁷⁴ O caso mais emblemático talvez seja o descrito no item 5.1. no Capítulo 2.

¹⁷⁵ Depoimento cedido a pesquisadora novembro/2014. Gravado em áudio.

Ferrigno ressalta ainda um requisito essencial para um relacionamento ético e afetivo: a atenção ao outro. Trata-se de uma sensibilidade, uma observação mais detalhada das expectativas e necessidades do outro. O autor refere-se à capacidade de empatia que permite que nos coloquemos no lugar de outra pessoa:

a atenção ao outro exige despreendimento e disponibilidade, para que se possa atingir estado de contemplação isento de críticas apriorísticas, geralmente fundadas em julgamentos apressados e preconceituosos. Em vez disso o melhor caminho parece ser mover-se pela curiosidade e pela promessa de descoberta. Tal atitude implica certo esquecimento de nós mesmos ou, dito de outra forma, de um certo desapego e altruísmo. (...) O exercício de observar o outro não deve supor vigilância ou procura pelo erro alheio, mas a intenção de conhecer o outro. Para isso é preciso amá-lo. (FERRIGNO, 2013, pp. 163-164).

Enfim, a palavra amor ganha mais corpo, alcançando o sentido de ação (para além da emoção e do afeto) mais próximo ao que vivenciei e observei ao longo do processo de criação e minha interação com as pessoas que compõem o elenco. Adélia Prado nos dá pistas desta concretude em seu poema *Ensinamento*:

Minha mãe achava estudo
a coisa mais fina do mundo.
Não é.
A coisa mais fina do mundo é o sentimento.
Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,
ela falou comigo:
"Coitado, até essa hora no serviço pesado".
Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.
Não me falou em amor.
Essa palavra de luxo.

Tais posturas e sentimentos apontados até aqui são saberes que se revelam imprescindíveis para o estar junto, para a coletividade, para o processo de criação e sobretudo para a situação de coeducação. Esta, como se desvendou durante o processo, abarcou não só o elenco, mas a equipe de direção e artistas convidados.

O problema de divergências em relação ao tempo de dedicação às ações¹⁷⁶ ou o dilema frente às diferentes definições utilizadas (exploração x improvisação; diferentes

¹⁷⁶ A dificuldade em lidar com o tempo de cada um dos participantes foi um dilema central no processo. Foram tarefas a que a todos estiveram expostos: equilibrar a presença das crianças que eram feitas de presente às senhoras carregadas de passado; acolher as crianças que não cabiam na ideia de processo (tinham vivências interessantes em um encontro mas não o relacionavam com o todo, deixando o processo no meio); sintonizar os diferentes tempos (agendas) da equipe: crianças, adultos e idosos e suas agendas divergentes bem como compensar o fato de que Daraína mora em Pirenópolis e as demais artistas convidadas negociavam agendas para estar próximas (umas mais outras menos) do processo.

concepções de jogo; vivência x laboratório) podem ser relativizados frente à qualidade de relação estabelecida com o processo.

3. *Memorial dos Ossos*: uma pesquisa sobre si próprio, sobre o modo como se coloca a si mesmo em relação ao processo de fazer uma dança

TURNNER

- *Nós provavelmente somos os primeiros turistas a chegar aqui desde a Guerra.*

KIT

- *Turnner, nós não somos turistas, somos viajantes.*

TURNNER

- *Qual é a diferença?*

PORT

- *Um turista é aquele que pensa em voltar para casa no momento em que ele chega.*

KIT

- *Enquanto que um viajante pode nunca mais voltar para casa.*

(Paul Bowles)

Larrosa ajuda a me observar em pesquisa. Traço alguns paralelos do pesquisador como sujeito da experiência, ecos da experiência entoada por Larrosa. Na abertura do livro *Tremores – escritos sobre experiência*, o autor chama atenção para o quão obscuro, vago e confuso o termo experiência pode ser. “Não existe, na tradição, uma ideia de experiência, ou uma série reconhecível de ideias de experiência. Porém, o que sem dúvida temos é a aparição sincopada de uma série de cantos de experiência”. (LARROSA, 2014b, p. 10). A palavra canto aparece aqui em oposição à palavra conceito. Isto porque por não ser uma realidade, um fato, uma coisa, a experiência não pode ser objetivada. Estes cantos podem ser de amor, de urgência de morte, dentre tantos outros, e seus leitores se reconhecem neles menos pela melodia e pelo sentido das palavras do que pelo seu ritmo, tom, acento, pela sua vibração. Sendo assim retoma que experiência é o algo que nos acontece e que

às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, e somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos (...) e às vezes são cantos épicos, aventureiros, cantos de viajantes e de exploradores, desses que vão sempre mais além do conhecido, mais além do seguro e do garantido, ainda que não saibam muito bem aonde.

(LARROSA, 2014b, p. 10).

O SUJEITO DA EXPERIÊNCIA COMO VIAJANTE

Retornando ao sujeito da experiência, Larrosa cavoca às raízes da palavra experiência ressaltando seu radical comum *periri* ou *per* (indo-europeia) com as palavras perigo, travessia, prova e pirata. E aponta: “o sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho” (LARROSA, 2014b, p. 26). O autor ressalta que na língua germânica assim como na latina a dimensão de travessia e perigo está sempre presente.

Evoco mais esta referência aqui pois penso que a definição de viajante dada pelo personagem desta epígrafe (BOWLES, 2009) ressoa na ideia de sujeito de experiência de Larrosa¹⁷⁷. A feitura da dissertação sobre *Memorial dos Ossos* aconteceu em trânsito. A pesquisa foi tecida em viagens. Foram cerca de 80 delas entre Santos (cidade em que moro atualmente) e São Paulo (sede do IA/UNESP). Foram três viagens a campo (Santos-Pirenópolis). Ao menos quatro ciclos de intensivos nestas cidades: os três campos e uma disciplina cursada da USP. Ao todo aproximadamente 20 mil quilômetros percorridos.

Lembro-me neste período de nomadismo de sentir uma sensação de morar em mim. A cada momento uma casa, uma mala feita, um trajeto a percorrer. Pausas provisórias. Casas transitórias. Estradas e saudades.

No diário de bordo e posteriormente no texto dessa dissertação, depus o desejo de não me perder no tempo. A experiência de deslocamento espacial ao longo da pesquisa me causou em alguns momentos vertigem, certa sensação de perda de controle. Algumas paisagens me atualizavam, me informavam sobre o lugar ocupado. Santos, São Paulo, Pirenópolis. O mar, a cidade, o cerrado. A maresia da escrita; a fumaça do estudo; a combustão do encontro com o outro.

Na escrita, encontrei a busca pelo equilíbrio o tempo inteiro, fuga do medo da imersão nas memórias, nas camadas de memória, dos encontros das águas memoriais

¹⁷⁷ "O céu que nos protege" é o romance que inspirou a montagem no cinema homônima dirigida por Bernardo Bertolucci em 1990. O filme conta a história de um casal americano que, casados há 10 anos e vendo sua união abalada, viaja para a África com um amigo, a fim de buscar uma retomada de elo afetivo, de sentido de vida. No entanto as ressonâncias não param na imagem do viajante: os personagens passam por momentos de padecimento, de apaixonamento, de contaminação e de morte. Interessante notar que a narrativa ocorre no pós Guerra, evento já apontado por Benjamin como abalo para a edificação de experiências, ao menos daquela espécie coletiva, a *Erfahrung*. Desta forma as experiências acontecem num âmbito individual, subjetivo dos personagens. A comunicação entre eles é fragilizada a cada instante, a cada passo dentro do deserto. Silêncios e choques com a língua são recorrentes na obra. Os personagens, reais ou fictícios, constroem possíveis.

peçoais - com a dança, com a educação, com o objeto desta pesquisa. Engoli água, quase afoguei, sobrevivi. No estudo, professores não hesitaram em poluir paisagens já preestabelecidas. Não hesitaram em mostrar as cinzas e não a rosa refeita¹⁷⁸.

Nenhuma das travessias foi mais difícil que o deslocamento provocado pela pesquisa até o centro de minha experiência. Os deslocamentos de minhas certezas; trajetórias entre memórias e aprendizados: "perder-se" e encontrar-se.

O SUJEITO DA EXPERIÊNCIA COMO SUJEITO TOMBADO

Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera (...) somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. (LARROSA, 2014b, p. 28).

Esta questão levantada por Larrosa, apoiado em Heidegger, talvez tenha sido a mais difícil de ser vivida. A questão de que tanto a imagem de sujeito tombado quanto a de sujeito apaixonado tratada a seguir apontam certa passividade do sujeito. É compreensível que tenhamos dificuldade com a ideia de sujeito passivo, pois como o próprio Larrosa aponta e critica

o sujeito moderno se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação. Tudo é pretexto para sua atividade. Sempre está desejando fazer algo, produzir algo, regular algo. Independentemente de este desejo estar motivado por uma boa vontade ou uma má vontade, o sujeito moderno está atravessado por um afã de mudar as coisas. (LARROSA, 2014b, p. 24).

Confesso que a mim esta questão foi crucial e instigante até compreender o que Larrosa afirma durante a conferência no ABRACE 2014:

Para mim é muito difícil pensar na experiência como algo coletivo. Há literatura que fala da experiência como algo do coletivo. Porém a minha abordagem é mesmo mais existencial e não tem a ver com entusiasmo revolucionário. Tem a ver com vitalidade, com afirmação de vida. (...) Eu penso mais em termos de solidão do que de comunidade (LARROSA, 2014).

¹⁷⁸ Aqui faço menção ao texto de Jorge Luiz Borges "A rosa de Paracelso", em que um mestre se recusa a fazer uma rosa reaparecer das cinzas, tal qual o solicita seu discípulo. In: BORGES, Jorge Luiz. *Nove ensaios dantescos e a memória de Shakespeare*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

E ainda completa que, a seu ver, este seria o papel da educação: “ensinar a cada um a sua própria solidão e seus próprios pertencimentos” (LARROSA, 2014). Sendo a solidão uma invenção histórica como tantas outras, o autor aponta que a leitura, por exemplo, inaugura uma modalidade nova de silêncio e de solidão. E eu apontaria que o adensamento dessa solidão se deu na escrita do texto: o escritor é o desbravador de caminhos que só ele pode trilhar, narrador de cantos de terras distantes que só ele visitou. Por isso vejo que a pesquisa me colocou no território da solidão: uma solidão ora povoada por fantasmas e demônios, ora por saudade e ecos de festejos.

Algumas quedas ao longo do processo: a construção de um caminho de oficinas que foi bem menos controlado do que o esperado (perda de controle sobre um planejamento); ter que negociar com a realidade e não poder estar em Pirenópolis durante todo o percurso (perda de controle sobre o processo); chegar para o primeiro ensaio à noite e não conseguir captar imagens; perder arquivos do HD que queimou (perder memórias); ter enorme dificuldade em sintetizar a escrita da dissertação no tempo desejado, planejado por mim (de novo a perda de controle sobre um planejamento). Tantas imagens e expectativas desfeitas.

Uma imagem do sujeito da pesquisa como sujeito tombado: a primeira noite que passei em Pirenópolis, chegada para o primeiro campo. Havíamos Daniela, sua filha, familiares, uma amiga e eu completado um percurso de mil quilômetros em dois dias de viagem de carro. Exaustos e transpassados de paisagens, chegamos à cidade, à casinha na rua da Cruz que nos acolheria. A casa alugada, típica construção histórica da cidade, aparentava estar fechada há meses. As lâmpadas estavam queimadas, o que foi bom: camuflou a sujeira, o pó e os inúmeros animaizinhos que a habitavam¹⁷⁹ que teriam me afastado no primeiro instante.

Durante aquela noite, devido a uma logística de camas (no quarto em que dormiria havia apenas uma cama em condição de uso que eu cedi à amiga grávida que nos acompanhou em viagem), eu dormi no colchão no chão: tive que deitar, deixar-me levar pela condição colocada, abrir-me à experiência de, estando em território absolutamente novo, em nova companhia, me permitir dormir. Aquietar os medos. Meu pavor de todos os animais que eu sabia que estavam ao redor (mas talvez

¹⁷⁹ O cerrado é povoado de animais: aranhas, baratas, escorpiões, cobras e lagartos, insetos que voam dentre outros maiores ou menores que estes. Seus habitantes estão acostumados e conviver com a natureza, relação que eu, como paulistana típica tive que aprender.

desinteressados por mim) teve que dormir. Junto com ele, meu medo de estar junto e estar só também adormeceu. Nessa noite tive um sonho. Sonhei com uma serpente enorme, gorda, de pele brilhante que, enrolada, dormia. Era só isso. Eu a observava e estava com ela: não havia medo. Apenas silêncio. Fiquei intrigada com esta imagem que se colocou em sonho, justamente neste dia; ela me acompanhou durante todo o percurso do campo. A cobra, este símbolo de transformação e renovação. Sendo cobra, a troca de pele se faz necessária para a continuidade: o nascer-morrer-renascer. Aos picados pelo animal é solicitado o poder de transmutação do veneno para manter-se vivo. Porque me permiti viajar, deslocar-me, transpassar-me de paisagens e deitar em meus medos, a cobra em meus sonhos apareceu e se deixou tocar. Pesquisador: sujeito tombado, ciclicamente solicitado a trocar de pele para manter-se vivo, a quem é exigido o poder de transmutação dos próprios venenos em possibilidades de experiência. Ora somos cobra, em comunhão com o chão, ora picados por ela, despertando-nos o ímpeto de autotransformação.



Figura 57. Desenho de Gabriel Rollenhagen (1583-1619). O escrito em latim "O Fim depende do Início."

O SUJEITO DA EXPERIÊNCIA COMO SUJEITO APAIXONADO

Larrosa expõe o sujeito da experiência como território de passagem. A lógica aqui não é da ação, mas da paixão. Esta paixão pode se referir a padecimento (sem com isso significar passividade); heteronomia (sem com isso privar o sujeito da liberdade ou da autonomia); e por fim ao amor. O sujeito apaixonado está fora de si. O sujeito da experiência sai de si em algum momento para ir em direção ao outro. Este espaço que abre ao outro é de grande risco. O maior de todos eles, morrer. Virar outro.

Aqui retomo a experiência da pesquisa. Equilibrar-se na corda bamba da paixão. Cair de amores quando o equilíbrio não for suficiente. Contaminar-se: não será isso abrir-se ao outro, ao ponto de virar outro (não virar o outro, mas virar outro, alguém que não se era até então, até o encontro, até a experiência)? Romper com a ilusão do pesquisador como sujeito neutro. O cotidiano de minha pesquisa me impôs uma série de escolhas; como manter-me imparcial? Tomar uma decisão (do objeto de estudo a que foto colocarei para ilustrar determinada questão) já é colocar-me de um lado, posicionar-me. Além disso, a experiência do campo me proporcionou uma experiência de intimidade. Vivi dentro da casa dos sujeitos pesquisados, Daraína, Daniela, e frequentei a casa de alguns do elenco. O que poderia ter sido mais íntimo? O que não teria sido partilhado ao longo deste percurso? Que emoções e afetos foram filtrados, decantados, vertidos sem controle? Tive, nesta situação, que construir o lugar do pesquisador sem amarras internas e sem idealismos de neutralidade.

SOBRE O PERDER-SE E A MORTE

“NARRADOR:

- Você está perdida?

KIT:

- Sim!

NARRADOR:

- Porque nós não sabemos quando nós vamos morrer, nós pensamos na vida como uma fonte inesgotável. Mas as coisas acontecem apenas um certo número de vezes. E um número pequeno, realmente. Quantas vezes você se lembrará de uma certa tarde de sua infância... alguma tarde que é tão parte do seu ser que você nem consegue se conceber sem ela? Talvez quatro ou cinco vezes mais. Talvez nem isso. Quantas vezes mais você assistirá a lua cheia nascer? Talvez vinte. E, no entanto, tudo parece sem limites.”

(Paul Bowles)

Enfim, a morte (o inevitável fim das coisas) aparece como um limite que dá corpo (e uma certa temporalidade, um tempo absolutamente presente) à palavra

experiência. Aquela tarde da infância sem a qual não podemos nos conceber... Aquilo que achamos que se repetirá, ou desejamos que se repita e nunca mais ocorrerá de novo. O tempo presente contido na experiência. *Memorial dos Ossos* nos ensina a chegar ao fim: houve um comprometimento com um cronograma, com um edital, com verba pública. O encontro entre sua equipe teve data para acabar, mas não a sua experiência. A experiência proporcionada continua reverberando em uma sucessão de presentes.

Larrosa afirma que a noção de intervalo, experiência como intervalo, bem como a noção de presente, é sempre um fato. Experiência é presente. A experiência só pode ser vista como uma *sucessão de presentes*. E nos esclarece que o seu canto não é *por uma construção histórica da experiência*¹⁸⁰. O canto de Larossa nos ensina a viver o tempo presente.

FIM DA HISTÓRIA

*“Melhor do que a criatura,
fez o criador a criação.
A criatura é limitada.
O tempo, o espaço,
normas e costumes.
Erros e acertos.
A criação é ilimitada.
Excede o tempo e o meio.
Projeta-se no Cosmos.”*

Cora Coralina

A coeducação entre gerações possibilitou que *Memorial dos Ossos* viesse à luz. Concebido no encontro de Daniela e Daraína, foi gestado em tantos corpos: de crianças a velhos, todos férteis. Não fosse a abertura dos corpos, sua sabedoria tecelã e a qualidade das tramas estabelecidas entre eles, *Memorial dos Ossos* não vingaria. Não fossem as parteiras experimentadas, habilidosas e curiosas, igualmente não sobreviveria. Não fosse a sua poesia, sucumbiria ao cotidiano.

Memorial dos Ossos foi forjado na carne, marcado na pele, guardado nos ossos. Ossos que foram escovados em danças em busca de vestígios de tempos imemoriais e também de futuro. Na dança todos foram rasgados em afetos: estremecidos pelo novo, pelo outro, pelo desconhecido. O processo colocou em movimento antigas certezas,

¹⁸⁰ LARROSA, J *Palavra muda: sobre linguagem, experiência e subjetividade*. Conferência realizada no VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. 31 de outubro de 2014

velhos saberes, conhecidos estados: transmutados em saberes da experiência, no instante. O instante da performance, do encontro com o outro, do se dar a ver: revelação. É preciso transver o mundo, já nos disse Manoel de Barros. Com *Memorial dos Ossos* transvi.

Memorial dos Ossos foi um problema inventado. A medida de sua utilidade foi a medida do desejo e da intenção. *Memorial dos Ossos* é feito de “entres”, de encontros, de restos que caem dessas frestas e foram polidos de tão escovados, de tão acaricidos, de tão apreciados. *Memorial dos Ossos* é voz pronunciada pela guerreira pairando no ar antes de adentrar o ouvido da criança; é jogo que refuta o *cronos*; é improviso que abre vazios e é dança que tece silêncios. *Memorial dos Ossos* foi bordado na pedra. *Memorial dos Ossos* nasceu na rua e nos deu lições de fim: *Memorial dos Ossos* é passageiro. O mundo em que *Memorial dos Ossos* nasce tem permanência: lá se aprende a viver junto de pequeno, estrangeiro também entra, excluído não pode haver, família é laço de afeto que marca os corpos e não cabe na forma.

Ilimitado como toda criação, parido por criaturas limitadas como todas as criaturas, *Memorial dos Ossos* alargou horizontes e cruzou fronteiras: foi projetado no Cosmos e refletido dentro de seus criadores, de seu público, de seus testemunhos. Em minha boca fica um sabor de tempo, nas minhas mãos a areia a escorrer, em meus olhos a chama do cerrado que incendeia e cura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História – Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. 188 p.
- ALDEIA, Quintal. *Crianceries de Quintal*. Pirenópolis: Criação Guaimbê, 2015. 239p.
- ANDRÉ, Carminda Mendes. “Artes como mediadoras de afetos”. In: *Rebento: revista de artes do espetáculo*, São Paulo, n.4, mai. 2013.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. 6a. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007. 348p.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: A terceira infância*. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- _____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007. 104 p.
- _____. *Memórias inventadas: A segunda infância*. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.
- _____. *Memórias inventadas: A infância*. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- _____. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989. 64p.
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. 4a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 712 p.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7a. Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. 176 p.
- BORGES, Jorge Luiz. *Nove ensaios dantescos e a memória de Shakespeare*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 484 p.
- BOWLES, P. *O céu que nos protege*. Alfaguara Brasil. 2009. 272p.
- CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*. 2.ed. Paris: Gallimard, 1967. 384 p.
- CASTANHEIRA, Karla Alves de Araújo França. *Guaimbê: a construção de uma comunidade de participação por meio de práticas de nomeação [manuscrito]*. 2013. 113 f. Dissertação (Mestrado em letras) – Universidade Federal de Goiás.

- COLETIVO sim! *Uma história de arte e educação*. Disponível em: <<http://coletivosim.wordpress.com/projetos/>>. Acesso em: 10 jun. 2014.
- DEWEY, John. "Ter uma experiência". IN: DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2010. (p.109-141).
- DINI, Daniela; PREGNOLATTO, Daráina. *Memorial dos Ossos ou o que existe de inter-resistente em mim*. Pirenópolis: Criação Guaimbê, 2015.
- DUPUY, Dominique. *Ce que dit le maître*. In: *Expérience et Transmission*. Colóquio em Clermont-Ferrand, junho 1998.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos - Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 627p.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. 1ª.ed. São Paulo: Ateliê editorial. 2004.
- _____. "O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB*. São Paulo, no. 45, p. 141-152, set. 2007.
- FERRIGNO, José Carlos. "Educação para os velhos, educação pelos velhos, e a coeducação entre gerações: processos de educação não-formal e informal". In: PARKER, Margareth & GROppo, Luiz Antônio (orgs.) *Velhice e educação*. São Paulo: Unisal, 2009. (p. 271-287).
- _____. *Coeducação entre gerações*. 2a edição. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. 256 p.
- _____. "Os portadores de nossa memória cultural". In: CHOMA, Daniel; COSTA, Tati (org.). *Intergerações – artes do fazer e do lembrar*. 1ª.ed. Florianópolis: Câmara Clara, 2012. 56p.
- _____. *Conflito e Cooperação entre gerações*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. 232p.
- FERNANDES, Renata S. PARK, Margareth B.; SIMSON, Olga R. de M. von. "Educação não-formal: um conceito em movimento". IN: SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes (org.). *Visões Plurais, conversas plurais*. Itáú Cultural: São Paulo, 2007. 108p. (p. 13-41).
- FERREIRA, SUELI (org.). *O ensino das artes: Construindo caminhos*. Campinas, SP: Papirus, 2001. 224p.
- FERREIRA FILHA M.O., DIAS M.D., ANDRADE F.B., LIMA E.A.R., RIBEIRO F.F., SILVA M.S.S. *A terapia comunitária como estratégia de promoção à saúde*

mental: o caminho para o empoderamento. Rev. Eletr. Enf. [Internet]. 2009; 11(4):964-70. Available from: <http://www.fen.ufg.br/revista/v11/n4/v11n4a22.htm>

FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013. E-Book.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7a. Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. (p 7-19)

GODOY, Kathya Maria Ayres de. *Dançando na escola: o movimento da formação de professores de arte*. São Paulo: PUC, 2003. Tese de doutorado em Educação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. "O desafio de formar plateia para dança". In: *Experiências compartilhadas em dança: Formação de Plateia*. GODOY, Kathya (org.). São Paulo: Instituto de Artes da UNESP. 2013. 115p.

_____. *A (trans)formação de público para dança*. Anais do III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Comitê Dança em Mediações Educacionais. 2014. 14p.

GOHN, Maria da Glória. "Educação não-formal na pedagogia social". In: I Congresso Internacional De Pedagogia Social, 1., 2006. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000092006000100034&lng=en&nrm=abn. Acesso em: 31 Out. 2015.

_____. "A educação não-formal e o papel do educador social". In: FERNANDES, Renata Siero; GOHN, Maria da Glória e VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Não-fronteiras: universos da educação não-formal*. Itáú cultural: São Paulo, 2007. 96 p.

_____. "Educação não-formal, educador(a) social e projetos sociais de inclusão social". Meta: Avaliação | Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 28-43, jan./abr. 2009.

GOUVÊA, Raquel Valente de. "Uma janela para a experimentação criativa: a improvisação de dança na sala de aula". In: *Diálogos e Dinâmicas*, Rio de Janeiro, ENGRUPEdança, N. 2, P. 342-350. 2009.

GUAIMBÊ: *Espaço e movimento CriAtivo*. Disponível em: <http://www.guaimbe.org.br/>. Acesso em: 10 jun. 2015.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

INSTITUTO Kairós. Disponível em: <<http://www.institutokairos.org.br/programas-e-projetos/area-socioeducativa>>. Acesso em 10 jun. 2015.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Iphan. *Dossiê IPHAN - Festa do Divino Espírito Santo*. Pirenópolis, GO. 2010. 125p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_festa_%20do_divino_pirenopolis.pdf> . Acesso em 10.Abr.2016.

KASTRUP, Virgínia. "Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do Devir-Mestre". In: *Educação e Sociedade*, Campinas, Vol. 26, N. 93, P. 1273-1288, Set./Dez. 2005. Disponível Em: <<Http://Www.Cedes.Unicamp.Br>>. Acesso em 15.Fev.2016.

LARROSA, Jorge. "Como entrar no quarto da Vanda: notas sobre a investigação como experiência (tendo como referência três filmes e alguns textos de Pedro Costa) e considerações sobre a investigação como verificação da igualdade (tendo como referência alguns textos de Jacques Rancière)". In: KOHAN, Walter; MARTINS, Fabiana; NETTO, Maria (orgs.). *Encontrar escola: o ato educativo e a experiência da pesquisa em educação*. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014a. 22-50 pp.

_____. *Tremores – Escritos sobre a experiência*. 1ª edição, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014b. 174 p.

_____. *Linguagem e Educação depois de Babel*. 2a. edição, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014c. 359p.

_____. *Dar a palavra: Notas para uma dialógica da transmissão*. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (orgs.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. 2ª. Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LAUNAY, Isabelle. "A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação". In: *Dança*. Salvador, vol. 2, n.1, p. 87-100, jan./jun. 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 87p.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

MAGIC me: *connecting generations*. Disponível em: <<http://www.magicme.co.uk/>>. Acesso em 14 jun. 2014.

MATTOS et all. *Aspectos socioambientais da extração de pedras ornamentais em Pirenópolis, Goiás*. In: Estudos, Goiânia, v. 34, n. 9/10, p. 765-782, set./out. 2007.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (org.) *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006. 276 p.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. "Universidade Aberta e coeducação de gerações". In: *A terceira idade*. São Paulo: SESC, n.12, 1996.

_____. *Cultura e coeducação entre gerações*. Psicol. USP, vol.9, n.2. São Paulo, 1998.

_____. *Vidas compartilhadas: cultura e relações intergeracionais na vida cotidiana*. 2a. edição. São Paulo: Cortez, 2011. 381 p.

_____. *Conflitos e diálogos entre gerações. A terceira idade*. São Paulo: nov. 2008 no. 43. p 59.

ORIGENS I (1990). *Dança coral realizada no Teatro Municipal de São Paulo*. Disponível em: <http://www.morungaba.org.br/nucleo/detage_n.asp?id=285>. Acesso em 03 jun 14.

ORIGENS II (1991). *Dança coral realizada na XXI Bienal Internacional de São Paulo*. Disponível em: <http://www.morungaba.org.br/nucleo/detage_n.asp?id=291>. Acesso em 3 jun. 2014.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de criação*. 18a. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. 187p.

PREGNOLATTO, Daráina. *Flor de Pequi - Brincadeiras em roda - DVD e livro didático poético sobre as brincadeiras de tradição oral brasileira com depoimentos dos participantes*. Pirenópolis: Criação Guaimbê, 2008a. 48 p.

_____. *Na trilha das Guerreiras*. Pirenópolis: Criação Guaimbê, 2008b. 32 p.

_____. *Caminhando com as Guerreiras*. Pirenópolis: Criação Guaimbê, 2008c. 32 p.

_____. *Quem conta um conto se encanta*. Pirenópolis: Criação Guaimbê, 2008D. 53p.

_____. *Criandança – Uma visita à metodologia de Rudolf Laban*. Brasília: LGE Editora, 2004. 116 p.

RAMOS, Anne Carolina. *Sobre avós, netos e cidades: entrelaçando relações intergeracionais e experiências urbanas na infância*. Educação & Sociedade, vol. 35, núm. 128, julio-septiembre. Centro de Estudos Educação e Sociedade. Campinas: São Paulo, 2014. pp. 781-809.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003. 124 p.

- ROMERO, José. "Videodança: apontamentos estéticos". In: SETENTA, Jussara Sobreira (org.). *1º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança*: catálogo. 1.ed. Salvador: UFBA, 2010. 434p.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 12a. ed. Rio de Janeiro. J.Olímpio, 1978. 460p.
- ROZA, Eliza Santa. "O brincar: construindo um conceito". In: ROZA, Eliza Santa. *Quando brincar é dizer*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999. pp. 23-44.
- SCIALOM, Melina. "Para que servem as estrelas?": um estudo sobre as interfaces do teatro-dança. R. Cient./ FAP, Curitiba, v5, p.191-205, jan/jun. 2010.
- SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. *Via Vai: Percepções e caminhos percorridos/ Secretaria Municipal de Cultura*. São Paulo, 2012. 152 p.
- _____. *VAI – 5 anos*. São Paulo, 2008. 89 p.
- STRAZZACAPPA, Márcia. *Entre a arte e a docência: A formação do artista da dança*. Campinas, SP: Papirus, 2006. 125 p.
- VIGOTSKY, L.S. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid - España: Ediciones Akal, 2003. 121p.
- VILLAS BOAS, Priscilla. *A improvisação em dança: Um diálogo entre a criança e o artista professor*. 2012. 116f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 354p.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 128p.
-

APÊNDICES

APÊNDICE 1

O Cotidiano na Guaimbê: (Con)vivências e experiências

Após dois dias de viagem de São Paulo a Pirenópolis, chegamos eu e Daniela à cidade, na terça-feira do dia 15 de julho. Nesta época as atividades da Guaimbê estavam ocorrendo às segundas, quartas e sextas-feiras. Desta forma, no dia seguinte, eu já estaria imersa no cotidiano do Quintal da Aldeia/ Guaimbê. Dentro deste período, de 15 de julho a 02 de agosto, pude acompanhar uma série de atividades que ultrapassaram a observação e participação do processo de criação de *Memorial dos Ossos*. A seguir, descrevo brevemente algumas destas ações desenvolvidas no Quintal da Aldeia/ Guaimbê que pude acompanhar. Observo que o cotidiano do Ponto de Cultura forma terreno para o processo de criação se desenvolver. O cotidiano, vivido, retomado, repetido embasa e fortalece os laços entre os que freqüentam o local e os participantes do Flor de Pequi.

a) práticas corporais orientais para comunidade:

Três vezes por semana Daraína orienta cerca de uma hora e meia de práticas corporais chinesas à comunidade. Parte do elenco Flor de Pequi, sobretudo da terceira idade, participa assiduamente destas práticas. Desta forma os cuidados com o corpo são fundamento das ações da Guaimbê. Foi-me aberto espaço dentro da prática para propor um estudo do Lian Gong em 18 terapias. (3 vezes por semana; 1h30 de atividade).

b) bailes abertos à comunidade:

Mensalmente o Ponto de cultura oferece o espaço a realização de bailes à comunidade de seu entorno. Crianças, adultos e terceira idade interagem de forma natural e espontânea em situação social de dança e celebração. Músicos locais são convidados a tocar e a comunidade participa em peso dos eventos. A comunidade se apropria da produção de um acontecimento pelo qual eles tem apreço e consideram indispensável.

c) projetos de criação

O Ponto de cultura tem sempre algum projeto de criação em andamento, com crianças, com adultos ou com o grupo Flor de Pequi de formação intergeracional ou

com outros grupos residentes ou parceiros do Ponto. Pude acompanhar nesta etapa alguns encontros do projeto *Crianças Contadeiras de histórias*, que foi concomitante com o início de *Memorial dos Ossos*. Nesta proposta uma senhora da comunidade conta histórias que ela ouviu/ viveu em sua vida para um grupo de crianças (de 1 a 3 histórias por encontro). Histórias da infância, fictícias ou verídicas, que passaram de pai para filho ou são lendas locais ou até mesmo folclore nacional foram sendo levantadas uma a uma e trabalhadas pelo grupo de crianças e educadores por meio da dança, do teatro e do desenho (inicialmente 3 encontros por semana de 2 horas de duração). O objetivo final do projeto, em termos materiais era a produção de um livro contendo a releitura de 15 histórias feitas pelas crianças e suas produções de desenhos e fotos de esculturas feitas em massa de modelar a cada encontro pelas crianças.

Uma das etapas deste projeto ocorreu de 09 a 31 de julho e se misturou ao início do processo *Memorial dos Ossos*.

d) bordado das guerreiras – trabalho comunitário

Após as práticas corporais orientais as senhoras iniciam um trabalho de bordado no quintal, enquanto as crianças começam suas ações no projeto *Crianças contadeiras de histórias* no galpão. Enquanto bordam, as senhoras acompanham a contação de histórias; o trabalho de dar vida às imagens e cenas da história pelas crianças e senhora que contou a história. O resultado dos bordados, fruto de cuidadoso trabalho manual das senhoras, viram bolsas costuradas por uma pessoa da comunidade e o dinheiro de sua venda é revertido às bordadeiras. Observo que não só as linhas são tramadas neste trabalho. Sentar-se ao lado das bordadeiras é ser alvo e ouvido de infinitas histórias cheias de diferentes humores, como é a vida. Algumas destas histórias vão parar em processos de criação como o *Crianças contadeiras de histórias*, ou *Memorial dos Ossos*. Outras são guardadas e mantidas apenas pela tradição oral de quem ali com elas esteve e testemunhou suas existências. (3 encontros por semana de 2 horas de duração).

APÊNDICE 2.

Do suporte financeiro à produção

Memorial dos Ossos foi realizado com recursos do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás e seu projeto foi concebido de acordo com as regras do Edital 1/2013 – Fundo Cultural, publicado (com alterações) em 16 de dezembro de 2013. Tal edital teve como finalidade apoiar a pesquisa, criação e difusão de arte no estado goiano por meio do financiamento a projetos de patrimônio cultural, histórico e artístico; projetos de ação, produção e difusão cultural e artística ou programas, projetos e atividades artísticas e culturais que promovam o desenvolvimento cultural no Estado. Podem se inscrever no edital pessoas físicas (maiores de 18 anos) ou jurídicas, com ou sem fins lucrativos, que comprovadamente e legalmente desenvolvam atividades de cunho artístico e/ou cultural. A lei que institui o Fundo de Arte e Cultura foi criada em 2006 (Lei Estadual nº 15.633/2006 publicada em Diário Oficial em 31 de março do referido ano), mas regulamentada por decreto somente em 2012 e colocada em prática em 2013. Portanto, o edital 01/2013 foi o primeiro edital do Fundo de Arte e Cultura de Goiás. Antes o apoio à produção de arte no estado era realizado apenas pelos editais da Lei Goyazes, em formato de incentivo fiscal, que funciona de forma análoga a Lei Rouanet¹⁸¹.

É um edital importante para os artistas deste estado dada a sua abrangência nas áreas das artes, bem como do montante financeiro disponibilizado que consegue abarcar um grande número de produções culturais.

Após cerca de três meses da publicação do edital, já em 2014, saiu o resultado da seleção com 270 propostas aprovadas. A distribuição dos valores e número de projetos aprovados estava organizada em onze linhas de ação conforme o quadro a seguir¹⁸²:

¹⁸¹ Informação fornecida por Mário Rodrigues Pires, Gestor do Fundo de Arte e Cultura de Goiás, via e-mail em 07 de fevereiro de 2015.

¹⁸² Disponível em: <<http://www.secult.go.gov.br/post/ver/169883/fundo-cultural>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Linha de ação	Valor disponibilizado	Valor utilizado	Total de projetos aprovados
I – Fomento à Cultura nos Municípios Goianos	R\$ 1.980.000,00	R\$ 1.932.918,00	65
II – Fomento à Cultura na Região Metropolitana de Goiânia	R\$ 840.000,00	R\$ 859.358,32	29
III – Fomento às Ações de Formação e Capacitação	R\$ 1.000.000,00	R\$ 958.286,76	20
IV – Fomento às Artes Visuais	R\$ 1.000.000,00	R\$ 977.310,07	23
V – Fomento ao Audiovisual	R\$ 2.000.000,00	R\$ 1.989.611,37	19
VI – Fomento ao Circo	R\$ 580.000,00	R\$ 618.000,00	8
VII – Fomento à Dança	R\$ 1.000.000,00	R\$ 1.015.914,50	16
VIII – Fomento à Literatura	R\$ 1.000.000,00	R\$ 957.859,00	27
IX – Fomento à Música	R\$ 2.000.000,00	R\$ 2.044.864,91	34
X – Fomento ao Patrimônio Cultural	R\$ 1.000.000,00	R\$ 930.410,45	14
XI – Fomento ao Teatro	R\$ 1.100.000,00	R\$ 1.199.170,39	15
Total	R\$ 13.500.000,00	R\$ 13.483.703,77	270

A proposta enviada em nome da Flor de Pequi – Brincadeiras e Ritos Populares foi uma das 16 aprovadas dentro do Fomento à Dança na divisão *Montagem e apresentação de espetáculo / circulação de espetáculo de dança - categoria 2*.

APÊNDICE 3.

Chamamento aos “cidadãos dançantes”

Nesse dia foi lançado o edital de chamamento aos “cidadãos dançantes” nome dado pela equipe de direção a cidadãos pirenopolinos que tivessem interesse em integrar o processo de criação de *Memorial dos Ossos*. Trata-se de um chamamento a pessoas comuns, não necessariamente dançarinos, mas que tivessem o desejo de integrar um processo de criação e portanto de dançar e participar de intervenções que provavelmente aconteceriam na rua. Em linhas gerais, o documento esclarecia o teor do projeto e a temática do processo de criação. O documento foi divulgado no espaço da Guaimbê/Quintal da Aldeia e arredores, bem como via internet em página virtual no *Facebook* da Guaimbê/Quintal da Aldeia e do projeto *Memorial dos Ossos*. Exponho o documento completo no Anexo 3.

APÊNDICE 4.

Reunião com equipe de criação

27/07/2014

Presentes: Daraína, Daniela (diretoras) Renata Fernandes e Renata Lima (artistas colaboradoras), Emilia Brosig (produtora) e Noel Carvalho, Celso Leal, Daniel Pregnoatto e Emanuel Pregnoatto (Banda Erotori – concepção musical)

web-cam via *skype*: Elyeser (artística visual responsável pela concepção de figurinos e ambientação cênica)

Horário e local: 15h – Casa de Daraína.

Participei do encontro que reuniu direção, produção executiva, colaboradoras e músicos para integrar a equipe, comunicar as primeiras ações do processo e traçar os passos da montagem de *Memorial dos Ossos*. Elyeser, até então integrante da equipe na qualidade de criador visual, participou via *skype*. Elaboramos um primeiro cronograma de ações contando com a possibilidade e participação de todos.

Daraína comunicou sobre a formação de elenco em andamento. O edital de convocação dos cidadãos dançantes havia sido lançado e estávamos já em fase de seleção. A princípio quatro adultos se interessaram em participar e estiveram presentes

na Oficina de Informação que foi realizada no dia posterior a esta reunião. Além disso, crianças e senhoras que participavam das oficinas *Crianças contadeiras de histórias* demonstravam desejo de participar da montagem.

A reunião, que durou mais de uma hora e meia, teve como objetivo esclarecimentos sobre a temática e a estética do trabalho. A direção se colocou ainda a respeito de expectativas sobre a questão plástica e de ambientação cênica, que deveria ser desenvolvida por Elyeser, bem como em relação à produção musical que deveria ser desenvolvida por Celso Leal e Banda Erotori, todos presentes em reunião.

APÊNDICE 5.

Primeiro encontro entre todo o elenco para informar

28/07/2014

Com a presença de todos os interessados, crianças e seus pais e/ou responsáveis:

C.B.O., K.B.O., C.B.O. e J.B.O. / d. Divina (avó), N.R.G. e N.R.G. / (avó) e depois Fernanda (mãe), J.S. e mãe, L.C.S. e Marly (mãe), T.C.S.S. e mãe (que chegou depois de terminada a reunião), J.A.V. e Emilia, d. Laurita, d. Miusa, d. Helena, d. Taninha, d. Narcisa, Sr. Parrila, Flavia, Daniela, Noel, Daniel, Daraína e Emanuel

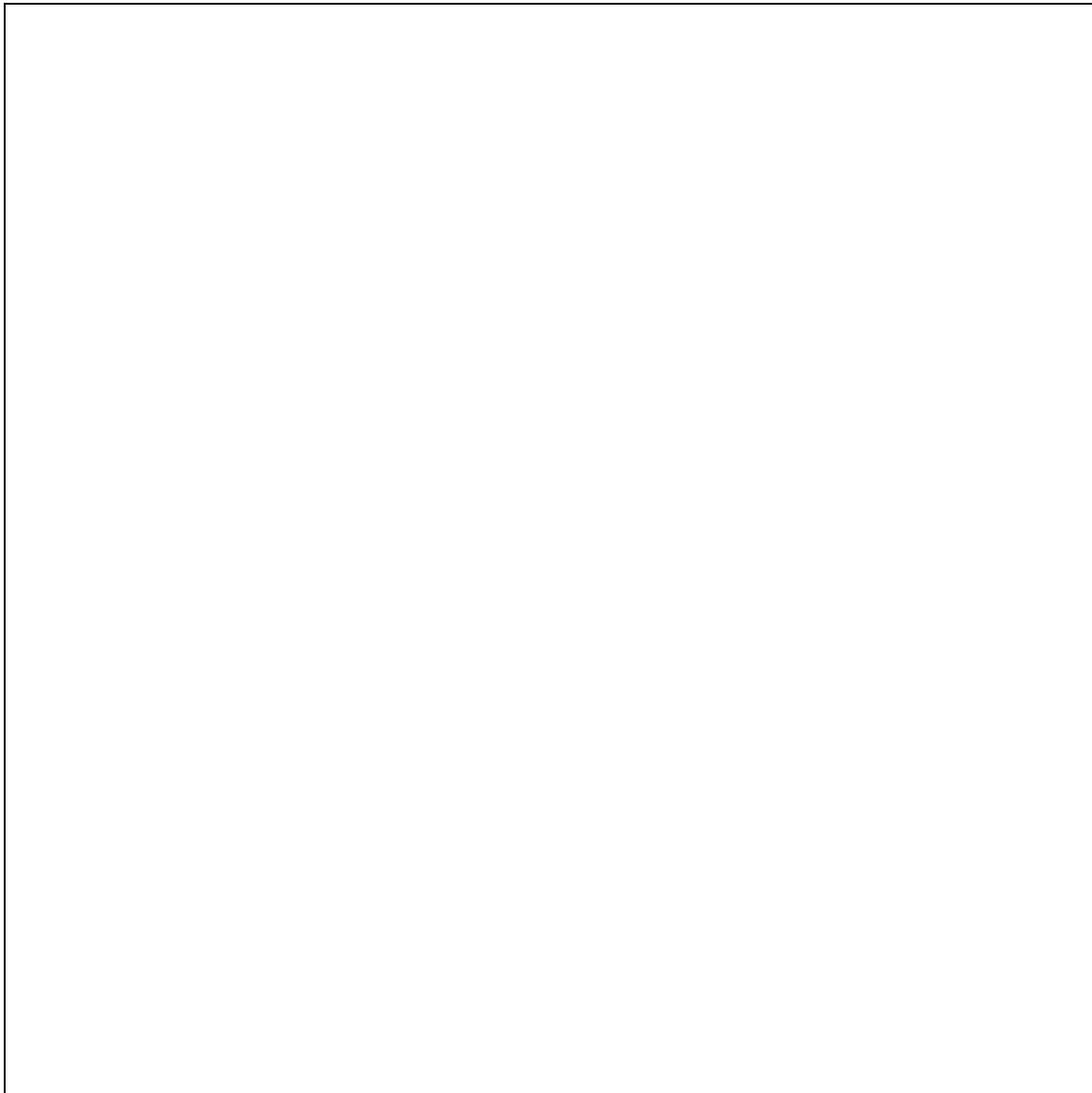
Registro: Renato e Emilia

Todo o elenco, inclusive crianças e seus responsáveis, foi informado a respeito do projeto, seus objetivos e prazos, quem eram seus proponentes e de onde vinha o dinheiro que financiava o processo de criação. Foi explicado que para a participação dos cidadãos dançantes haveria o pagamento de um cachê mediante o cumprimento dos compromissos firmados neste encontro. Todos aceitaram as condições e assumiram a responsabilidade por sua participação. Os pais se comprometeram a serem parceiros e garantirem a presença das crianças nos dias de ensaios. Foi feito um levantamento dos horários e disponibilidade de cada participante. Neste dia fiz um comunicado oficial a todos os presentes a respeito do desenvolvimento desta pesquisa. Os participantes foram comunicados das condições de sua participação nela: de que esta era livre e era possível participar de *Memorial dos Ossos* e não da pesquisa, por exemplo. Além disso, foi esclarecido o teor da pesquisa e os procedimentos pelos quais o grupo passaria, com destaque aos ensaios documentados por vídeo, foto e gravação de áudio, e na implicação de autorização de uso de imagem e voz no caso de aceitação de participação.

APÊNDICE 6.

DVD

[Cap 1. mini doc de 15 minutos com imagens e depoimentos do processo do projeto Crianças contadeiras de história (MOVA FILMS)| Cap. 2. Vídeo com imagens do processo de criação - encontros intergeracionais.| Cap 4. Intervenções| Cap. 3. Videodança E.P.I| Cap. 4. Livro Memorial dos Ossos - Sobre o processo de criação sob a visão das diretoras.| Cap 5. Autorizações de uso de imagem e som]



ANEXOS

ANEXO 1.

Cartaz de divulgação das intervenções

MEMORIAL DOS OSSOS
de 19 a 23 de novembro de 2014 - Pirenópolis GO

dias 19 e 20		dia 21	dia 22	dia 23
Praça do Coreto 19h15		Praça da Pororoca /Alto do Bonfim - 19h30 Praça do Coreto - 21h	Circulação pela cidade durante o dia Apresentação de vídeo em paredes diversas da cidade durante a noite	Praça da Pororoca Alto do Bonfim - 18h
Realização	Parceria	Apoio	Patrocínio	

ANEXO 2.

Ficha Técnica *Memorial dos Ossos* (verso do cartaz)

FICHA TÉCNICA	
Direção e Concepção: Daniela Dini e Daráina Pregnoatto	
Produção Administrativa: Emilia Brosig	
Produção Executiva: Flavia Futata	
Ambientação plástico-cenográfica: Daráina Pregnoatto, Daniela Dini e Renata Fernandes	
Oficina de Criação e Movimento: Daráina Pregnoatto, Daniela Dini, Renata Fernandes e Renata Lima	
Fotografia: Renato Café	
Concepção e Direção do videoarte: Daráina Pregnoatto e Daniela Dini	
Cinegrafista e edição do vídeoarte: Renato Café	
Cinegrafista do videoarte: Júlio César	
Arte Gráfica: Murcego	
Figurinista: Karla Castanheira	
Agradecimento especial: Elyeser Szturm	
ELENCO: dança e música	
FLOR DE PEQUI	CIDADÃOS DANÇANTES
Guerreiras do Bonfim:	Flavia Futata Luís Cantillana
Laurita Vitoriano da Veiga Ana da Conceição Oliveira Helena Maria de Oliveira Narcisa Pereira da Cunha Miusa Correia de Sousa	Crianças cidadãs dançantes:
Brincantes:	Benjamim Futata Cantillana Breno Munay Gonçalves Camila Bernardo de Oliveira Cassia Bernardo de Oliveira Jaqueline Bernardo de Oliveira Kaike Oliveira Karine Bernardo de Oliveira Luciana de Castro Souza Nathan Ramos Garcia Nayane Ramos Garcia Tereza Cristina Serafim da Silva
Celso Leal Emanuel Leal Emilia Brosig Daniel Pregnoatto Leal Daráina Pregnoatto Joana Apuã da Veiga Moari Brosig Moraes Gonçalves Noel Carvalho Rawston Barbosa da Veiga	

ANEXO 3.

FLOR DE PEQUI – BRINCADEIRAS E RITOS POPULARES**EDITAL PARA SELEÇÃO DE BOLSISTAS 2014****PROJETO MEMORIAL DOS OSSOS**

Pirenópolis GO, 19 de julho de 2014

A Flor de Pequi - brincadeiras e ritos populares, ONG que fomenta e difunde as manifestações e brincadeiras populares de tradição oral na cidade de Pirenópolis, vem por meio deste EDITAL tornar público o processo de seleção de bolsistas para participar do projeto *MEMORIAL DOS OSSOS - ou o que existe de inter resistente em mim*, aprovado pelo FAC - Fundo de Arte e Cultura de Goiás, que acontecerá nesta cidade.

Memorial dos Ossos ou o que existe de inter resistente em mim é um projeto de pesquisa, criação e montagem de um espetáculo de dança proposto pelo Grupo Flor de Pequi, sediado em Pirenópolis em parceria com a ONG Guaimbê – espaço e movimento criativo, a colaboração de criadoras de São Paulo e Goiânia e participação de pessoas de diferentes idades e perfis físicos e culturais.

O nome do espetáculo remete a uma das funções dos nossos ossos no corpo que é a de armazenar memórias. Partindo dessa informação, o projeto buscará inspiração na memória física e cultural dos elenco em questão, composto por crianças, jovens e principalmente por mestres da cultura oral pirenopolitana, que carregam o cancionário goiano de cantigas de roda, cantos de mutirão e de presépio.

1. PERÍODO, LOCAL E HORÁRIO DE INSCRIÇÃO: os/as interessado(a)s podem se inscrever até o dia 26/07/2014, sábado e devem enviar email para flordepequi@guaimbe.org.br ou entregar pessoalmente as informações solicitadas, impressas ou escritas por próprio punho com letra legível, no Ponto de Cultura Quintal da Aldeia/Guaimbê, à rua Sebastião Augusto Curado, Qd B, lote 10, Alto do Bonfim, Pirenópolis GO (rua da Casa Melo do Bonfim).

2. REQUISITOS PARA A INSCRIÇÃO: podem se inscrever pessoas de todos os gêneros e idades, com ou sem experiência em dança que queiram se comprometer e tenham disponibilidade para participar de ensaios 3 (três) dias por semana durante 4 meses e pelo menos 6 (seis) apresentações públicas ao final do projeto.

3. DADOS DOS CANDIDATOS E CANDIDATAS: os candidatos e candidatas deverão enviar por email as seguintes informações:

- Nome completo e apelido, se houver (ou nome pelo qual é conhecido)
- Data de nascimento
- Se for estudante, nome da escola, horário e série que está cursando
- Disponibilidade de horário para ensaios
- Um parágrafo contando o motivo pelo qual gostaria de participar

4. PROCESSO DE SELEÇÃO: a seleção dos candidatos e candidatas será feita por comissão formada pelas diretoras artísticas e produtora executiva do projeto, constando das seguintes etapas:

- Oficina de informação: será realizada no dia 28/07/2014, segunda-feira, das 15 às 17h, no Ponto de Cultura Quintal da Aldeia /Guaimbê, à rua Sebastião Augusto Curado, Qd B, lote 10 - Alto do Bonfim /Pirenópolis GO (rua da Casa Melo do Bonfim). O objetivo da oficina é

informar aos candidatos sobre as atividades que serão desenvolvidas no projeto.

- Pré-seleção: a comissão tomará em consideração as informações prestadas no email/ficha de inscrição e na oficina citada no item 4.1.

- Entrevista: os candidatos pré-selecionado(a)s poderão ser chamados para entrevistas. Serão informados da data e horário por meio de e-mail. Entretanto, a comissão de seleção só procederá a esta etapa se o número de pré-selecionado(a)s exceder às vagas disponíveis ou pela necessidade de outras informações específicas.

5. PERÍODO DE DURAÇÃO DO PROJETO: entre agosto e novembro de 2014

6. NÚMERO E VALOR DAS BOLSAS: serão oferecidas 5 (cinco) bolsas no valor de R\$ 200,00 (duzentos reais) mensais.

7. DIVULGAÇÃO DO RESULTADO: a divulgação da relação das bolsistas contemplado(a)s ocorrerá no dia 29/07/2014, terça-feira por meio do email indicado pelos candidatos e listagem afixada nos mesmos locais de publicação do presente Edital.

8. TERMO DE COMPROMISSO: em caso de classificação para o recebimento da bolsa, após o resultado da seleção serão exigidos os seguintes documentos a serem entregues no Ponto de Cultura Quintal da Aldeia /Guaimbê:

- Apresentação da Carteira de Identidade e do CPF. No caso de menores, os pais ou responsáveis deverão levar pessoalmente seus documentos para assinatura de Termo de Compromisso.

- Assinatura de Termo de Compromisso do(a)s selecionado(a)s.

- Dados bancários: conta corrente ou poupança. No caso do(a)s do selecionado(a)s não possuírem conta bancária, a transferência de recursos se dará por meio de cheque nominal.

9. OUTRAS INFORMAÇÕES: entre em contato com a Coordenação do projeto por meio do e-mail flordepequi@guaimbe.org.br ou no Ponto de Cultura Quintal da Aldeia /Guaimbê, pelo telefone xxxx.xxxx

(Original Assinado)

EMILIA BROSIG
Coordenadora de Ações
Flor de Pequi - Brincadeiras e Ritos Populares