



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

**URUTAU-CINZA VERDE-MATA:**

***corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação  
poética e da resistência***

Michele Campos de Miranda

Orientadora

Professora Doutora Cecília De Lima

Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança  
com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais  
na Especialidade em Coreografia

Outubro 2025

*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

**URUTAU-CINZA VERDE-MATA:**

***corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência***

Michele Campos de Miranda

Orientadora

Professora Doutora Cecília De Lima

Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança  
com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais  
na Especialidade em Coreografia

Outubro 2025



## **Agradecimentos:**

**Agradeço a força energética cósmica** que rege o mundo, o tempo, a vida e meu corpo. À força sagrada feminina que há nas Santas-Guerreiras-Deusas-Bruxas-Entidades da Mata Meninas-Mães-Anciãs. Minhas protetoras Oxum e Iemanjá, guias de meu espírito. À grande mãe terra, que nela só há vida e força espiralar. **Aos meus antepassados**, os que conheci e os que me desconheci neles, as dores e alegrias trazidas no (des)encontro. Ao direito de pertencer a este Tronco, a estes Nomes. As avós Beatriz e Palmira, mulheres que aturaram o impossível pela construção familiar. Ao meu avô Zizi Miranda, homem das terras encantadas, Colares, meu *griot* preferido; ao meu avô português, Zé Melo, que sumiu no mundo sem deixar rastros, apenas pó de estrelas.

**À minha mãe de sangue**, Mara, pela vida, pela possibilidade de conhece-la e estar aqui sendo quem sou. Por tua bravura de enfrentar o mundo com três filhos no colo. Pelos abandonos em nosso nome. Vendo teus dias aprendi muito. Sei que essa é tua forma de amar, assim como sei que ser amado as vezes é difícil, quando deveria ser ensinado desde o útero. Estás perdoada mãe, estás curada, a neta cura a avó. Me perdoe por partir, minhas travessias me fazem sobreviver, é necessário cortar o cordão, te amo do meu modo e rezo tua vida para que nunca te falte doçura.

**A meu pai**, Luiz, o ausente tão presente em mim. Tão forte, tão belo, sempre a sorrir com seu doce olhar azul mesmo nos dias cinzas. Agradeço o samba-canção “Dorme Michele” feito para mim, agora compreendo, quando eu dormia que vivias. Eu sei pai, quem parte sofre, aprendi contigo, dói dilacerado. Mas ao mesmo tempo é corajoso. Fostes meu herói por todo tempo, ir ao resgate de nossas histórias me fez ser artista, assim como és. Hoje partilho o que aprendi, amar é permanecer, mesmo na distância! És meu poeta, meu curandeiro, quem me faz (me)ninar. Te amo!

**Aos meus irmãos de sangue**, Daniela e Luiz, que me abraçam da forma que aprenderam, oras frouxo, oras apertado, oras doce, oras distanciado, assim é e assim será, recebo com gratidão os ensinamentos, eu vos amo de forma espiralar, e sempre me transportando para nossa antiga casa da Timbiras, me trazendo de volta a preciosa infância dos sonhos bons junto a vocês.

**À Cecília De Lima**, uma orientadora amiga. Agradeço tua imensa generosidade nessa travessia. Teu querer estar perto para ver o movimento e a escrita. Por respeitares minha

forma da *poética do caos*, por atravessares Portugal para ir me ver ritualizar no Porto e entrares no meu círculo de cura e cuidados. Obrigada pelas trocas de saberes e tantas partilhas, pela paciência que exige dançar espirais comigo.

**À Patrícia Gondim**, minha amiga e parceira de criação, de mergulhos profundos e transformadores. Uma grande mestra da vida e da poesia visual, uma inspiração que alimenta o meu ser-bruxa. Volto a afirmar nossa parceria nessa nau de loucuras, amo as tantas camadas e giros que tua luz compõem e revela. Gratidão pelo porão, sótão, casa, casinha, cozinha, alimento, cordas, cordões, fios, cobras e rios, já não caminho sem eles nos pés e cabeça. Tua luz afina a minha bruta e interna sombra, e me transmuta. Até a próxima cura parceira...

**A ti César**, pela paciência! Ver de perto meu caos, medo, insegurança, escritas e criações não é missão fácil. Obrigada por tentar até o fim apre(e)nder vida junto, por noites sem dormir na busca da perfeição nas edições, fotos, material gráfico, pela ajuda exigida com pressa. Respira, eu sou trovão amazônico, será que um dia vais entender? Atropelo tempo da criação, e só depois dela existir é que me (re)encontro. Obrigada pela espera, sei que a saudade pode ser dolorosa companhia. Obrigada por dividir o mistério mais precioso: Luna.

**Aos parceiros dos dias**, da escrita e dos experimentos: Maria Helena; Miguel; Susana; Bárbara; Noé. **Aos parceiros do Canto do Urutau**: Mateus Moura, tuas canções reviram minhas entranhas e me guiam entre as camadas espiralares de todas que sou, pareces tão bem me conhecer; Maurício, honro o manto, o livro vermelho sagrado que bordaste em mim, caminho criado pelo teu traço; Amanda, a mão amiga preciosa que retorna a casa 13 anos depois, tão bonito tua ordem na minha desordem; Naldo e as artesãs que teceram fios, cordas e cabos, sábias bruxas que me dão destinos.

**A ti filha**, me apresentaste a morte para que eu renascesse mais humana, dor e beleza serão sempre nossas fiéis companheiras. Obrigada por me fazeres tão viva e potente, uma bruxa pronta pra voar o mundo contigo. És parceria pra todas as vidas vividas, te amo infinito até o sempre, tudo que aprendo é pra te dar, no último ato me deste o choro e a escuridão, eu te pus para ninar, pois assim eu vivia; agora me dás as estrelas todas do céu, és tú quem me-ninas! Obrigada por existires plena em mim, te amo pinguinho de luar!

**Resumo:**

Urutau-Cinza Verde-Mata é uma pesquisa coreográfica que dança entre a forma e a palavra, atravessa territórios e se expande para além de sua origem institucional. Partindo de questões individuais e globais que movem um corpo imigrante na criação de um solo autobiográfico e autoficcional, refletindo as experiências de quem precisa ou escolhe des-nortear-se: perder o rumo, deixar o Norte — neste caso, a Amazônia brasileira — sair de dentro para fora em um percurso espiralar de constante perder-se e encontrar-se; a performer mapeia sua mitologia pessoal por meio de narrativas, imagens e memórias da infância de seu território, buscando manter vivo seu cordão invisível ancestral. Em solo seu corpo habita o entre-lugares, caminha em direção futura com a cabeça voltada para o passado, que se transforma à medida que é revisitado. Evoca a imagem do pássaro mítico *Sankofa*, que avança para frente com firmeza, mas tem sua cabeça voltada para trás (*san*=retornar; *ko*=ir; *fa*=buscar). Retornar ao passado para adquirir sabedoria de si e dos caminhos, tudo que se perdeu pode ser reescrito; e ainda a imagem de *Goofus*, o pássaro que constrói o ninho ao contrário e voa de costas ao encontro da casa, reafirmando o eterno retorno às origens como gesto de sabedoria e cura.

A pesquisa e a escrita assumem um desenho espiralar, no entrelaçamento não hierárquico entre memória, teoria, sonhos e ficção, entendidos como matérias do processo criador. Nesse voo, o ser-pássaro amazônico *Urutau* (fantasma, em Tupi), ave protetora da floresta, camuflada no seco cinza da mata morta, transita entre duplos poéticos e ritualiza códigos dançados entre o chão que arde e o céu que insiste em não desabar, apesar de toda destruição e ameaça constante. A dança retoma a floresta como fêmea e última sobrevivente, oscilando entre luto e festa, orgânico e sintético, luz e sombra, traçando caminhos do caos ao cosmos. O que se afirma é um rito de esperança: um corpo em estado brux(t)o, político e mitológico, a *dramaturgia do si mesmo* por meio da performance e do improvisado no encontro com o público, sustentada por uma cosmovisão própria das epistemologias amazônicas que atravessam este corpo-pesquisa-criação-vida.

**Palavras-chave:** processo criativo de solos, corpo-travessia, ancestralidade, mitologia pessoal amazônica; dança-brux(t)a

**Abstract:**

*Urutau-Cinza Verde-Mata* is a choreographic research that dances between form and word, crossing territories and expanding beyond its institutional origin. Grounded in both individual and global questions that move an immigrant body in the creation of an autobiographical and autofictional solo, it reflects the experiences of those who must - or choose to - become disoriented: to lose one's direction, to leave the North - in this case, the Brazilian Amazon - and to move from inside outward through a spiraling path of constant losing and finding oneself. The performer maps her personal mythology through narratives, images, and childhood memories of her territory, seeking to keep alive her invisible ancestral cord. In solo, her body inhabits the in-between places, walking toward the future with her head turned to the past, which transforms as it is revisited. She evokes the image of the mythical bird Sankofa, which moves forward with firmness while keeping its head turned backward (*san* = return; *ko* = go; *fa* = seek). Returning to the past in order to acquire wisdom of the self and of the paths—everything that was lost can be rewritten. She also evokes the image of Goofus, the bird that builds its nest backwards and flies in reverse toward home, reaffirming the eternal return to origins as a gesture of wisdom and healing.

The research and writing take on a spiraling design, through a non-hierarchical intertwining of memory, theory, dreams, and fiction, understood as materials of the creative process. In this flight, the Amazonian bird-being *Urutau* (*ghost*, in Tupi)—a protective bird of the forest that camouflages itself in the dry gray of the dead woods—moves between poetic doubles and ritualizes danced codes between the burning ground and the sky that stubbornly refuses to collapse, despite destruction and constant threat.

The dance reclaims the forest as female and as the last survivor, oscillating between mourning and celebration, organic and synthetic, light and shadow, tracing pathways from chaos to cosmos. What is affirmed is a rite of hope: a body in a state of witch-dance, political and mythological, the dramaturgy of the self through performance and improvisation, in encounter with the audience, sustained by a worldview rooted in Amazonian epistemologies that traverse this body-research-creation-life.

**Keywords:** creative process of solos, body-crossing, ancestrality, amazonian personal mythology, witch-dance (raw dance)

**Epígrafes condutores da caminhada espiralar:**

As serpentes espreitam à beira de todos os caminhos  
(Jung)

Se o abismo pode ser uma metáfora para os esquecimentos, as ausências e as violências que marcam as diásporas, o que precisamos lembrar para fazer a travessia?  
(Rodrigo Lopes – Álbum de Família na arte educação)

A verdade está em vários territórios. Existem várias verdades  
(Natsu Nakajima)

Não há lugar achado sem lugar perdido. Casam-se além as falas de um lugar, no encontro da memória com a matriz  
(Ruy Duarte)

É nas lacunas que estão nossas histórias, fora dos mapas  
(Filme Transamazônia)

A revolução, aquela que renova o espírito, é o profundo mergulho em direção da alma infinita  
(Arendt)

Contra-colonizar é contrariar e não sentir a dor que esperam que eu sinta  
(António Bispo dos Santos)

É um desaparecimento estar nas veias do mundo  
(Elton Panaby)

Confesso que depois de ter sido iniciado nos mistérios desta língua, fiquei surpreendido por encontrar nela tanta majestade e energia. Cada palavra é uma definição exata que explica o que se quer expressar (...). Nunca, jamais teria imaginado que no centro da barbárie se falasse uma língua, que segundo meu sentir, por sua nobreza e por sua harmonia não perde para nenhuma daquelas que eu tinha aprendido em Europa  
(Bartolomeu Melià)

Do lado de lá, lá bem em cima, no extremo Norte do Brasil, na Amazônia paraense, há um Brasil que, por estar mais isolado, guarda melhor no cofre da memória os gestos e os sons que uma longa tradição oral tem perpetuado, e o restante do mundo insiste em não ver. São os tons e os sons desse país distante e tão perto que me embalam na travessia, é embebida deles que danço em homenagem a quem, desde há séculos luta para transmitir uma herança cultural e ancestral que impede a queda do céu. É pelos que vieram antes de mim e ainda virão que danço  
(Michele Miranda)

Todo mi cuerpo recuerda: desorden festivo, mutación subjetiva y devenir revolucionário  
(Marcelo Expósito)

Eu não vi as coisas de que eu falo no papel dos livros nem em peles de imagens. Meu papel está dentro de mim e me foi transmitido pelas palavras dos meus maiores.  
(Davi Kopenawa)

Os caminhos dos xapiri, finos e transparentes como fios de aranha, são muito frágeis... é assim, não se pode ver os xapiri e tornar-se xamã cochilando com a barriga cheia de carne e mandioca.  
(Davi Kopenawa)

## ÍNDICE:

Agradecimentos:.....	3
Resumo: .....	5
Abstract: .....	6
Epígrafes condutores da caminhada espiralar .....	7
INTRODUÇÃO – CORPO EM TRAVESSIA.....	11
1. CAPÍTULO I – O CORPO QUE HABITA A TERRA E O PAPEL.....	15
2. CAPÍTULO II – O CORPO QUE SEGUE O FLUXO DO RIO-COBRA.....	19
2.1. O rito e o mito como formas de resistência .....	25
2.2. Corpo-ancestral como ferramenta de cura e criação.....	30
3. CAPÍTULO III – CORPO E CONTRACOLONIZAÇÃO: dançar para sustentar o mundo .....	36
3.1. O corpo-coletivo e o corpo-território: invisibilidades da travessia e suas resistências .....	42
3.2. O corpo-(i)migrante e a sabedoria de descolonizar para voltar a sentir .....	48
4. CAPÍTULO IV – O CORPO-MEMÓRIA E A TRAVESSIA ESPIRALAR.....	50
4.1. A sala de ensaio – o nascimento do ato-poético urutau-cinza verde-mata .....	58
4.2. O treinamento físico e o invisível que vem antes do fim.....	61
4.3. O desenho do treino – um auto-retrato da sistematização .....	66
5. CAPÍTULO V – CORPO-PERFORMANCE: o voo do Urutau .....	76
5.1. O processo como forma de conhecimento – o corpo-saber e o caderno de artista ...	80
5.2. Dramaturgia do si mesmo e a escuta sensível do improvisado e do imprevisto .....	81
6. CAPÍTULO VI - A ESTRUTURA DA PERFORMANCE E SUA CONTINUIDADE.....	88
6.1. Coluna feminina: uma linhagem do tempo espiralar.....	94
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS – A TRAVESSIA QUE NÃO TERMINA .....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: .....	100
APÊNDICE A: Link do registro de vídeo da estreia de URUTAU-CINZA VERDE-MATA.....	II
APÊNDICE B: Ficha Técnica de URUTAU-CINZA VERDE-MATA.....	III
APÊNDICE C: Registros do Caderno de Artista .....	IV

APÊNDICE D: Portfólio do Projeto Urutau-Cinza Verde-Mata .....	V
APÊNDICE E: Ensaio Fotográfico / Laboratório de Urutau-Cinza Verde-Mata.....	VII
APÊNDICE F: Compilação de fotos da estreia de Urutau-Cinza Verde-Mata .....	XIV
APÊNDICE G: Compilação de fotos da apresentação de Urutau-Cinza Verde-Mata no Festival Transatlântico, Lisboa/PT.....	XV
ANEXO A: Programa de Sala da estreia de Urutau-Cinza Verde-Mata.....	XVI
ANEXO B: Programa de Sala para as apresentações da Temporada do Prêmio Criação em Dança, PNAB/PA.....	XVII

## INTRODUÇÃO – CORPO EM TRAVESSIA

“Meu avô remava, como seus ancestrais, no Rio Guamá - desde o tempo em que se navegava com maior facilidade naquele rio do avô, quando se cruzava a mata fechada, sentia chuva forte todo dia, comia *jambo* apanhado na árvore, tempo este no qual os sons que chegavam ao coração eram apenas os sons da floresta. Vasta e enigmática floresta. Ao tomar banho no *igarapé*, meu corpo preparava-se para escutar o silêncio e ver luzes particulares da mata, um estado de diluição, de sensibilidade animal, um desfazimento do corpo diluído nas águas. Ele também estava ali, era aquilo, era o *igarapé*! Banhar ali é respeito, é cuidado, abraço apertado e troca longa com vô” (Michele Miranda).

“Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não tem fim. A geração avó é começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo” (Antônio Nego Bispo).

Neste relatório de pesquisa em criação coreográfica, partilho dos atravessamentos e encruzilhadas que me levaram a compor o Solo de dança *Urutau-Cinza Verde-Mata*. Meu quarto solo criado-performado-dançado. Início esta coreografia num mergulho profundo em mim, nas minhas águas turvas, onde minhas questões mais pulsantes são lançadas como temas de estudo de movimento. Estas palavras introdutórias são como um aquecimento, assim como visitar *Ritos* (Miranda, 2019) - meu primeiro solo criado em 2011 -, para compor uma nova sequência instantânea de movimentos. Numa escrita que igualmente dança entre o poético e a forma acadêmica de formulação do pensar teorizando, e como no improvisado da escrita automática que permite ser livre e fluida sem muitas pausas e algumas citações de autores para legitimar meu pensar/criar/escrever. Vou aqui permitir criar uma tensão entre formas já existentes, para que em meu corpo - durante os processos criativos - nasça algo inesperado e novo.

Compor um texto é como compor uma coreografia: dada a reunião de elementos escolhidos para estarem ali e aqui. Vejo essa semelhança na afirmação de José Gil (1997, p. 117): “A escrita abre a ameaça de uma distância: é signo de um signo, a palavra”. Por isto tento trazer palavras para esta escrita que preencham das mesmas forças do corpo, das entranhas, do coração, do útero. Dessa forma, convido o leitor para dançar, para restituir movimentos às palavras. Escolher o que escrever, dar nomes aos capítulos, selecionar autores é também um movimento que abre chão, um ato coreográfico espiralar. A escrita como a dança é coreografia, jogo estabelecido pela presença, pela potência que a palavra

evoca e opera como imagem. Por estas e outras razões, coreografo poesia, sonhos, memórias, imagens, mitos = dançar estas palavras e depois reescrever a partir das sensações causadas, e voltar a dançar fazendo sua manutenção.

A escolha em criar uma coreografia (apêndices A e B) com relatório final para este Mestrado, toca-me profundamente, pela importância de ter de se criar, compor, apresentar, pensar dramaturgia, selecionar, recortar, limpar, produzir, dar conta do todo que envolve essa produção, sem grandes estruturas, principalmente sem verba alguma para levantar material e pauta. Os detalhes no arranjar sala de ensaio e treino, fazer pesquisa do movimento de maneira individual, trabalhar a arquitetura espacial e temporal das sequências, escolhas de trilha sonora, composição de figurino e da cenografia e objetos da cena, os mecanismos da produção, divulgação e apresentação, sendo mãe imigrante, com 47 anos, sem rede de apoio familiar - com um Oceano Atlântico que nos separa, eu e minha filha de 8 anos dos nossos laços afetivos e sanguíneos -, é missão heroica de bravura, loucura e coragem.

Cada um desses atos coreográficos, atos-poéticos como costume assinar minhas performances, são processos de cura e sobrevivência, são atos-políticos, armas que me empoderaram para criar-viver, um embate no terreno social em que a arte e a fala organizada no mercado artístico e comunicativo, produz e reproduz só o vulgar dos corpos-identidades-territórios, num discurso superficial e vindo muitas vezes daqueles que não deveriam ter esse “poder de fala”, pois já falaram bastante. Assim também tentei fazer escolhas de onde levar esta obra, sinalizando o lugar de acolhimento e segurança desta fala. A coreografia precisa ser apresentada para existir, torná-la pública mesmo estando inacabada, como bem afirma Lepecki (2012) no artigo *Coreopolítica e Coreopolícia*. Assim *Urutau*<sup>1</sup> trilha seu caminho, “coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (2012, p. 46). Ainda que a palavra coreografia seja usada quase como sinônimo de dança, ela não existe somente nas práticas de dança. É importante um esforço que dê conta de sua terminologia, pois ela carrega ecos de outros significados e sua função e prática alcançam bem mais do que o seu significado simplista do Dicionário Português Aurélio, onde coreografia é: “A arte de conceber e compor a sequência de movimentos, passos e gestos de um bailado, e de fazer sua respectiva notação; A arte da dança ou do bailado” (Ferreira, 1999, p. 556). Desenhar um pensamento, uma fala, dar movimento a uma dor, gritar com repetições, girar lançando esperança, transformar as mãos num ser não-

---

<sup>1</sup> O *urutau* é uma ave noturna da Amazônia, guardiã do silêncio e do disfarce. Seu canto — um lamento que ecoa pelas noites da floresta — é também um chamado, um aviso, uma reza. Diz a lenda que o urutau nasceu do choro de uma mulher transformada em pássaro pela dor de uma perda irreparável. Desde então, ela canta o que não pode ser dito, transformando o sofrimento em som, o luto em canto, o silêncio em forma.

humano e deixar-se afetar até aquilo falar com o corpo todo sem deixar que a razão limite o maravilhamento, a descoberta sutil, fluir em emoção é tão brutal, é alquimia, é transmutação, revolução, política no seu cerne, é urgente e curativo, foge a palavra escrita.

A Amazônia me absorve, seu universo encantado molda pra sempre minha obra, a cadencia do tempo em suspensão naquelas terras quente-úmidas, lá o tempo corre diferente, ele pulsa com as águas, sejam marés, igarapés ou as chuvas diárias. A Amazônia é uma cartografia de afetos riquíssima. E na distância dessa imensidão, nasce a vontade de compreender o que pode o corpo quando é arrancado do seu território e precisa inventar outros modos de habitar. Que corpo é este que resiste, que reza ritos, que sonha, desenha memórias e se reconfigura em cada deslocamento? Como criar dança quando o chão é instável e o céu anuncia outros tipos de tempestades? Como o corpo se cura ao mesmo tempo em que denuncia, e como transforma luto em gesto, saudade em som, exílio em ritual?

A performance *URUTAU-CINZA VERDE-MATA*, é mais do que uma dança; é um ato de sobrevivência. Um solo que não é solitário — povoado de memórias, vozes, bichos, plantas, avós, rios e espíritos. Um corpo que carrega em si o eco de muitos outros corpos e histórias que não couberam nos mapas. *Urutau* é o pássaro-fantasma que habita as noites da floresta, o que canta o invisível. Ao dançar *Urutau*, torno-me também essa ave: translúcida, disfarçada, feita de sombra e de claridade. Dançar é lembrar o que o esquecimento colonial tentou apagar, é devolver à terra a terra, ao corpo a sua própria alma. O caminho desta pesquisa não segue linha reta: ele espirala, retorna, abre clareiras e desaparece nelas. O corpo que aqui escreve é o mesmo que dança — *corpo-território, corpo-memória, corpo-migrante, corpo-ancestral*. Entre meus mergulhos em pesquisas ritualísticas que aproximam este corpo-contracolonial, político e poético, trago minhas memórias e notas das festividades e corporalidades culturais de mulheres que vi e vivi nas travessias entre Amazônia Paraense, o México e Portugal, movo-me entre estas distâncias e presenças, na tentativa de escutar as geografias internas que sobrevivem em mim. A arte torna-se, assim, ferramenta e reza, travessia e morada, gesto de cura e de contracolônização.

Cada capítulo deste trabalho é uma dobra dessa travessia. O primeiro acolhe as raízes e as infâncias. O segundo dança o luto e a regeneração. O terceiro pensa a descolonização como gesto corporal e espiritual. O quarto e o quinto mergulham na criação de *Urutau*, o ritual em movimento. O último devolve tudo à espiral da memória — ao tempo que não termina, ao corpo e a obra que continuam. Escrevo antes e depois da dança para sustentar as histórias que me atravessam, para ouvir as vozes das matas e das margens, para aprender a dançar com aquilo que dói e floresce. Esta escrita é também um ritual de passagem: uma oferenda às minhas ancestrais, às mulheres que vieram antes e à filha que desde pequena já desenha

*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*

seu próprio caminho de lutas e esperanças. Este é o meu modo de dizer que ainda é possível voar — mesmo quando o corpo pequeno carrega o peso da queda do céu.

## 1. CAPÍTULO I – O CORPO QUE HABITA A TERRA E O PAPEL

“É nas lacunas que estão nossas histórias, fora dos mapas” (Filme Transamazônia, 2020).

Nasci entre rios e raízes, no lugar onde a floresta respira o tempo e o corpo é parte do mundo. A Amazônia foi meu primeiro território: útero, mapa e escola. Foi ali que aprendi que o corpo é terra, que o gesto é oração, que a dança é modo de cura. Hoje, escrevo e danço a partir desse corpo migrante — um corpo fêmea em travessia — que carrega em si o eco de muitas vozes, humanas e não humanas.

Enquanto escrevo, desenho, ponho no corpo, volto a desenhar o corpo vestido de imagem, e inicio novas escrituras. Isso é a forma mais direta de descrever minha metodologia de criação, meus processos de construção poética de solos performáticos. Toda escrita tem uma forma fora do papel, no corpo, toda palavra dança e pode transformar-se em ações físicas. Pensando dessa forma, só sei escrever desenhando e em ritmo poético, o que torna todo o material um só, num desenho de *elo ∞*.

Eu te convido leitor, a visualizar - em movimentos pequenos - as palavras que lê aqui, partindo da sua mão esquerda; ou do quadril. Deixando elas ocuparem espaços internos e externos do corpo, então estaremos, mesmo na distância, dançando a mesma língua.

Atravessei o Atlântico na rota contrária de Cabral, na dura missão de manter-me fiel aos desafios enfrentados por meus antepassados, no desejo de curar as dores coloniais riscadas profundamente em nós até os dias de hoje. Criar, compor, dançar, escrever com a força e intensidade que elimina toda separação que pode haver entre *obravida*, entre: o que escrevo-danço-performo e a vida vivida, entre a minha, que desenha-compõe, e a do público-leitor. Minha criação-escrita apesar de poética, é alicerçada na universalidade narrativa, não abandono elementos tradicionais da narrativa: objetos; visualidade; enredo; fundos psicológicos; sentido metafórico da linguagem e do gestual; entre outros recursos da narrativa tradicional, mas tento reelaborar todos esses elementos, buscando escapar pelo retorno às Imagens, à matriz das palavras, ao ritual e a apropriação do mito.

Por ser relatório de processo é um ato individual, livre, poético e político, por estar no campo das artes, deve ser comprometido, flexível, acessível e afetuoso, pois a violência que é urgente para o mundo, está no *afeto* e no *cuidado*, por terem a potência do ciclo vida-morte-vida. A escrita e a criação me deram uma importante reflexão sobre coreográfica, estética e simbologia, nas produções feitas nos últimos anos, sobre os temas da arte / ancestralidade / imigração / contracolônização / travessia / território amazônico / memória / povos indígenas, tão em voga no mercado, produzidos muitas vezes de forma superficial e oportuna, devido o fácil acesso de consumo de informações sem critérios produzidas hoje pelas mídias sociais.

Os olhos do mundo estão voltados para a enxurrada de imagens e matérias sobre as questões tão graves das mudanças climáticas. Informações essas, pro bem ou pro mal, com finalidades diversas que informam e desenformam bastante.

O ponto de partida é uma pergunta que se renova a cada gesto: O que pode produzir-criar-falar um corpo imigrante em travessia? *Corpo-dor, corpo-memória, corpo-ritual, corpo-território* longe de seu território — corpo que carrega mundos, que resiste e se refaz na ausência de um chão, um chão seguro, firme, afetuoso, ou apenas de terra batida e mata verde. Neste contexto, dançar como prática de existência e de re-existência, um modo de sustentar o mundo em colapso e de abrir espaço para o que insiste em viver dentro e fora de mim.

Aqui é importante versar o que vem primeiro, antes de nascer *URUTAU-CINZA VERDE-MATA* em papel, desenho, palavra e movimentos, outros solos brotaram.

Esta pesquisa-obra, bebe em nossas trajetórias de *vidArte*, nossas reminiscências, nas minhas e da artista visual Patrícia Gondim<sup>2</sup>, e de tantas outras mulheres desta região Norte do Brasil; circunscrita no imaginário e nos saberes populares de seus ancestrais descendentes de indígenas e negros vindos forçadamente da África para o Brasil. Mestra(e)s conhecedoras dos rios e das águas barrentas, verdadeira(o)s bruxa(o)s da tradição oral dessa forma tão ritualística de viver o dia-a-dia, que muitas vezes até nos escapa percebermos a tamanha riqueza que nos faz o diferencial. Juntas criamos a visualidade da *Trilogia da Escuridão*, três solos meus: *Ritos* (2012); *Para você...* (2014) e *Árvore de Mim* (2018), três obras de afeto e cura.

*Urutau* levanta mais uma vez, questões que ainda nos atravessam, dores simbólicas que ganham corpo nesse ato-poético e político. Ele nasce do desejo de pesquisar pelas temáticas das questões de (i)migração de territórios; das marcas coloniais, da exploração e destruição da terra, possuir a terra, possuir e comprar certos humanos, comprar certa terra e explorar para ter mais e mais capital, como nos afirma Grada Kilomba (2022), quando trás como ponto central de sua obra e pensamento, em seu livro “Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano”, o entendimento de que todas as crises que nós temos são baseadas numa política de 600 anos de história colonial. É neste cenário de queda do céu e de violência dentro e fora das comunidades indígenas, quilombolas e do campo, na luta pela (re)existência das florestas em pé, que a desobediência ganha lugar na existência, por isso

---

<sup>2</sup> Patrícia Gondim é Pesquisadora, Artista Visual, Iluminadora e Cenotécnica paraense. Diretora Artística em projetos de performance, teatro, dança e cinema. Artista responsável pelos projetos de iluminação da Bienal das Amazônias em Belém/BR. Parceira criativa de meus projetos desde 2012, assinando a Direção de Arte e Visualidade dos Solos: *Ritos* (2012); *Para Você* (2014); *Árvore de Mim* (2018) e *Urutau-Cinza Verde-Mata* (2025).

vimos aqui a urgência de refletirmos sobre o desejo, o sonho, o medo, a esperança, pela transgressão feminina e da força popular que acompanhamos mesmo na distância atlântica.

Foi daí que o primeiro passo a ser dado em direção ao voo do *Urutau*, foi revisitarmos o nosso primeiro solo (Miranda, 2019) criado em parceria, a performance *Ritos* (2012), passados 13 anos desde sua criação, agora seu tema está mais atual e urgente do que nunca.

Contém no ato de visitar material, reatualizá-lo, recortá-lo, transformá-lo, a violência do confrontar a construção formada do nosso “eu”, escolhas da caminhada pessoal de cada uma e junto a isso um olhar mais maduro sobre o passado e o presente. Dançar nossas travessias para nós, é olhar nos olhos de nossos ancestrais, é pensar futuros possíveis de afeto, cura e transformação. A ideia se tornou mais possível por conta de um convite que recebemos do *Transfestival Passages* em sua edição 2025 em Metz, França, que chamava o Solo *Ritos* para uma partilha, o que fez com que eu fosse à Belém do Pará, em viagem de campo, fim de novembro de 2024, até janeiro de 2025. Visitarmos o corpo daquele trabalho, acordamos partituras, sons, poéticas, mas logo percebemos a passagem crucial do tempo em nós, no corpo e na forma de comunicar nossa mensagem, não era bem aquilo que queríamos agora falar. Mesmo com a impossibilidade de estarmos em abril de 2025 em Metz, por questões de financiamento, deslocamento e recursos, seguimos firmes selecionando pequenas partes de *Ritos* que poderiam ser impulsionadoras de corporalidades, gestos, imagens, além dos pontos temáticos e estéticos daquela obra e sua narrativa a partir da cosmovisão amazônica.

Selecionamos quatro mitos indígenas como condução do desenho do trabalho; mergulhamos juntas - mesmo cada uma estando em um país distinto (Portugal-Brasil) -, nos escritos de autores indígenas; lemos sobre os ritmos espiralares nas danças ritualísticas de heranças e matrizes indígenas, de cultos sagrados africanos e das brincadeiras de gira e roda populares da infância.

Convocamos o tempo e a distância como matéria plástica e política, o corpo como território, a palavra como ebó, oferenda, sacrifício e possibilidade, como língua de faca que corta e põe mel para sarar, adoçar palavra e encantar mentes quando necessário.

No retorno do Brasil para Portugal, li muitas coisas potentes, uma espécie de remédio natural, mergulho nas profundezas da terra, num universo suspenso daquela realidade de voltar. Em março retomava os ensaios em novo espaço, para arejar a criatividade. Passei a criar momentos na sala de ensaio por não-linearidades, na experimentação, no encontro do que vinha – desenhando um itinerário único, circular, um convite para habitar o porvir, o campo de forças em movimento, um espelho reverberando através de prática artística e política que se querem porosas, húmidas, coletivas e vibrantes. Esse é o corpo que habita *Urutau*, sua dramaturgia e visualidade poética, que nasce da comunicação e integração sensível com o

todo, inclusive com o invisível, aquele que nos foge aos olhos, baseada na diferença e não na afirmação de uma única identidade e forma de ver o mundo e as coisas, em contraste com a monocultura colonial e cristã, por uma cosmovisão que não anula o que é diferente e sim nutre-se dele – irromper aqui o limite entre vida e o poético, agindo como um organismo canal, um *corpo travessia*, onde as energias circulam, se transformam, nos levam de volta as fontes primárias, nossas raízes.

Entre as memórias e os deslocamentos narrados, *Urutau* — essa ave noturna, guardiã da invisibilidade — surge como metáfora de mim própria em travessia: ser híbrido, que canta aquilo que não se vê. A performance emerge como ritual de escuta, cura e transformação, evocando o diálogo entre corpo e território, humano e não humano, ancestral e contemporâneo. A investigação compreende a criação artística como travessia, um exercício de reinscrição da experiência migrante e feminina dentro de um contexto pós-colonial. A forma de escrita-coreografia não busca linearidade, mas pulsações, fragmentos, espirais — movimento próprio de quem dança o que dito só com palavras não dá conta.

Ao longo desta pesquisa, percorro seis momentos que se entrelaçam:

- O **corpo-memória que habita a terra**, onde mergulho nas origens e memórias da Amazônia;
- O **corpo-território que dança a dor e a cura**, tecendo o luto coletivo em gesto ritual;
- O **corpo-contracolonial**, que enfrenta as camadas coloniais inscritas na carne e na linguagem;
- O **corpo-político** que se constrói em colaboração e na solidão do acaso e do improviso;
- O **corpo-performance**, onde a obra *Urutau* ganha forma sensível;
- E o **corpo-ancestral**, que se reabre à continuidade da vida e à presença ancestral.

Cada um desses momentos não se fecha em si: são partes de uma espiral que retorna, atravessa e se transforma. Um corpo de palavras que dança — um texto-rito, uma oferenda, uma travessia que se escreve entre mundos.

## 2. CAPÍTULO II – O CORPO QUE SEGUE O FLUXO DO RIO-COBRA

“Dançar as dores, lutos e crises é tecer fios de vida e morte, raiva e tristeza, isolamento e interconexão” (Michele Campos de Miranda).

Desde meu último Solo *Árvore de Mim* (2018) trago a inquietação de revelar as ausências de minha árvore genealógica, principalmente do meu avô materno, José Melo, um homem português, que chegou jovem na Amazônia e envolveu-se com minha avó, engravidaram e depois que minha mãe nasceu, esse desconhecido sumiu no mundo. Tudo coletado a seu respeito foram informações desencontradas e incertezas, seria um atleta de um clube português da cidade de Belém, a Tuna Luso, ou seria apenas um funcionário daquele local, voltou para Portugal depois da aventura romântica ou esteve sempre ali bem próximo a viver uma vida distante da paternidade e suas responsabilidades? Casou? Teve outros filhos, dando irmãos para minha mãe tão solitária? Morreu jovem ou viveu até seus 100 anos próximo de nossa casa sem nada sabermos? Como fantasmas essas perguntas me rondaram por anos, e não poderia ser diferente esse desejo de querer respostas e redesenhar ausências de minha genealogia. Dai vem o desejo de habitar dias e noites nos meus álbuns de família, perceber as fotos ausentes ali, completar de outra forma o vazio histórico de tantos abandonos e ausências. Histórias como a de minha mãe imprimem parte da violência da colonização e da herança patriarcal no Brasil. Os assombros de meus álbuns, foram condução para caminhar no escuro, norteando minhas palavras, escritos, formas, imagens autobiográficas e autoficcionais, toda uma narrativa poética de presenças e ausências.

Ainda que no princípio meu corpo resistisse um pouco, não sabendo como se aproximar desse tema durante os ensaios iniciais, ao mesmo tempo, eu experimentava uma crise ética em relação a essa abordagem: como falar desse lugar do mundo, ocupando em cena um lugar de fala a partir de corpos que são excluídos social e politicamente? Como assumir essa posição e ainda assim não invadir o lugar de fala de outros sujeitos? Fui incentivada a relaxar quanto a essas preocupações: as descobertas do próprio processo mostrariam os caminhos éticos que deveria trilhar. Não estou segura de que realmente encontrei “soluções” para essas questões – porém, formulá-las permitiu que esses questionamentos permeassem desde o início os momentos que foram surgindo.

Nasci em terra de rios, no lugar onde a floresta respira o tempo e o tempo é sempre um corpo que se move. A Amazônia foi o meu primeiro território — útero, mapa e memória. Cresci entre águas barrentas, raízes expostas e vozes antigas que ainda sussurram para mim. Hoje escrevo e danço a partir desse *corpo-rio* de memórias, um corpo fêmea em travessia, feito de saudade, dor, afeto e esperança.

A rede teórica desta escrita percorre trilhas tortuosas, desafios à percepção do pesquisador-criador; a grande interrogação é, como os fios filosóficos e acadêmicos podem ser tramados com os fios do saber local e a sabedoria ancestral: memória, mitos, histórias orais e sonhos? Amarrando os nós de respostas aos fatos encontrados, percebidos na pesquisa de campo, entremeados pelo método e pela técnica. Essa caminhada entre as duas margens mundo, navegando nas águas turbulentas das hipóteses, no barco da autoridade etnográfica, empregando energia nos remos da teoria e da prática, procurando um porto para ancorar e poder exercitar o estar dentro, ao mesmo tempo olhar de fora, analisar, pensar, digerir as informações e deixar fluir.

Começo a trilhar nas disciplinas do Mestrado, caminhos possíveis que me ajudem a iniciar esta pesquisa. Para dialogar com os professores deste Mestrado, fui buscar material nas formas de vida social das comunidades amazônicas, tão próximas de mim, por ser o Pará meu território de vida desde meu nascer, de minha linhagem materna e paterna direta, e de parte de meus antepassados, avós e bisavós maternas e paternas e avô e bisavô paterno, já que meu avô e bisavô materno eram portugueses (sem registro de localidade).

Essas fontes são minha matéria principal, vivas e inesgotáveis de criação, reflexão, encontro de mim, do outro e da cura. É na observação da circularidade do modo de vida dos meus antepassados indígenas, entre passado e presente, impregnada de uma cosmologia “não ocidental”, em relações sociais acercadas pela criatividade nascida de experiências, aproximações, apropriações, na vivência com os encantados da floresta, humanos e não-humanos e pelas mensagens vindas nos ritos e sonhos, que desenho a dramaturgia de *Urutau*. Falar desse lugar, é retornar aos territórios tradicionais, ocupá-los, demarcá-los, é um caminho que expressa à busca pelo *tekoá porã* (Werá, 2024), “a arte do bem viver” tão cara para toda essa população invisibilizada.

A territorialização perpassa por caminhos holísticos, as crenças a narrativa mitológica é resinificada, reinterpretada constantemente, acionada muitas vezes por meio de sonhos interpretados pela comunidade, ou por seu orientador espiritual, *opyguá*, o guardião dos princípios cosmológicos. Esse contexto de pertencimento sobrevive por tramas sociais na hibridização onde não cabe mais buscar a origem ou pureza, pois o aqui e agora redesenha o sagrado e se opera na crença daquilo que é urgente e necessário sem perder sua relação com toda vida natural e espiritual. Assim os ritos e mitos movem-se e atualizam-se na contemporaneidade. O velho e o novo convivem nas terras indígenas, a teia de significados enreda-se no saber local (Geertz, 1998), dando forma, fluidez, porosidade, permeabilidade, flexibilidade as fronteiras culturais, reinterpretando, resinificando, reelaborando a cultura, rede social, modo de pensar, ver e agir, conforme a situação o exigir, legitimando-a.

O desenvolvimento da performance e da escrita, procura trilhar caminhos que indicam possibilidades viáveis ou alternativas para se pensar soluções dos problemas sob o olhar da arte. Assim *Urutau* foi pensado, por uma linguagem visual para espaços alternativos, experimentais; e por uma escrita poética que dança espiralar, entre passado-presente-futuro, de força *urobórica* e imagética, fugindo a linearidade. Com capítulos-partes temáticos como rios que abrem braços, pequenos *igarapés*, mas que lá a diante interligam-se novamente me inscrevo aqui, partilhando meu corpo-pensar, diante das dificuldades do caminho, a solidão e a distância das parcerias da criação, e a percepção na sala de ensaio da ação do tempo em meu corpo, suas mudanças, as impossibilidades e as adaptações que veem com a maturidade do criar e viver.

Nesta segunda parte trago o desenho-ideia do rio-cobra como percurso da obra. Bebendo na ideia de *estilo tardio*, que diz respeito ao silêncio como um dos aspectos fundamentais desta ação criadora, que é precisamente um exercício de observação, o “precário reino do exílio”, quando “pela primeira vez compreendemos a dificuldade do que não se deixa compreender e nos aventuramos a tentar assim mesmo” (Said, 2009, p. 20). A obra *tardia* não significa envelhecida, muito pelo contrário, vem de uma energia renovada, “atestando a apoteose do poder criativo do artista”. Ela também não é resultado direto do envelhecimento ou da proximidade da morte, “contudo, a morte iminente do artista não poderia deixar de penetrar em suas obras, e dos modos mais diversos” (Said, 2009, p. 42).

Segundo Said (2009), o “exílio tardio” é, portanto, um aprofundamento auto-imposto (como imagem simbólica a esta ideia me apoio na figura da Lâmina XII, “O Pendurado”<sup>3</sup>), uma experiência que se dá no presente, mesmo que esteja apartado deste. É a realização de uma entrega mais profunda à *busca de si*, é tempo de rever e encontrar o “eu”, a vontade de vida. O “estilo tardio” é, em suma, “um novo idioma” para a obra e para o pensamento de um artista (Said, 2009, p. 26, 36).

Aqui me debruço sobre os aspectos que me moveram a iniciar esta pesquisa e sua criação coreográfica – para só mais adiante, concomitante ao relato dos ensaios para esta criação, me dedicar a pensar no corpo em estudo da dança, partindo de uma visão geral – ainda que seletiva do que me interessa apropriar na prática – para a específica. E foi durante esse processo de reunir material, rever o vídeo da performance e escrever este relatório, que

---

<sup>3</sup> O Pendurado ou Enforcado (Lâmina XII), simboliza o progresso imposto pela dor; a chegada ao cansaço mental; a autopurificação; ele está preso a algo em posição de impotência, necessita de sacrificar alguns sonhos e entender que por mais poderosos que sejamos existem momentos que nada ou pouco podemos fazer, é preciso cultivar a espera; separa-se do mundo para entrar em *si-mesmo*; um mergulho profundo no espiritual; parar o mundo para entrar em seu interior; virado de ponta cabeça para ver a vida de outro ângulo, é necessário e urgente parar, para seguir a caminhada por novos caminhos (Jodorowsky, 2016).

fui me acercando aos poucos do corajoso e potente que é criar em outro país e cultura, sem rede familiar e nenhum apoio financeiro.

Como criar na ausência, como criar presença na ausência?

Penso no *horror, medo, crueldade, assombro* e na *violência* necessária, articulados principalmente com as ideias e escritos sobre o *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud (2005) e os aspectos fundamentais do Treino de Anne Bogart (2011), *controle físico e expansão das emoções, desequilíbrio, desorientação e exaustão, interesse e a incorporação*, como gêneros capazes de escuta e aliados criativos do processo físico e de alegorias políticas, tornando-se ferramenta de revolta diante de contextos que promovem a morte dos sujeitos. Foi no processo que re-descobri a metodologia capaz de mover esta nova obra, refletindo sobre cada um dos elementos selecionados para este ritual, os conceitos e práticas ativadas na construção do corpo da performer, o estado de *presença* e do *corpo dilatado*, o corpo *em risco* e em estado aberto para o *improviso*, o uso da palavra, a escolha dos mitos para serem incorporados, os sons, a musicalidade, as participações do público, e na forma, que desenha fim em começo.

A dança como prática somática e artística revela uma necessidade intrínseca de incorporar o mundo e desincorporar-se nele, em que a percepção de corpo é experienciada como um constante fluxo relacional (De Lima, 2013, 2017), aqui a autora afirma que o corpo não é mais percebido como um “sujeito definido, estável e independente”, mas passa a ser vivenciado “como um processo de transformação relacional”, o que lhe atribui o conceito de “corpo-mundo”. Para ela esse conceito refere-se à nossa matéria viva não como algo contido em si, mas como um “processo contínuo de relação com o meio” (De Lima, 2017, p. 84-85). Este conceito fala da experiência como processo transformador e sensorial.

Um corpo que fala de onde vem e o que o move. A Amazônia como origem e ferida. Travessia como destino. Esta pesquisa foi, portanto, atravessada pela investigação: Qual a corporalidade de um corpo em travessia? Como dança o corpo que carrega suas memórias ancestrais? Quais conceitos e técnicas poderíamos utilizar para tornar esta experiência perturbadora e potente para quem faz e quem a vê? Contudo, antes de entrarmos propriamente nessas questões, preciso me debruçar sobre os aspectos políticos relacionados, sobretudo porque eles dizem respeito diretamente aos procedimentos técnicos e práticos escolhidos para pensar e elaborar a corporalidade e a escrita deste relatório.

Como levar ao público uma problematização a respeito da invisibilidade de povos, territórios, histórias, violências, destruições e mortes políticas? Como explorar a capacidade do gênero de criar alegorias para falar desses corpos silenciados politicamente?

Essa é uma criação de dança-ritual, de resistência ancestral e corpo sonoro para narrativas indígenas e populares, que convida o público para habitar um espaço sensível entre

sonho, memória e ancestralidade. Da delicadeza dos sopros, dos ritos, praticados a distância da casa e da floresta, dos banhos de ervas, da natureza e do diálogo com a cosmologia indígena e da escuta dos encantados e dos sonhos. A morte pode ser comemorada quando a vida é digna. Quando a vida é atacada, digna é a raiva.

Pode-se chacinar e massacrar pessoas dessa classe sem que parcelas da opinião pública sequer se comovam. Ao contrário, celebra-se o ocorrido como higiene da sociedade. São pessoas que levam uma subvida em todas as esferas da vida, fato que é aceito como natural pela população. A subvida só é aceita porque essas pessoas são percebidas como subgente e subgente merece ter subvida. Simples assim, ainda que a naturalização dessa desigualdade monstruosa no dia a dia nos cegue quanto a isso (Souza, 2017, p. 153).

A visão da dor performativa só compreende um desígnio: de que algo está mal, e que por isso precisa de ser emendado. Nesse sentido, o horror do corpo em dor convoca um contra-ataque à violência, é uma chamada para a urgência da mudança. Uma mudança que apela ao sentido de comunidade dos espectadores reunidos, ainda mais aguçado pelo tempo e espaço compartilhado pela presença física da performer e seu público. Um corpo que coreografa dor e sofrimento, pode reforçar o poder da comunidade porque confronta cada um dos presentes com uma ameaça à sua própria integridade física, porque o horror de uma política de morte nos coloca diante de uma ameaça direta aos nossos direitos individuais: sobretudo o direito universalmente adquirido de vivermos sem dor. Essa apreensão, esse medo físico, tenciona então provocar no público uma reação comunitária: uma reação revoltada, e é pelo meu corpo, a partir dele em estado de alerta, vivo de energia e impulsos provocados pela dança que opero a alquimia do afeto.

Releio - nesta etapa de escrita - as anotações feitas em meus *cadernos de artista* (apêndice C) nascidos durante os treinos de *Urutau*, para agora desenhar meu corpo neste papel-relatório. Partindo da questão que levantei no início dos ensaios: “Que pode o meu corpo em travessia contra a injustiça social, contra o extermínio dos corpos injustiçados? Como usar os efeitos do horror para problematizar questões como essas?” (Sala de ensaio, 16 de outubro de 2024, Lisboa).

Durante este primeiro mês de ensaios, dentro das acomodações da Escola Superior de Dança, fui desenhando e introduzindo no treino objetos pessoais que pudessem me ajudar a me aproximar de meu território e de mim, para poder então me nutrir em minha árvore

genealógica e minhas histórias mais íntimas. Um desses objetos foi o *Tarô de Marselha*<sup>4</sup> de Alejandro Jodorowsky<sup>5</sup> (primeiro exemplar publicado para venda de 1997), que já estudo há tempos, como um portal de meus duplos, e grande fonte de signos e símbolos tão ricos para meus processos criativos. Esse objeto entrou nos ensaios e em meu cotidiano e ficou até o fim na dança de *Urutau*. Pós estreia, percebo que é um elemento que precisa ser revisto com cuidado e mais estudo enquanto estética dentro da simbologia amazônica de *Urutau*. Sua imagem num formato comercial, de impressão pronta e acabada de leitura universal, não corresponde a ideia espiritual, cultural e estética indígena, criando um estranhamento junto aos outros objetos que manipulo e interajo na proposta deste ritual. Mas em um primeiro momento foi adotado como instrumento de poder e mistério, empoderando meu corpo de cerimonialista-xamã-bruxa, suspendendo o tempo cotidiano, abrindo um portal de passado-presente-futuro, permitindo uma ação e corpo presente diante do imprevisto da cena, numa comunicação simbólica com o público, por esta razão, não abri mão de seu uso. Mas percebo que a ideia inicial - da criação de um *tarô ancestral* íntimo e autobiográfico, feita por mim através de colagens, fotos e imagens de meu universo amazônico e minha linhagem familiar - funcionará melhor. Cheguei a iniciá-la, mas não foi finalizada em tempo hábil para a estreia.

Dentro de uma análise pós criação, aponto este recurso plástico, dramatúrgico e de criação de partituras corporais como um processo potente e disparador de possibilidades. O uso dos álbuns antigos de minha mãe, a experiência da *fotofabulação*, termo usado pela fotógrafa paraense Naiara Jinknss (2024), para dar conta da leitura simbólica do que há contido nas fotos, suas corporalidades e entornos. Muitas vezes dentro desta leitura autobiográfica, podemos criar contornos já apagados, ou até mesmo criar novas imagens, sobreposições, camadas daquilo que se perdeu com o tempo, completar páginas vazias,

---

<sup>4</sup> Versão restaurada, pesquisada e redesenhada do Tarô de Marselha tradicional, por Alejandro Jodorowsky em colaboração com o impressor herdeiro dos direitos deste baralho, a família Camoin. Foi resgatado nesta versão as cores e os símbolos originais do baralho do século XVII, que se perderam ao longo do tempo devido a métodos de impressão posteriores. Uma versão mais fiel a versão primeira, com detalhes preciosos para sua leitura, foi comercializada em 1997 na França. Foram muitos anos de pesquisa e revisitado mais de 20 versões existentes no mercado de tarô, principalmente as pranchas de madeira da antiga e primeira impressão existente de 1760, do tarô de Nicolas Conver.

<sup>5</sup> Artista de multilinguagens: cineasta, escritor, poeta, performer, ator, diretor, tarólogo e psicanalista Chileno, radicado e iniciado na magia no México, pesquisando e residindo na França há mais de 40 anos. Foi aluno de mímica de Marcel Marceau, tornou-se artista vanguarda e transgressor, criador de uma obra preciosa surrealista e marginal, da qual sempre busquei minhas maiores referências visuais: "Fando y Lis" (1968); "El Topo" (1970); "A Montanha Sagrada" (1973); "Santa Sangre" (1989); "A Dança da Realidade" (2013), "Poesia sem Fim" (2016), películas autobiográficas criadas como atos-poéticos de cura que influenciaram a contracultura e minhas visões; além de seus escritos e livros que me servem de guia artístico e espiritual até hoje: "Psicomagia" (2007), "Metagenealogia" (2015), "O Caminho do Tarot" (2016). Conheci Jodorowsky na França, quando morei e estudei em 2011, ano que a França homenageava o México, e pude ter a oportunidade de ver todas suas películas e participar de uma jogada-terapia pública com ele.

restaurar e curar ausências. Com isso criamos o retrato de quem somos, podendo expandir o registro da história muitas vezes silenciada, para dar conta de contar o que precisa ser contado num movimento de mergulhar em nossos familiares, visitamos o passado de forma sensível e generosa, ampliando o inconsciente, nos aproximando de nós e do outro, transmutando passado, curando no presente futuros.

O movimento de refletir sobre histórias e imagens que atravessam séculos, gerações, oceanos, foi a condução de todo este processo de criação, dramaturgia, ações físicas, partituras, coreografia, construção dos objetos, plasticidade e escrita. Ele revela omissões e distorce fatos e vozes, contribui para a escuta sensível de contranarrativas artísticas que valorizam e representam experiências e conhecimentos de nossos ancestrais brasileiros, dos povos da floresta, de parte significativa da população amazônica e seus povos originários. Olhar complexidades, identidades, suas diversidades e singularidades, costumes, crenças, valores e formas de ser e estar, no desejo de problematizar o que contribuiu para perpetuação de um histórico de violências, estereótipos e narrativas únicas dos povos originários do Brasil. Esse imaginário feito e materializado aqui se torna parte importante nesse mosaico de memórias, nessa reconstrução de imagens que dialoga com o corpo, a dança, a interação do público e o espaço simbólico criado. Numa atmosfera de sonho onde tudo é possível, celebro meus ancestrais heróis. Aprendi que tudo aquilo que é dito (ou dançado) passa a existir, então digo e modifico a (minha) história.

## **2.1. O rito e o mito como formas de resistência**

O corpo que dança carrega uma constelação de perdas, lutos pessoais e coletivos entrelaçam-se: os povos expulsos de suas terras, as florestas queimadas, os rios contaminados, as mulheres silenciadas, os animais exterminados. Cada movimento torna-se uma reza, uma tentativa de sustentar a vida diante do colapso. O ritual, neste contexto, não é performance de cura individual, mas prática de co-sensação — sentir com o outro, dançar com o mundo.

Ao perguntar “*Com quais tristezas você se move?*”, reconheço que minha dor não é só minha. Ela é coletiva, planetária, ancestral. Ela atravessa o corpo e se multiplica em outras vozes, outros tempos, outros corpos. O ritual de dança abre um espaço onde essas dores podem coexistir sem hierarquia: humanas e não humanas, antigas e atuais, locais e globais.

Nos dias de ensaio e nos processos de criação, a prática começa com o gesto de pedir licença — ao chão, às plantas, às presenças invisíveis. Dançar, aqui, é uma forma de rezar com o corpo. As quedas, tremores e respirações profundas são modos de escuta, lamento e

conexão. A cada ensaio e apresentação, um corpo se desdobra: corpo que treme, que chora, que silencia, que ri — corpo que sente e devolve ao mundo a energia transformada.

Diferentemente dos animais, contudo, a espécie humana desenvolveu ao longo da sua evolução uma consciência da morte, “somente nós, seres humanos, temos consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento” (Bauman, 2006. p. 45).

Edgar Morin (1999) identifica a consciência da nossa condição de seres finitos como emergente no *homo sapiens* – ancestral da raça humana surgido há cerca de 350.000 e 200.000 anos atrás – que se tornara capaz de reconhecer a mortalidade e de transcendê-la através dos rituais de enterramento.

Os ritos da morte exprimem, reabsorvem e exorcizam um traumatismo provocado pela ideia da redução ao nada. Os funerais, e isto em todas as sociedades sapientais que se conhecem, traduzem ao mesmo tempo uma crise e o ultrapassamento dessa crise, por um lado, a dilaceração e a angústia e, por outro lado, a esperança e a consolação. Portanto, tudo nos indica que o *homo sapiens* é atingido pela morte como por uma catástrofe irremediável, que vai trazer consigo uma ansiedade específica, a angústia ou horror da morte, que trabalha a sua vida. Tudo nos indica igualmente que esse homem não só recusa essa morte, mas que a rejeita, transpõe e resolve, no mito e na magia. (Morin, 1999, p. 95).

A mesma consciência que reconhece a morte como fato, a nega como aniquilamento: o ser humano passa a recusar a morte, cria mitos de sobrevivência, como a ressurreição, a reencarnação e a imortalidade. Essa relação primitiva e universal com a morte – essa imbricação entre medo instintivo, consciência e recusa – pode ser pensada então como disparadora fulcral no desenvolvimento de todas as culturas humanas. Podemos pensar também, que a partir desse processo de recusa da mortalidade definitiva, são elaborados as mitologias e os seus rituais; e em consequência também as religiões, a filosofia e as artes. “Todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte” (Bauman, 2006, p. 46).

a sociedade funciona não apenas apesar da morte e contra a morte [...] ela só existe, como organização, por, com e na morte. A existência da cultura, isto é, de um patrimônio coletivo de sabedores, habilidades, normas, regras de organização etc., só tem sentido porque as antigas gerações morrem, e é preciso transmiti-la incessantemente às novas gerações. Ela só tem sentido como reprodução, e este

termo de reprodução adquire seu sentido pleno em função da morte. (Morin, 1999, p. 10-11).

Percebemos então que o medo da morte nos constitui como espécie humana, já que daí resulta toda e qualquer forma de organização cultural e o controle. A morte nos constitui, nos forma e nos impulsiona como espécie – mas também como indivíduos. Afinal, o medo da morte é, em síntese, a emoção, o sentimento e a consciência da perda da individualidade (Morin, 1999).

O belo é difícil de definir. O sentido do belo não é ser bonito. Os eventos medonhos e aterradores do *teatro kabuki*, da tragédia grega, do teatro elizabetano e de algumas formas de arte performática não são bonitos. [...] Mas a habilidosa encenação de horrores pode ser bela e proporcionar prazer estético. [...] A filósofa Suzane K. Langer (1895-1985) argumentou que na vida as pessoas podem passar por terríveis experiências, mas que na arte essas experiências são transformadas em forma expressiva. Uma das diferenças entre a vida e a arte é que na arte nós não experimentamos os eventos em si mesmos, mas as suas representações (Schechner, 2003, p. 48).

A dor, o medo, a morte, a violência, nesse caso, por tratar-se de arte, por tratar-se de narrativa ficcional – problematiza e ressignifica o valor da própria vida. O poder da narrativa desperta no público, através da nossa capacidade empática, o desejo de que o personagem consiga escapar o maior tempo possível da morte, do perigo, e reforça assim a importância da própria vida.

Trago para a sala de ensaio a memória de filmes assistidos e a certeza de perceber que a escuta de uma história pode ser também uma experiência bastante perturbadora. Foi a partir daí que decidi mais uma vez pela narração de histórias, a partilha de mitos. Essa constatação, me fez ensaiar e experimentar várias formas do uso da palavra na dança, para perturbar não apenas pelo uso da imagem do corpo ferido e em sobrevivência, mas também através dos recursos da palavra vocalizada.

Devo considerar ainda que na maioria das vezes, em meus solos, não opto pela procura de um texto clássico, uma dramaturgia já existente para guiar-me de eixo na criação da performance, o que me inquieta escrever bastante, tenho a consciência de que ela deve ser construída a partir das descobertas feitas em sala de ensaio e treino. Sou uma leitora de poesia e espiritualidade, principalmente indígena e para dar conta das notícias do mundo, mergulho em muitos autores desses temas para amparar-me junto as questões das mudanças climáticas, destruição da floresta, as mudanças no bioma da terra, a aceleração do

fim, as questões de demarcações de terras, as lutas indígenas, a violência e colonização constante nas comunidades do campo, indígenas, quilombolas e ribeirinhas, e toda sua resistência se tornaram meu interesse de pesquisa, tenho investido muito tempo em leituras e releituras da mitologia, cosmologia, rituais de cura, bem viver, espiritualidade, ancestralidade e contracolonialismo. Um corpo em travessia - em atravessamento de lugares, tempos, culturas, territórios e modos de ser e estar no mundo – precisa ser preparado para resistir, lutar, sobreviver nesta linha tão frágil e violenta. Precisa armar-se de conhecimentos e sabedorias políticas e poéticas.

Então como base de minha metodologia de pesquisa, minha narrativa poética e política, a dramaturgical, a estética e a coreográfica lancei-me ao exercício de transcrever e desenhar trechos selecionados, livros que passei a colecionar sobre uma escrita amazônica, por autores indígenas que partilham sua arte milenar, suas perspectivas ancestrais, como orientação para a incrível jornada que é a vida, como nos aponta o livro TEKOÁ<sup>6</sup> de Kaká Werá (2024), sobre o pulsar ancestral que ecoa pelos tempos, um sussurro antigo que nos chama de volta às raízes da existência. Na ideia de interligação, *intersomos*. “Despertar a mente para a sabedoria e a compaixão é penetrar no nosso mais íntimo e sagrado espaço – interno e externo” (2024, p. 7). Temos tanto a aprender das culturas milenares dos povos originários, seu modo de (re)existência. Como bem diz: somos misturados, miscigenados com invasores, que também eram descendentes dos primeiros humanos. Cuidando somos cuidados. *Tekoá-porã* passou a ganhar força nestes tempos de caos social e ecológico global como uma forma de resistir a um modelo de desenvolvimento predatório e excludente, “a consciência do bem-viver está no comportamento e nos gestos dos avós de tradições imemoriais e que se conectam com as gerações presentes à medida que estas a buscam e a reconhecem” (2024, p. 23). Por estas questões danço em *Urutau* para repensar nossa relação com o mundo, valorizando a partilha, o encontro, a espiritualidade e a reverência pela vida em todas as suas formas, é a partir daí que minha arte ganha corpo.

A imagem da bruxa-xamã veio desde o início nos ensaios, pela imagem das minhas avós, minha mãe, minha filha, a representação do corpo fêmea vazante que segue jornada carregando seu território na cabeça, imagem que entrou na dança, com o cesto carregado de simbolismos sagrados do ritual, seguro pela cabeça da performer. Os poucos bens-tesouros

---

<sup>6</sup> *Tekoá*, título do livro de Kaká Werá (escritor e educador pertencente ao povo Tapuia), é um termo que tem várias camadas em seu sentido, traduzido correntemente por “lugar”, mas percebida esta tradução de modo áspera, pois falha em capturar sua profundidade. Já a palavra “*porã*”, pode ser traduzida como “beleza ou “sagrado”. Juntas: “tekoá-porã” dá o conceito central de sua obra, onde a expressão passa a significar “bem-viver” na visão de mundo guarani. Esse “bem-viver” é alcançado pelo reconhecimento de nossa essência ancestral, que transcende nossa existência material e se desdobra no tempo e no espaço como experiência de vida, manifestando-se na maneira como nos conectamos com o lugar que habitamos (2024, p.15-18). Bem diferente do “viver-bem”, que pressupõe a vida consumista e consumidora de si, onde a aparência vale mais que a essência.

que cabem num cesto de palha, sua riqueza, sua sabedoria, a mulher-casa que faz travessia com sua memória ancestral, a “nhe-ngá oiko-angá”, que Werá fala em seu livro, a “sonhadora de caminhos”, que nos inicia na tradição dos saberes ancestrais dos Guaraní. Aquela que tem o dom de sonhar o melhor lugar para ela e sua comunidade habitar.

Essa ideia central também desenhcou os *objetos-bichos* criados para o ritual de *Urutau*, os fios, amarrações, cordas, linhas, fitas de led, texturas, cabos eletrônicos em neon, numa visualidade de grande-cobra, do circular na arquitetura das aldeias, na qual todos mantem-se interligados e dependentes uns dos outros, ou seja, de todas as formas de vida, humanas e não-humanas. Somos a trama da vida. É nesse pensar, que junto a direção de arte, construo a linguagem, o corpo e a forma desta obra. Dançar e despertar para o sagrado é um acontecimento belo, violento, doloroso e trabalhoso, mas urgente. Somos todos parte de um grande círculo, entrelaçados pela teia invisível da vida.

O objeto-bicho cobra-grande, o grande cordão coral, preto e branco que carrego, lanço e demarco o círculo, é meu guia, piso nele como direção na cena, norte para meus passos, me envolvo, laço, me prendo e me solto, é referência primária de minha infância, a imagem da corda da brincadeira de criança nas praças públicas e escolas; e principalmente pela imagem, que nunca saiu de meu imaginário amazônico, da fé das festividades culturais em torno de um dos maiores encontros religiosos em homenagem a padroeira de Belém, Nossa Senhora de Nazaré.

É na festa do Círio de Nazaré<sup>7</sup>, em Belém do Pará, onde uma corda gigante de palha, que lembra a mítica cobra, como na antiga lenda amazônica que habita o imaginário paraense, afirmando viver por debaixo da cidade uma gigante serpente, que calma permite a vida seguir, mas o dia que se mover, tudo destruirá, esse imagético regional move minhas ideias e a romaria da procissão, com um só corpo performático.

---

<sup>7</sup> Festa religiosa em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, com mais de 2,1 milhões de pessoas participantes, onde promesseiros, pagadores de promessas, carregam em suas cabeças partes de corpos, casas, carros entre outros objetos feitos de cera, como pedidos de milagre para serem alcançados. Em oração e fé, seguem procissão pedindo para a Santa graças bens e saúde. Essa festividade é patrimônio cultural da cidade, durando 3 dias em festa. Com um dia dedicado aos artistas pelo Auto do Cirio, um auto teatral e a Transladação que leva a imagem da Santa para o lugar que foi encontrada, além de um Baile dedicado aos artistas LGBTQIAPN+ bastante popular na cidade, o Baile da Chiquita, e no domingo finalizando a festividade ocorre a procissão final em que a imagem da Santa atravessa as principais ruas da cidade, com milhões de pessoas em cantos de louvor e fogos de artifício, acompanham a imagem na berlinda, envolta da grande corda de palha, que move-se lentamente protegendo Nossa Senhora de Nazaré até chegar no seu destino final, a Basílica de Nazaré. Todos querem tocar na grande corda e sustentá-la para terem seus pedidos alcançados, e ao fim, os que até ali chegaram, assistem a Missa que ocorre em sua homenagem, seguida de um grande almoço típico na casa de cada um dos peregrinos da Santa, visitantes e habitantes da cidade de Belém.

## 2.2 Corpo-ancestral como ferramenta de cura e criação

“Respire, confie, entregue, aceite, agradeça, lute contra abusos, destruição, discriminação, atitudes de odio. Plante cuide, regue as sementes do bem-viver. Tudo está vivo e pulsante, pó de estrelas e cometas” (Kaká Werá).

A crise climática é reconhecida como um desequilíbrio causado pela cultura humana. Como a palavra, a morte é um evento, um ato necessário na dinâmica de transformação e de renovação de tudo o que existe, permitindo o movimento contínuo do cosmos e sua permanente renovação e revitalização. Se, no plano familiar, a morte significa a perda do indivíduo, no plano coletivo ela traduz o seu enriquecimento. Assim, a importância dos ritos funerários, que atuam como forças de restauração do equilíbrio momentaneamente sofrido e rompido, um modo de domínio sobre a morte, as lacunas e os vazios, equilíbrio este restituído pelas performances dos cerimoniais fúnebres, que, para Eliade (2016), se em parte podem ser considerados como ritos de passagem, de outra se constituem em ritos de permanência, pois deles nascem os ancestrais. O rito fúnebre torna-se, pois, uma das vias mais fecundas de transferência de energia e de força vital do sujeito para a coletividade, enovelando vida e morte nas mesmas espirais cinéticas de concentração e distribuição, de permanência e efemeridade.

A *boa morte*, integra a possibilidade da vida, um seu contínuo, nele, “o processo de viver (ser, aparecer, surgir no mundo natural) e morrer (sair, desligar-se do mundo natural), ou seja, acender e apagar, ligar e desligar” está interligado. “Um não existe sem o outro. Nosso mundo natural é sagrado porque carrega, ambos, vida e morte em perfeito equilíbrio para manter toda a existência nele em movimento. Destruir esse equilíbrio, sua sacralidade, é causar um fim para ele e para todos nós” (Fu-Kiau, 1991, p. 8). Essa linha de raciocínio me dá profundidade para criar este ritual de passagem, essa travessia entre mundos, não só em relação a distâncias, mas também em relação as camadas temporais espirituais, entre o passado-presente, na busca de trabalhar minhas memórias ancestrais. Criando um estilo artístico, um estilo de vida. De fato, talvez seja a mais alta e a mais compreensiva conquista da cultura; pois um estilo de arte, afinal, deveria refletir, acima de tudo, a síntese máxima do refinamento de um estilo de vida.

Em *Urutau*, parto destes resgates da memória ancestral que surgem pelo corpo, por desenhos e escritos, sejam eles autobiográficos ou autoficcionais, mas agrupados como matéria de minha vida de forma igual. Me ajudam na criação do desenho de movimento e energia, como por exemplo a coreografia com o bastão de luz, uma dança lenta nasce ali, *slow motion*, vem das viagens de barco na travessia das águas barrentas em Belém feitas

para ir ao território de Colares, no Pará, onde meu avô paterno nasceu e também para a ida a Ilha do Marajó, de onde minha avó paterna, sua companheira, veio. Nasce no treino uma respiração-movimento de barco na água, junto a ansiedade produzida diante do fim, do corpo cercado de águas turbulentas, essa memória guardada desde a infância, ativada pela respiração que me anima, a mesma da matriz energética que agita as folhas das árvores das gigantescas samaumeiras da Amazônia, a mesma que faz as ondas dançarem na Baía do Marajó. Ali naquele pulsar com o bastão nas mãos em luzes tecnológicas meu caminho é como os galhos de uma árvore ancestral que insistem em sobreviver ao desmatamento irresponsável e violento. Ali naquela cadência ligo-me a tudo, público, objeto, espaço, tempo, territórios. Por fios invisíveis da respiração, da presença da água, do fogo, do ar e da terra em minhas células, dos minerais em meu corpo, ossos, dores, da luz que vivifica minha inteligência, meu olhar, meu coração, energizando toda corrente natural em meu sistema na continuidade da luz artificial do bastão, que me remete as luzes das festas de aparelhagem<sup>8</sup> do Pará, cheias de tecnologia de ponta junto ao caos do alto som e da estrutura física dos locais que elas acontecem, suspensos por palafitas de madeira nas margens do rio. Posso fechar os olhos e sentir tremer o corpo pela pressão da aparelhagem de som e da maresia das águas que estão sempre ali, presentes. Todos esses símbolos são agrupados em alguns dos objetos de luz criados para a dança do *Urutau*. Ali a natureza espelha nossa alma, e vice-versa, então quis espalhar no público essa luz memória. Os ciclos da natureza são espelhos dos ciclos da passagem de nossa vida.

Na gestualidade recuperada da memória ancestral, mergulho na forma física como ação que me leva de imediato há uma emoção que é ativada também pela memória dos meus entes vivos e os que já partiram, como por exemplo o aceno tão marcante de minha avó materna. Pela repetição deste gesto, com braços erguidos cada vez mais altos mais altivos e esticados por mim na ideia de incorporação da memória do ato, no exagero, como se estes quisessem sair do corpo, alcançar o inalcançável, o céu, a saudade, o abraço impossível, de repente o silêncio me povoa no treino, em meu corpo o sopro da avó, seus cabelos ralos, cinza, sua bata clara, sua magreza marcante, sua fragilidade, seu silêncio angustiado, sua imagem embaçada no tempo distante, me trazem ela viva para um diálogo nunca feito em cena.

No espaço do rito, tempo e corpo deixam de obedecer à lógica do progresso. Entramos no *kairós*, o tempo da intensidade, da suspensão, da escuta, em contraste com o tempo

---

<sup>8</sup> Celebração cultural do Estado do Pará, na Amazônia brasileira. Caracterizadas por grandes estruturas de som e iluminação, com djs como atração principal, onde se dança e escuta o *tecnobrega*, gênero de dança e música de Belém, reconhecido como patrimônio do Pará em 2013, que combina o brega regional, *calypso* com batidas eletrônicas, ritmos caribenhos e música comercial internacional.

*Chronos*. Aqui nos interessa esse tempo outro, que simboliza o instante certo para a ação ou para a vivência de um momento, sendo um tempo de qualidade, valor e significado íntimo e pessoal. A performance de *URUTAU-CINZA VERDE-MATA* é construída como um rito contemporâneo, onde performer-corpo ritual e público, atravessam juntos as fronteiras do (in)visível. Plantas, terra preta, objetos simbólicos, sons e luzes tornam-se aliados: cada elemento é presença e memória ali.

A dança se torna, assim, um campo de resistência espiritual e política. Num mundo em colapso, o gesto poético é uma forma de sustentar o invisível, de cuidar das forças que restam. Ao dançar as dores, reenceno as histórias que o colonialismo tentou silenciar, mas também crio novos espaços de regeneração. A cada gesto, renasce a possibilidade de estar vivo. Como afirma a diretora Anne Bogart (2011) e também a pesquisadora Christine Greiner (2005), ao falarem sobre o estar em *risco*, sendo o que garante a insurreição dos nossos sonhos. Dançar o risco é manter o corpo acordado, vulnerável e insurgente. O rito, nesse sentido, não é abrigo, mas travessia: exige entrega, exige presença total.

A sabedoria que até então ficava resguardada nos ritos, nos cantos dos pajés, na religiosidade secreta dos iniciados, encontrou uma brecha na dimensão social e política pelas frestas do continente, “a ancestralidade não é apenas um relicário do passado, mas uma força viva capaz de orientar e enriquecer nossas vidas hoje” (Werá, 2024, p. 16).

Trocar é escolha nesta performance, compartilhar camadas dilatadas do corpo, partilhar camadas energéticas, fluxos, camadas sagradas do dançarino exposto, sensível e vulnerável em rito, em ação de magia, ou em estado de *encantamento*, tão presente na crença dos povos das Amazônias, principalmente nos territórios indígenas; onde o lugar da reciprocidade humana pela entrega, narra toda história ancestral desses povos, no que diz respeito sua espiritualidade, sua produção de artesanato, alimentos típicos, fazeres do cotidiano e das festas que se misturam no dia a dia, confraternizados no coletivo, partilhados como uma espécie de rito conectivo que integra as diferenças e proporciona o encontro, que inspira os valores éticos que desde então iriam resultar nos princípios do bem-viver, sintetizados na necessidade de cuidar: cuidar de si, do outro, do lugar que ocupamos no mundo, do lugar da comunidade (terra, floresta, rios, mata, natureza, animais, gente, tudo a mesma coisa, não somos parte dela, somos ela, um todo conectado).

No corpo grafo simbologias desse entendimento do *bem viver* no elo; em pequenas atitudes na dança com os objetos; como ativo as partituras corporais a partir do peso empregado no corpo, as tensões; como me relaciono com o público ao meu redor, como lhe convido para participar do ritual, lhe iniciando naquela roda espiralar sagrada. Carregada por objetos-instrumentos ritualísticos, onde eles transitam pelo meu corpo, entre cabeça, coração, pés: o bem-pensar; o bem-sentir; o bem-fazer, como uma dança-oração.

O circunlóquio (espaço circular) que a todos inclui no ato mesmo do fazer acontecer essas práticas, incorporam e ilustram valores, são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos no desejado prazer de ser, estar, existir, consonar, distribuir e irradiar. A arte é assim, uma dádiva e uma oferenda (Martins, 2021).

Dançar é inscrever no tempo as temporalidades curvilíneas. Dessa forma crio as ações para a performance ritual, que simultaneamente enquanto danço, interfiro na ação do tempo, desenhando um traço, um risco, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição. Nessa gramática rítmica, os movimentos são de avanços e recuos, progressão e retroação, expansão e condensação, numa contração e dilatação temporais simultâneas que medem as espacialidades também como giras desenhadas, coreografadas, cartografadas. Para o alto e para baixo, para trás e para a frente, em todas as direções, o corpo esculpe no ar os anéis da ancestralidade. O corpo bailarino é tanto um corpo-chão, terra, no qual pulsa as raízes ancestrais, o coração do ancestre e daquele que o convoca; como é também, lançando-se para o infinito, um corpo-mastro, erguido, que atravessa as dimensões do solo, da dança (no *entre lugar*) e do céu, no cruzamento da imagem que sustenta a cruz e seus pilares - leve-pesado; céu-terra; espírito-matéria; receptivo-ativo; passado-futuro -, por esse desenho como guia, ou estrutura simbólica presente no *tarô*, divido a sala de ensaio e também o espaço de meu ritual, podendo ser aplicado a qualquer imagem plana que trago para ser *incorporada* na dança.

A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu... Os braços e as mãos interagem na construção do mastro e da bandeira dinamizando as energias que estão acima... O corpo-mastro é firme e flexível, articula-se em todas as direções, integra o dentro e o fora, em cima e embaixo, à frente e atrás (Rodrigues, 2005. p. 43-44).

O gesto é a poesia do ato, a função do gesto na performance manifesta a ligação primária entre o corpo humano e a poesia. O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal. No monólogo do *griot*, daquele que conta a história de seu povo como o guardião da tradição oral, de intervalo em intervalo deve surgir a dança para que a narrativa progrida, nos afirma Zumthor na *Introdução à Poesia Oral* (2010). Sobre o mesmo tema Leda Martins diz:

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. Podemos, assim,

conceber a performance ritual não apenas como inscrição do corpo nas espacialidades, mas como projeção do espaço em uma temporalidade que o espelha. As movências das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. O movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção excêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas (Martins, 2021, p. 58).

Dançar é performar, inscrever memórias. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é por excelência, local e ambiente da memória.

A palavra detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestrais, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina. Na palavra e nos cantos, os ancestrais são e assim como na palavra e nos cantos o tempo é. Daí a natureza e o poder da palavra proferida.

A natureza ensina que toda dor é processo de transformação. As plantas, quando feridas, regeneram-se. As águas, quando poluídas, procuram caminhos para limpar-se. O corpo, quando escuta a sua própria dor, encontra meios de cura. O gesto ritual reativa essas potências esquecidas — o corpo como farmácia viva, como repositório de sabedoria ancestral.

Em *Urutau*, a cura não é um ponto de chegada. Ela se manifesta no próprio ato de estar junto, de respirar com o outro, de sustentar o peso e a leveza do que somos. Dançar é curar porque é devolver movimento ao que estava paralisado, transformar o trauma em forma, o silêncio em som, a dor em sopro. Jodorowsky nos fala sobre a cura no *ato-poético*:

O ato-poético deve ser belo, estético e prescindir de qualquer justificação. Pode trazer uma certa violência. O ato-poético é um chamamento à realidade: produz um enfrentamento da própria morte, do imprevisto, da nossa sombra... a poesia é tão convulsiva quanto um tremor de terra! Ela denuncia as aparências, atravessa com sua espada a mentira e as convenções (2009b, p. 36).

Durante o processo criativo, o ato-poético é a forma de realização lúdica de tudo aquilo que se encontra escondido, por vezes obscuro, no imaginário, e pelo ato irrompe no limite entre vida e o poético. O corpo torna-se laboratório de forças invisíveis. As emoções são

traduzidas em gestos, as memórias em vibrações. Desenhar no chão com farinha de mandioca, acender velas, tocar sementes, amassar raízes e folhas da floresta no preparo de um banho de limpeza, respirar em unísono — cada uma dessas ações são pequenas alquimias e por esse poder de transformar e suspender o ritmo cotidiano, causam bem, iniciam curas. Essas práticas fazem parte da dramaturgia do corpo-curandeiro, corpo que ora e cria ao mesmo tempo, presente em *Urutau*.

Quando saio do círculo, do meu espiral de tempo, peço licença, piso três vezes na linha curva e saio com a bênção de proteção. Vou até alguém no público e o convido para o ritual de cura, no sentido da *encruzilhada*, busco no centro, lado direito e lado esquerdo, curar, cuidar, lavar, limpar, fechar corpo e abrir caminhos, abrir as lâminas (cartas de tarô), os portais e permitir beber do sagrado, estar junto, celebrar vida e morte, comungar. Esses movimentos fundam o ser no tempo, inscreve-o como temporalidade. Dos gestos partilhados é que respira minha voz, inspiro nos seres visíveis e invisíveis o sopro divino. Nesse momento abito as infâncias do corpo.

O tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma cosmopercepção e filosofia (Martins, 2021, p. 13-14).

Ancestralidade, exprime uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas. A presença imanente do ancestre na vida cotidiana dos sujeitos inscrevem uma singular compreensão e experiência da temporalidade. Dilatam-se, curvam-se para frente e para trás, simultaneamente, em rememoração e devir simultâneos. Para essa compreensão o *tempo-espiralar*, tem como princípio básico o corpo não em repouso, e sim no movimento, “nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem” (Martins, 2021, p. 14).

### 3. **CAPÍTULO III – CORPO E CONTRACOLONIZAÇÃO: dançar para sustentar o mundo**

“Contra-colonizar é contrariar e não sentir a dor que esperam que eu sinta” (Antônio Bispo dos Santos).

“Este percurso de consciencialização coletiva, que começa com a negação – culpa – vergonha – reconhecimento – reparação, não é um percurso moral, mas de responsabilização” (Grada Kilomba).

Como atravessar fronteiras sem se perder? Fazer da dança um discurso para o mundo, o jogo entre estar com o público, em relação com o mundo, em luta, ter um equilíbrio com minha subjetividade, camada de história, consciência da ancestralidade, é aquilo que me constitui, e orienta minha fala, meu discurso. Essa força, gera impulso de vida, para nessa caminhada quando cair me levantar. Danço assim territórios, ancestralidades, memórias e sonhos meus, mas coletivos. Guiar o movimento e o repouso, trocar de pele quantas vezes necessário, plantar e colher, e multiplicar sem fim, para outro vir e tornar continuidade.

Antes da chegada do europeu ao *novo mundo*, a terra era habitada por povos indígenas desconhecidos do *velho mundo*. Construíam a sua história, viviam seus costumes, possuíam cultura própria, convivendo e respeitando as normas advindas das alianças formatadas com os seres da natureza, sem destoar dos ensinamentos e regras de suas crenças. Mas o etnocentrismo não lhe permitiu a aceitação do “outro” como pessoa, a crença na sua superioridade, no modelo de civilização cristã-ocidental, não o deixava vislumbrar outra verdade que não a sua, gerando a negação do “direito do outro”, como afirma Dussel (1993): “a conquista é um processo militar, prático, violento que inclui dialeticamente o Outro como o *si-mesmo*. O outro, em sua distinção, é negado como outro e é sujeitado, subsumido, alienado a se incorporar à totalidade dominadora como coisa, como instrumento, como oprimido, como encomendado, como assalariado” (p. 44). Sendo considerados sem alma, comparados a animais. O imaginário do europeu primeiramente identificou o paraíso e depois o transformou no inferno da conquista. Com isso exterminou-se populações inteiras, seja por resistirem à invasão de seus territórios e serem feitos escravos, sendo assim, empecilhos à expansão de conquista do colonizador, ou por não resistirem às novas enfermidades trazidas pelos invasores.

A busca pelo controle e a escravização dos indígenas acelerava o deslocamento e as constantes migrações indígenas, obrigando a dispersão de comunidades inteiras, famílias, etnias forçosamente. Os deslocamentos e as grandes caminhadas aconteciam pela busca de

uma “terra sem males”, Yvy marãe`y, conceito Guaraní, um paraíso mitológico onde não existe fome, guerras ou doenças. A terra sagrada tão referenciada em livros e no cinema, à busca pela harmonia, justiça social e liberdade, assim como tantas outras: *Andara*<sup>9</sup>, *Shangri-la*<sup>10</sup>, *Montanha Sagrada*<sup>11</sup>, o conceito de imortalidade, pureza, estabilidade e conexão com o divino.

Os povos indígenas, que representam apenas 6% da população mundial, guardam 80% da biodiversidade do planeta. Eles são guardiões da sobrevivência da espécie, mesmo diante da ameaça constante do ecocídio e do genocídio. O corpo indígena — e, por extensão, o corpo da terra — é lugar de resistência, de futuro e de memória. Ao me reconhecer amazônida e migrante, descobro que meu próprio corpo é também esse território ameaçado e fértil: *corpo-ponte* entre mundos, corpo em constante reconfiguração.

Nasci em 1978, na Amazônia paraense, quando se dizia que aquele território era um “vazio demográfico”. Naquele tempo, mapas eram desenhados por mãos que acreditavam poder medir a vida, contar os corpos, classificar os mundos. Mas a floresta nunca coube nas fronteiras dos mapas. Ela é respiração, é *corpo-expandido*, é uma cartografia viva onde cada rio, árvore e pessoa é também linguagem e tempo. A Amazônia foi o meu primeiro chão, lugar de muitas atravessamentos, território imenso, intenso, cercado de água, muita água, muito húmido, muita chuva, o que dificulta as travessias, os deslocamentos. Cresci entre o cheiro da terra molhada, as histórias contadas nas portas das casas, as noites em que as vozes dos antigos se misturavam ao som dos bichos. Foi ali que aprendi que o corpo é um território de escuta, e que dançar é uma forma de lembrar. O corpo que hoje investiga e cria traz consigo essas camadas de lama e trovoadas, de espiritualidade e política, de dor e reverência.

Na travessia entre a Amazônia e Lisboa, aprendo a sustentar as múltiplas geografias que me habitam. O chão muda, mas a raiz permanece, invisível, conectada. Cada gesto é um modo de lembrar as águas, de devolver à terra o que dela veio. Habitar a terra, hoje, é resistir à lógica da separação — entre humano e natureza, entre centro e margem, entre Norte e Sul.

---

<sup>9</sup> Andara, o lugar de todos os lugares, a Amazônia mítica criada pelo escritor e poeta paraense Vicente Franz Cecim em seu livro “Viagem a Andara – o livro invisível” (1988). Um livro-floresta que descreve o lugar que habitamos e precisamos habitar para saber da vida quem ela é e, sendo-a, quem somos nós. Nele são as árvores, as aves, a floresta quem fala, é vida mesma quem fala ao homem para sua aprendizagem. Diz o autor: “Andara me escreve, por isso escrevo Andara, que é a Amazônia transfigurada através de mim”. Andara vem do verbo “andar”, andarilha, em constante movimentação.

<sup>10</sup> Paraíso utópico criado pelo escritor britânico James Hilton no romance “O Horizonte Perdido” (1933), um vale isolado pacífico nas montanhas do Himalaia, onde os habitantes vivem em harmonia e em um estado de felicidade prolongada.

<sup>11</sup> Lugar de grande significado espiritual, de harmonia e elevação espiritual, de encontro entre o céu e a terra, morada dos deuses, lugar de pureza e a ascensão para o divino, criada por Alejandro Jodorowsky no filme “A Montanha Sagrada” (1973).

É afirmar que toda dança é também um ato político, um modo de estar com o planeta. O corpo é a primeira morada, o primeiro território a ser cuidado, ouvido e semeado.

Na Amazônia aprendi que a terra tem pulsação, que o vento fala, que o silêncio é reza. Ao atravessar oceanos, busco não perder essa escuta. O corpo que dança, move-se, desvia-se, encontra, perde e recomeça. É corpo que se lembra — e, ao lembrar, cria na *Oguatá guaxú* (grande caminhada). Discorro sobre a grande caminhada empreendida em busca da terra madura, sem sombra, onde é possível praticar a arte do *bem-viver*. Tentando pavimentar um caminho onde pisam os pés com saúde e respeito, desenvolvendo sua lógica de ser e estar em busca de uma terra sem mal, a terra do *bem viver* em abundância. Ritualizo a cerimônia do curar a terra e salvá-la. Dançar a partir do *Tekoá pyaú*, o local onde a vida cai.

Caminhar faz parte de nossa filosofia de vida, pois tudo que tem vida caminha. Estou consciente de que esta pesquisa apresenta limitações, e os leitores entre: pesquisadores da dança/performance, educadores, acadêmicos e todos os que escrevem e criam a partir de suas caminhadas de vida, da etnografia, da memória e história, ou os que continuam em campo desenvolvendo suas pesquisas sobre tal assunto, irão percebê-las.

As comunidades indígenas dentro e fora do Pará, são bastante diferentes entre si, o que as liga é a cosmologia, o modo de crer, de *bem viver* e da luta pela demarcação de suas terras, seus direitos, seu espaço de fala e a saída das mineradoras, empresas, multinacionais, petroleiras das áreas dos rios e das florestas nativas da Amazônia. Talvez essa pesquisa escape aos padrões convencionais da dança, no entanto o que seria o perspectivismo ameríndio amazônico se nosso olhar ou modo de olhar, não fosse de outra possível perspectiva, ainda que sob o viés da academia, em razão da tentativa de lastrear uma caminhada, percorrendo da categoria ao conceito, como uma filosofia de vida amazônica. Para desenhar esta narrativa, trago experiências vividas com meus ancestrais, escritos de autores indígenas, antropólogos, etnógrafos, artistas, filósofos, educadores e religiosos. A narrativa do texto percorre os caminhos com paciência para sentir e escutar, tempo de estar lá, e o tempo da distância, cheio de ruídos, esquecimentos, apagamentos e saudades, nele vou elaborando as minúcias da escrita, a inserção no campo de pesquisa, com suas vicissitudes, sendo o mesmo controverso, relacional, complexo. Por vezes ambíguo, na tentativa de estabelecer diálogo entre iguais sobre narrativas da caminhada, a narrativa dos antigos ou mesmo trivialidades. Nesta caminhada para dar conta destes conteúdos, sigo a trilha deixada por pesquisadores que buscaram aprofundar a análise sobre estas questões.

A arte socialmente comprometida deixou de ser um espaço marginal dentro do programa das artes contemporâneas para ser adotada por museus e pela academia como parte da sua linguagem de comunicação com a sociedade (Raposo, 2019).

O mundo treme. A terra adoece. Vivemos um tempo em que o genocídio e o ecocídio caminham juntos, sobrepostos em camadas de brutalidade que ferem o planeta e o corpo. É nesse contexto de luto coletivo que esta pesquisa se inscreve: uma tentativa de sustentar, através da arte, as forças que ainda respiram em meio à catástrofe.

O corpo — esta matéria viva, ancestral e política — torna-se espaço de metabolização da dor. Dançar é acolher o que dói, não para anular a ferida, mas para escutá-la. O movimento é um modo de processar o insuportável, de permitir que o que está bloqueado volte a circular. A dor, quando dançada, não é mais apenas sofrimento: é energia transformada em gesto, som, presença.

Trabalhar com material autobiográfico é sempre um ato de autoconhecimento e busca de si, ali colocamos muito em causa, é sempre um lugar de correr risco. Dançar pelas *encruzilhadas*<sup>12</sup>, fazendo uso do conceito de Leda Martins (1991), que afirma uma criação pelas confluências, pelas passagens que se cruzam. A encruzilhada, capta concepções, experiências, estéticas, realidades que não cabem em uma lógica linear ou que tenha pretensões de “pureza”. Em um país como o Brasil - que resulta da reunião de influências indígenas, africanas e europeias -, esse conceito me cai como luva, a cultura afro-indígena, seus rituais, danças e cultos, é sem dúvida uma cultura de encruzilhada.

A noção de *encruzilhada*, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos (Martins, 1991, p. 28)

Leda afirma que a palavra adquire uma ressonância singular para o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. Na busca por uma memória ancestral e no cuidado em transmitir sua palavra, reutilizando e movimentando-a no presente, a palavra (oralidade transmitida) “é sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria” (Martins, 2021, p. 61). A palavra oral implica uma retomada de saberes e posturas (por isso, é performada) e implica mudança em campos sociais e simbólicos. O sábio aqui, tem a palavra na ponta da língua, a história de seu território e de seu povo, os mitos, o conhecimento e diálogo com a natureza, a floresta e os conhecimentos da cura natural e espiritual. E é na *encruzilhada* entre o passado-presente-futuro, oral-escrito-

---

<sup>12</sup> A *encruzilhada* é um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matrizes pelos saberes bantos (O Saber dos Orixás, 1997, p. 27, Mãe Stella de Oxóssi).

perfeito, permitindo o espaço em que se fazem sujeitos e sociedades. Palavra oral como linguagem, conhecimento e fruição porque alia, em sua dicção a música, o gesto, a dança, o canto, porque exige propriedade e adequação em sua execução. O orador *Urutau*, é esse ser que narra vida e conduz pela cosmologia indígena, seu corpo exhibe mundo, e assim é *corpo-tela*, “um *corpus* cultural que, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético” (Martins, 2021, p. 82). Leda diz, que este corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante, que ressona, tornando o sujeito enunciador-emissário, o pondo num circuito de expressão, potência e poder. Nesse processo o *corpo-tela* expande-se em adereços e objetos, cores e formas, ele possui uma cenografia própria, da fé à cultura que envolve.

*Encruzilhada* é local sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção.

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a *encruzilhada* é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a *encruzilhada*, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. (Martins, 2021, p. 35).

Em terreiros no Pará, de espiritualidade afro-indígena, a noção de *encruzilhada* é ponto principal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem *lorubá* e em etnias dos povos indígenas, uma complexa formulação. Lugar de interseções, onde reina *Exú*, energia do princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento, mediador, canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas mais que um simples personagem, *Exú* figura como veículo instaurador da própria narração. Ele é uma espécie de interprete, aquele que porta o *axé*, sua natureza é espiralar, conecta o sagrado e o profano.

Toda memória ancestral desses conhecimentos pode ser ativada e transmitida na e pela performance ritual, por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo e pela voz, numa refinada e complexa estilização estética e artesanal. *Urutau*, buscou na transmissão dos mitos escolhidos, para cada um deles um tom, cor, sonoridade, sopro diferentes, conectados a forma física e o movimento, numa partitura dançada pela ativação

da força da voz, das palavras, que vibravam musculaturas no momento que eram proferidas. Todo um universo de cognição expresso em todos os cerimoniais e liturgias transcritas, nas Américas, estilos africanos, modos de vivência e de pertencimento, uma percepção e compreensão do cosmos diferenciadas, assim como uma singular reflexão sobre o sagrado que transcende os idiomas metafísicos ocidentais.

Em *Urutau*, o corpo veicula, transporta uma ancestralidade, não só, ele transcreve e renova esses conteúdos em expressão. Tudo ali naquele espaço sagrado que é desenhado pela performer, se passa em uma relação entre tempos, o que foi, o que é e o que será, entrelaçam, encruzilham, num *tempo-espíralar*. Numa leitura ocidental, o tempo segue em frente, como uma seta, uma linha reta: passado, presente, futuro em sucessão. Mas isso não dá conta da experiência da memória ancestral trazida para este estudo e criação. Já o *tempo-espíralar* encontrado tanto na filosofia africana quanto na indígena, ou na amazônica, é mais possível de ser entendido, vivido, vestido e dançado. Em vez de reta, uma espiral, não um círculo que se repete, não se trata de retornar sempre ao princípio. A espiral se distancia do ponto de partida, e o retoma em outro nível, potente de toda caminhada que viveu, de todo caminho que percorreu. Em interações sucessivas, ela se apropria do novo e repõe o antigo, em um movimento de simultaneidades e confluências, de potencial infinito. Assim será no desenho dos objetos, na coreografia, no espaço, na palavra, na luz, no movimento do corpo e na música.

O corpo, o ritmo, o som, vai e volta, ondulado, curvo, percebe o saber do tempo como ondas espiraladas. Desta mesma forma penso a escrita, passando por pontos já falados, mas sempre trazendo uma nova forma de entendê-los e reconfigura-los dentro da obra de *Urutau*, entre questões que muitas vezes não tem respostas fixas, retas, diretas, e sim numa continuidade entre esse *tempo-espíralar*, o *corpo-tela* e a *encruzilhada*, tão debatidos por Leda Martins em toda sua generosa obra, que me serve como uma bengala mágica neste meu fazer, criando possibilidades novas e poderosas de pensar vidArte.

A cultura, a memória e a identidade social e territorial são transmitidas por movimentos corporificados, através do corpo por danças, rituais, performances, música e objetos, como já bem falados aqui. Os objetos selecionados para o *Urutau*, tem peso-valor especial, tem vida própria no ritual, são carregados de memórias e histórias. O espaço em que são acionados, tocados, manipulados, é central, pensado como centro do território indígena, que igualmente é em círculo, com as casas na margem (o público) e o espaço central para o trabalho, a dança, a troca, a cura, o ritual. Assim ocorre na grande parte das manifestações populares do Brasil, de herança afro-indígenas. Estar ali naquele centro, dá poder a voz, do ser visto, do entrelaçamento, é o lugar de suspensão do tempo, um estado específico, que exige preparo, diferente do cotidiano. Uma forma de transmitir saberes e tradições, passar história de forma

que empodera, que afirma a vida e dá a ela continuidade e, de certa forma, direção. E é por meio da performance, da dança, das práticas corporificadas, que ocorre essa construção de sentido, no desejo de transmitir vida, sabedoria ancestral que ajuda a encontrarmos caminhos futuros, a interconexão da existência, humano, animal, natureza e cosmos. É algo que me move, me mantém em movimento. Acredito que a travessia só é possível com os pés no chão, saber o que acreditar, com o que se comprometer.

### **3.1. O corpo-coletivo e o corpo-território: invisibilidades da travessia e suas resistências**

“Os povos indígenas não são resquício do passado, são parte do futuro”  
(Documentário Mapear Mundos).

A ação de compor coreografia, compor uma dança, uma performance, implica um processo de criação, é a partir de exercícios de composição diversos, minhas ferramentas, que parto para a sala de treino e ensaio, iniciando os trabalhos com longos aquecimentos; dança livre; e a prática da improvisação. O improviso - como nos afirma Leonora Lobo e Cássia Navas no livro *Arte da Composição* (2008) - “se dá por impulsos, mas é um processo estruturado... quem improvisa não improvisa a partir do nada” (p. 119), mas a partir de toda sua experiência e dos estímulos recebidos. Tomando isso como possibilidade experienciada, posicionei *Urutau-Cinza Verde-Mata* como dança, mas também como performance, por sua estrutura ser concebida a partir de movimentos que se instauram no momento de sua presentificação em uma apresentação (apêndices D e E).

Minha criação de solos performáticos se dá desde 2008 - já atuando desde 1999 em espetáculos teatrais de grupo -, quando me mudei de Belém do Pará para o Rio de Janeiro e iniciei o Mestrado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa dos Estudos da Performance, dentro do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias, fundado e dirigido na época, pelo Professor Dr. Zeca Ligiero, meu orientador naqueles anos de pesquisa e também pela minha aproximação com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage/RJ, divisor de águas no meu fazer artístico, tendo como meu primeiro mestre desta linguagem o artista visual e performer Nadam Guerra. Foi a partir daí, que deliberei o termo *performance* como campo de pesquisa e criação, por acreditar que ela envolvia o cruzamento das multilinguagens que eu trabalhava em meus solos: o teatro experimental ou o *teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann (2007); a dança, o ritual; e as artes plásticas. Mas não imaginava que ali também cabia o termo coreografia como conceito operatório do meu fazer, até debater-lo neste Mestrado em Criação Coreográfica.

Nesse relatório, apresento um inventário da pesquisa feita antes, durante e pós estreia do solo *Urutau-Cinza Verde-Mata: o corpo travessia*. Após as duas únicas apresentações de estreia, no Porto e em Lisboa, o trabalho continuou pulsando em mim, a necessidade da manutenção do que funcionou como esperado, do que funcionou inesperadamente, e tudo aquilo que não funciona e precisa ser transformado, retirado ou substituído. Essas foram percepções obtidas durante a ocupação dos espaços de apresentação, pelo manuseio dos vários objetos em cena na estreia com a presença do público. Devido os ensaios com o material completo ter sido bem tarde, tendo eles em mãos, apenas dez dias antes da estreia. Numa jornada de espera exaustiva para conseguirmos atravessar entre países o material visual criado: objetos de luz feitos pela Direção de Arte deste projeto, lá na Amazônia. Material orgânico e ritualístico que teve de ser enviado do Brasil para Portugal, em que tivemos de fazer toda logística das burocracias para sua liberação em alfandegas e aeroportos, além dos custos para que ele chegasse até as minhas mãos, o que fez com que tudo andasse a correr de forma estressante, me levando a ensaiar sem a presença destes objetos e instrumentos fundamentais durante grande parte desta criação. Posso então dizer, que a reta final tão importante, a costura de todo material criado, foi delicada, delineada pelas demandas e urgências dos acontecimentos imprevistos no caminho.

Em relação ao texto na performance, os mitos escolhidos como fio condutor das cenas, chega quando a coreografia já está “pronta”, gosto da ideia de uma obra com aberturas e flexibilidades para mudanças e manutenções no decorrer do tempo, após o primeiro longo processo de experimentos. Faço levantamento de várias imagens, ideias e tarefas de antemão como ponto de partida, o resto é intuitivo ou desenhos de sensações e estéticas que quero alcançar na performance. Alguns dias deixo os cadernos de artista fechados, ponho uma música a tocar e começo a dançar aleatoriamente, até que algum movimento nascido me dê as pistas, ou ative uma emoção, uma imagem. Nesse momento deixo a dança livre me conduzir até a exaustão, tentando voltar para os pontos de acesso, as memórias musculares perceptíveis que me levam novamente para aquele lugar, para depois de repetidas vezes, parar, abrir o caderno e me por a desenhar autos-retratos de como estou naquele momento, uma espécie de fotografia por dentro e por fora. Ponho cores, sobressaio detalhes, escrevo palavras, invento pequenas frases de movimento para as imagens e sensações, que mais tarde ganham sentido entre si. Dou títulos a tudo que nasce, para facilitar a leitura depois, quando quiser acessá-las em meu corpo novamente.

As imagens são catalogadas, mas permanecem aleatórias, nada é logo arrumado, amarrado numa sequência, gosto dessa narrativa não linear na obra, então deixo que as variáveis definam alguns rumos e a forma. Um fazer, que ao ser feito, vai inventando um modo de fazer. Assim, “invenção e produto caminham passo a passo, e só no operar encontram as

regras da realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é sua descoberta” (Pareyson, 1993, p. 60).

Por estar imigrante - e mesmo antes, quando fui morar no Rio de Janeiro - me distanciei da Companhia de Teatro Madalenas, da qual fundei junto com cinco amigos recém-saídos do Curso Técnico de Ator da Universidade Federal do Pará, em 2000. Foram anos de muito aprendizado e vivências, grande escola do meu fazer artístico, onde trabalhei na atuação, criação, direção e dramaturgia coletiva com o grupo por quase 15 anos; também me coloco na distância da parceria de criação dos meus solos, nos últimos 13 anos, a artista visual, diretora de arte e visualidade Patrícia Gondim. Distâncias que afetam a produção colaborativa, fazer novos parceiros potentes e fiéis em sintonia do pensar, produzir, em temas e concepções das artes e do mundo que carregam afinidades em comum, construídas ao longo do tempo e do trabalho, amadurecendo uma estética, isso sabemos, não se faz de um dia para o outro em exílio. O que de fato coloca-me muitas vezes num momento de delicadeza e bastante solitária nesta minha primeira criação *solo* em Portugal.

Por mais que já tivesse dançado em Portugal junto a Matridança<sup>13</sup>, por convite de sua criadora e durante o Curso de Formação Essencial Matridança – Corpo e Movimento, que fiz com a artista portuguesa Vera Eva Ham (educadora membro da UNESCO), entre os anos de 2022-2023, nesta experiência erámos alunas, orientadas por ela, por sua direção e dramaturgia, apesar de termos liberdade na construção de nossos solos individuais dentro do coletivo, era ela quem estruturava as obras que aqui dancei: *Bárbaras* (Fábrica da Pólvora de Barcarena/PT, 2023) e *Arrudas* (Castelo de Sesimbra/PT, 2022). Agora *Urutau*, me permitia voltar a criar, fora de minha zona de conforto, longe dos meus, tendo a incumbência de criar a obra como um todo, desde sua pesquisa até à produção e apresentação final, como nos solos anteriores que produzi no Brasil.

No fim do ano de 2024 decidi atravessar, fui em pesquisa de campo para a Amazônia até fim de janeiro de 2025, dois meses urgentes para orientar-me por dentro, aterrar-me. Esse movimento deu possibilidades para que na volta eu seguisse jornada criadora, potencializada do imaginário de minha casa. Iniciamos então nova troca, eu e Patrícia Gondim, mais uma vez seguiríamos por trocas constantes, mas agora limitadas aos e-mails e telefonemas, mas oportunizando o processo, juntas na distância alimentávamos nossa inspiração e descobertas diárias. “O artista participa de tal modo no próprio tema que aborda, que se pode dizer que o determinou com base no conteúdo e este se lhe impôs por sua própria espiritualidade”

---

<sup>13</sup> Criada pela dançarina portuguesa Vera Eva Ham em 2011, movimento que pesquisa a arqueologia do corpo e da dança selvagem feminina. Uma abordagem especializada no corpo feminino pela junção de diferentes técnicas: danças sagradas ancestrais; *butoh* e as técnicas de imaginação ativa, o ritual, as práticas somáticas, linguagens do movimento nas tradições e investigações do feminino entre o passado e o contemporâneo.

(Pareyson, 1993, P. 38). Assim seguimos nos encontros no Brasil e nos meses de fevereiro, março e abril, em Portugal, até a estreia no dia 17 de maio de 2025 no Porto.

Voltar a partir do zero: repensar as coisas de A a Z. Aprender de novo, sem descanso, começando pelas coisas de aparência mais simples. Ensaiar sem partir de um axioma: “ensaiar para ver”, inventar novas regras do jogo e adotá-las apenas se doam algo, se são fecundas (atitude que os eruditos denominam heurística). Seja com a seriedade de uma empresa pedagógica, seja com o alvoroço de uma criança que lançara as letras do abecedário pelo ar: essa é a atitude própria da gaia ciência, com a qual Nietzsche nos incita a subverter a separação secular entre o inteligível e o sensível (Didi-Huberman, 2010a, p. 264).

Enfim, voltar a partir do zero é ter em mente que, a cada novo trabalho, a cada nova obra, tudo é capaz de se reorganizar. A arte tenta se refazer; do mesmo modo, a história, a filosofia, a literatura, na constelação e caos das imagens, não se separa imagem de imaginação.

Tais articulações não acontecem sem um processo migratório, o que resulta em uma eterna passagem de fronteiras (espaciais e temporais) das imagens. Nessa passagem, as imagens tanto traduzem quanto traem, tanto são acessíveis quanto incompreensíveis. A ciência como profecia inscreve outra forma de conhecimento (saber pelo sofrimento, saber alegre ou ainda não-saber), justamente um saber que existe diante dos excessos. Com a imaginação assombrando o conhecimento, com imagens que migram e atravessam distintas culturas pelo gesto, pela sobrevivência, as imagens se tornam uma atuação contínua (e descontínua) de fantasmas de histórias incessantemente contadas.

O ritual não pretende resolver o sofrimento, mas sustentá-lo com dignidade e escuta. Em tempos de luto planetário, dançar é um ato político e ecológico: é afirmar a continuidade da vida. A dança permite que o corpo se torne extensão da terra, veículo de ligação entre os mundos. O corpo que dança é também corpo que denuncia - denuncia o extermínio indígena, o racismo estrutural, a xenofobia, a violência a todo aquele que é “diferente” do outro, que não se reconhece nele—, ele propõe outra forma de estar no mundo: uma ética da presença, da ternura radical, da co-responsabilidade. Dançar como ato de amor e de fúria, de luto e de esperança.

Diante da catástrofe ecológica, *URUTAU-CINZA VERDE-MATA* não oferece respostas, mas abre espaços. Espaços de encontro e de escuta. Espaços onde é possível lembrar que ainda pertencemos à terra e que ainda podemos escolher o gesto de cuidar.

Após a estreia, em trocas produtivas com a diretora de arte Patrícia; com minha orientadora neste Mestrado, Professora Cecília De Lima; e ao rever o registro em vídeo de

*Urutau*, percebo a ausência de espaços vazios na obra, silêncios, paradas, respiros suaves. A necessidade de criar uma geometria mais funcional, espaços não apenas como ritmo, mas como pontos de reflexão, embora curtos ou rápidos, mas para dar tempo a leitura do que se está trazendo para o diálogo, uma pausa para o sentir dos dizeres em palavras e gestos, para digerir tanta informação junta. A necessidade da limpeza visual e simbólica, para mim que executo os gestos e lanço flexas e as recebo em seguida, pelo público que me lança *feedbacks* a todo momento. É preciso retomar folego a cada segundo com a enxurrada de imagens projetadas, sons, luzes, objetos, palavras, movimentos, tudo operado quase ao mesmo tempo, numa emergência de ataque sem tempo de defesa. Finalizar este ciclo é extremamente importante para agora olhar externamente e voltar para a sala de ensaio, num segundo momento desta obra, iniciando uma travessia em outras paisagens e espaços que pedem contemplações e curas. Didi-Huberman enfatiza o intervalo:

O intervalo é o que torna o tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual. É a interface de distintos estratos de uma espessura arqueológica. É o meio de movimentos fantasmas. É a amplitude dos “dinamogramas”, o desvio criado pelas falhas sísmicas, as fraturas na história. É o abismo que o historiador deve aceitar escutar, sua razão deve sofrer. É o deslocamento criado por rupturas ou por proliferações genealógicas. É o contratempo, o grão da diferença na engrenagem das repetições. É o hiato dos anacronismos, é a malha de buracos da memória. É o que intrinca e separa alternativamente os fios – ou as serpentes – da meada dos tempos. É o caminho que percorre uma impressão para sua encarnação. É a falha que separa um símbolo de seu sintoma. É a matéria dos recalamentos e o ritmo após o fato. É o olho do redemoinho, dos turbilhões do tempo (2002, p. 505).

Aquele que lida com as imagens então atuaria no intervalo, esse seria um modo de lidar com as falhas sísmicas e com as fraturas da história, lidar com a poeira, os restos, os fantasmas da história em uma mesa de montagem. Como um tecido, um pano, não existe imagem que não implique conjuntamente olhares, gestos e pensamentos. Ao nos colocarmos diante do público e ele diante de cada detalhe performado, de cada imagem, é preciso perguntar como ela (nos) olha, como ela (nos) pensa e como ela (nos) toca ao mesmo tempo. Enfim, na expansão do ethos apolíneo no pathos dionisíaco, a imagem é uma intermitência, uma zona de intervalos, modo de desdobrar visualmente as discontinuidades do tempo da obra em toda a sequência do ritual.

Os movimentos sísmicos das imagens não são apenas um produto final, mas um processo em movimento que não abre mão de um espaço contínuo de montagem, espaço por excelência daquilo que está em formação. São restos, portanto, imagens que também nos

fazem imaginar. O espaço do desejo assombra o espaço do saber. Uma imagem não é algo sem ordem. Uma imagem não é sem organização, mas esta engana o fim que inicialmente lhe foi dado.

Como Georges Didi-Huberman já enfatizou em algumas entrevistas, a imagem é uma mariposa. Para obtê-la, fixá-la é preciso matá-la. Assim como as mais simples imagens são uma rede complexa de ligações, de camadas, de energia corporal, de assombro e ainda de restos, de inacabamentos e de abandonos. O que restaria às imagens seriam vestígios de experiência e ao mesmo tempo experiências em si. Possivelmente, estar diante da imagem e do tempo, do gesto e da permanência talvez seja reunir imagem, tempo, gesto, permanência e mais, experiência e história, é preciso jogar com elas pela diferença que pode ser produzida, pela apresentação da imagem e, sobretudo, pela possibilidade de pensar seus intervalos.

Em *Urutau* meu desejo não era criar a partir de termos literários filosóficos, mas simbologias do cotidiano da vida ordinária. Queria que fosse indispensável ler através do sentido, pela devoção e o respeito transmitidos em cada gesto ritualístico da dança, como no beber a cachaça ritualística servida na *cuia* e acender a chama da vela em forma de sol, na cerimônia pública aberta na performance. Tudo ali - mesmo dentro de uma ordem que vai tornando-se caótica no decorrer das cenas, estabelecendo ao acaso um aparente caos e destruição da forma circular criada, do desenho dos objetos ao centro que vão se espalhando, da sujeira que a farinha derramada no chão pela performer cria, junto aos objetos-bichos de luz -, ainda sim é belo. Esse feio que é belo tem poderes indizíveis. Gosto de trabalhar com tudo aquilo que se presta à metáfora e as transfigurações. Alquimia, a palavra, o verbo, o objeto, o gesto transmutado em ouro.

Debruço-me sobre angústias, dores, reelaborando sentimentos, ali o movimento não quer ser perfeito, o cabelo está ao vento solto, o suor escorre as pontas dos dedos, a saliva que salta e os olhos que lagrimam, tudo briga com o corpo que cansa em cena, com o mundo porque estar ali não é fácil, nada vem de graça ou acontece apenas por acontecer. *Urutau* canta dores porque é uma maneira de se exaltar, defender e reverenciar a vida e todos os conflitos. E isso não é pouco. É no escuro profundo da mata onde salta grande luz, lá onde não há medo de nada, que respiro.

O corpo que dança escreve e atravessa oceanos, carrega em si séculos de silenciamento, e essas invisibilidades da travessia me são matéria catalisadora do meu grito. A colonialidade não é apenas um regime político do passado, mas uma estrutura de afeto e percepção que ainda habita a pele, a língua e o gesto. Ela molda os modos de mover-se e de ser vista, define o que é reconhecido como “arte”, o que é “civilizado”, o que é “correto”. A cada movimento, o corpo pós-colonial é lembrado de que foi ensinado a duvidar de si — a desconfiar de sua cor, de sua origem, de sua linguagem.

### 3.2. O corpo-(i)migrante e a sabedoria de descolonizar para voltar a sentir

Grada Kilomba (2022), ao discutir a colonialidade da linguagem, alerta que o racismo não está apenas na estrutura, mas no cotidiano, na intimidade, no inconsciente. A descolonização, portanto, não é apenas um gesto coletivo — é também um trabalho interno, um exorcismo lento. O corpo migrante vive esse paradoxo: deseja pertencer e, ao mesmo tempo, sabe que o pertencimento oferecido é condicionado pela branquitude, pela norma. Cada palavra dita num português europeu carrega uma tensão, uma ferida: o som da adequação, a mutilação do sotaque.

Fanon (2008) já advertia que a língua do colonizador “não apenas nomeia, mas impõe uma visão de mundo”. Habitar outra língua é também habitar outro corpo. Por isso, o trabalho poético e performativo desta pesquisa é duplo, traduzir e destituir. Traduzir para ser compreendida; destituir para permanecer fiel à voz que vem das margens. O texto e a dança coexistem nesse entre-lugar, onde o corpo busca uma nova gramática — uma linguagem feita de respiração, gesto e silêncio.

As únicas duas apresentações de *Urutau* realizadas em Portugal até a entrega deste relatório, foram bastantes diferentes, sem querer definir uma como melhor que a outra, mas bem distintas (apêndices F e G e anexos A e B). Seja pelas cidades diferentes: Porto e Lisboa, seja pelos locais (espaços de apresentação): Amparo99 (Porto) e I Festival Transatlântico (Na Biblioteca de Alcântara em Lisboa), ou pelo público com faixa etária e segmento cultural distintos: no Amparo99, devido a apresentação ser em parceria com a colega do Mestrado, Maria Helena, numa “Noite Performática – Corpos Femininos em Trajetória”, que punha no mesmo espaço a criação de dois solos feitos por mulheres. Iniciando a noite o trabalho de Maria Helena, e em seguida o meu. Por ela ser do Porto, tivemos uma plateia calorosa, entre amigos e familiares, e alguns curiosos frequentadores daquele espaço alternativo, uma *blackbox* que costuma ser espaço para concertos de rock e outras cenas experimentais. Um público pagante, que lotou a casa comprando bilhetes para assistirem as duas obras. Na segunda apresentação, dentro do I Festival Transatlântico 2025, numa programação de cinco dias de eventos, entre artistas brasileiros e portugueses, eu era convidada para fechar o último dia. Num espaço menos convidativo, numa sala branca, uma espécie de auditório, com alguns dos participantes do Festival presentes, alguns funcionários daquele espaço, além de uns poucos alunos do Professor e amigo Paulo Raposo, do curso de Antropologia da Iscte, e a presença marcante de minha filha e mais 10 crianças, amigas dela, que surpreendentemente as mães, conhecidas da Escola, souberam e levaram os filhos. Uma plateia dividida entre acadêmicos, técnicos, cientistas e artistas que estavam ali, pela multiplicidade do evento gratuito, com música, palestras e a performance do *Urutau*; e na outra metade as crianças (na

faixa etária entre os 8 e os 10 anos) e suas mães. O local e o público fizeram desta apresentação grande diferença na estrutura da performance, dos movimentos, da energia gerada e trocada, da fisicalidade, e das interferências externas.

Não posso deixar de pontuar que a criação de *Urutau*, em nenhum momento foi pensada para um público infantil, seja pelo tema escolhido ou pela violência das ações físicas, os gestos e a relação com o espaço, o tempo no ritual. A criança permite o jogo com muita disponibilidade e verdade. Se ela é capturada, ela entra na cena, invade, com o corpo, presença ou olhar. Fui devorada, aquilo ativou outros estados em mim. Trouxe a minha criança para dançar, sensibilidades sutis surgiram e outras vindas da tensão e da exaustão foram diluídas no acesso dado ao encanto e maravilhamento delas. Eu mudava em cena toda a travessia proposta. Um prazer em ter essa liberdade, por outro lado, o corpo da dor e da revolta ganhou doçura, elemento que precisava ser experimentado antes em sala de ensaio. Fui conduzida por uma espiral frouxa que me desaterrou do centro e me fez rodopiar nas bordas desconcertada. A sensação era que a mensagem passada era outra. Sem julgamento de valores, ou preocupação se afetou como deveria afetar, mas o que sei e senti, é que de certa forma a magia aconteceu. Deixou em mim o desejo de haver dois formatos para este solo, sem perder a força da mensagem, o afeto e a violência da imagem que transforma e cuida, mas com sensibilidades e sutilezas diferentes.

Quando o corpo escuta o chão, reconhece que toda fronteira é ficção. Ao suar, ao cantar, ao tremer, ele reata o elo com os que vieram antes e essa mensagem é para todos: mulheres, espíritos, rios, pedras. A descolonização é sabedoria para todos e todas as idades, também uma forma de reatar com a ancestralidade — não como retorno romântico, mas como aliança de continuidade. O corpo que dança é corpo-arquivo, corpo-ponte, corpo-futuro, corpo-migrante que afeta e acolhe.

A descolonização não é uma metáfora, ela implica mudança de posição, de sensibilidade e de responsabilidade. Requer desinvestir da lógica de propriedade, do conforto e do controle. No corpo, isso se manifesta como desapego: desaprender o medo do escuro, do caos, do invisível. Dançar torna-se, assim, uma pedagogia da vulnerabilidade — a arte de sentir o mundo de novo.

Ailton Krenak (2019) lembra que “adiar o fim do mundo” começa com o gesto de manter viva a imaginação. Cada forma de performar *Urutau* é, nesse sentido, uma pequena extensão desse gesto: um convite para imaginar mundos onde a arte e a cura não se separam, onde o humano volta a reconhecer-se como natureza.

#### 4. CAPÍTULO IV – O CORPO-MEMÓRIA E A TRAVESSIA ESPIRALAR

Frantz Fanon (2008) descreve em *Pele negra, máscaras brancas*, o processo violento pelo qual o sujeito colonizado internaliza o olhar do colonizador. Ele “se vê sendo visto”, e, nesse reflexo, perde momentaneamente o direito de nomear-se. O corpo colonizado aprende a vestir máscaras: fala com outra voz, adapta-se à gramática dominante, esconde o ritmo de sua própria língua. Esse aprendizado de “tornar-se outro” não é inocente — é uma pedagogia da separação, que fragmenta a relação entre corpo e mundo.

Diante disso, a travessia proposta por *URUTAU-CINZA VERDE-MATA* é também uma travessia de desaprendizagem. É um gesto de devolver ao corpo o que lhe foi tomado: o direito de sentir-se origem, terra e rito. Dançar é descolonizar o próprio sistema nervoso; é permitir que o corpo volte a falar a língua da floresta, do vento e do silêncio.

Práticas populares, que fazem o uso das máscaras, como nos caretos, da cultura popular, observo e aproximo-me de alguns destes elementos e reinterpreto, reconstruo e reinvento, trazendo a memória cultural de um território. Jamais com o desejo de folclorizar, muito menos de tornar a cultura local da Amazônia produto de consumo cultural e ícone da identidade de toda uma região tão extensa, rica e diversa. Aqui em *Urutau*, o objeto não objetifica, nem emblematizam ou mercantilizam a cultura. O que me move aqui é a brincadeira popular, o devir criança, devir festa, o mistério e o fantástico que envolve estas figuras. Remeto-me também a praça popular e ao carnaval, em sua função primeira, de festividade cíclica e complexa, rica de aspectos e significados e originalmente de fundo agrário. Poderia apontar as tantas festividades que há pelo mundo, além das de minha memória da infância na Amazônia, que foram tão fortemente influenciadas pela cultura do colonizador. Como por exemplo os “caretos de Podence”, aqui na região de Trás-os-Montes em Portugal. Um arraial de euforia, de encontro e pretexto para contatos e brincadeiras corporais e o consumo de bebidas. E aqui mais uma vez a guerra do macho pela posse da fêmea. Em *Urutau*, sou eu, uma mulher quem veste a máscara, quem ritualiza a performance, confrontando a forma tradicional que muitas vezes dá esse poder apenas aos homens da comunidade, tendo a mulher muitas vezes apenas o lugar da cozinha, a feitura das comidas, do cuidado, do preparo da bebida e da costura das vestes.

A produção de tais particularidades e diferenças de sentido cultural à escala local e regional é reflexo de constantes processos de (re)composição imaginária de identidades, memórias e heranças culturais, atravessando fronteiras temporais e espaciais. Mas o uso aqui está longe de preocupar-se com “autenticidade” e a “legitimidade”, como fazem as ideias de monumentalidade, museu, ruína, sobrevivência ou testemunho. Não me apego aqui a

acentuar a presença do passado estático, e sim em movimento, vivo. Opto por uma memória socialmente (re)construída. O uso dessas memórias culturais e ancestrais na performance para mim recusam a separação, sem sentido em meu entender, entre memória individual e memória social, sem querer conservá-las, cristalizá-las, mas transmitir meu olhar, e como sou afetada por ela. Como afirma Raposo (2004): “Reconhecemos hoje também que o problema do controlo, da propriedade e da transmissão da memória de uma sociedade ou de um grupo social particular constitui sempre um problema político” (p.8). Victor Turner (1982) sugere que as culturas adquirem maior visibilidade e permitem aos seus membros a consciência de si mesmas nas e pelas performances rituais e teatrais, isto é, é necessário reconhecer o caráter eminentemente reflexivo que trazem as performances que abordam memórias culturais.

Criar a partir dessas “imagens do passado” ou do “conhecimento recordado do passado”, como fonte que impulsiona o movimento de novas formas de ver, ser e estar na sociedade, não objetificando a cultura popular, nem um território, muito menos identidades, a cultura não pode ser vista como uma *coisa*, um *objeto*, uma entidade feita de objetos e traços. Penso na mediação do sensível, do afeto, do brincar, da (re)construção dos limites ou fronteiras, das travessias, para criar um corpo-identidades-memórias-coletivas, as tais *culturas híbridas* (Canclini, 1997).

Aquilo que é importante na vida social é sempre construído. E essa reconstrução tanto nas comunidades indígenas como em *Urutau* é vista também no que diz respeito a música e ao figurino. Ao longo dos tempos a tradição dá lugar ao conforto, as necessidades dos tempos, do clima, da economia local e global, da praticidade, oportunidades, sustentabilidade, modernidade, globalização e a tecnologia presente no dia a dia, além de tantos outros fatores externos que não vem ao caso serem julgados se são estas mudanças boas, ou não, e sim a realidade dos fatores e a urgência dessas mudanças diárias nas comunidades indígenas, periféricas, do campo e quilombolas. Muitas vezes por conta dos invasores em suas terras, migram de um lugar para outro forçadamente e violentamente, o que interfere diretamente na sua relação com o trabalho, plantio, comer, beber, vestir, manter tradições, passando a proteger de forma mais violenta seus corpos, incluindo-se na sociedade de modo mais prático e acessível. Assim a tradição transforma-se, no que se refere aos trajes também, mas não perde o conteúdo principal dos seus ritos e festividades, resistindo aos contratemplos da história. Como afirma Canclini (1997), é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Isto sintetiza um ponto central do pensamento dele sobre cultura na modernidade e na globalização. Em vez de olharmos a cultura apenas pelo viés da perda, devemos olhar para os processos de transformação, de hibridação e recriação que ocorrem quando diferentes tradições e formas culturais se encontram.

Reinventar a partir das memórias de minha infância amazônida, das histórias de meus ancestrais indígenas, negros e portugueses, minhas vivências urbanas, mediáticas, acadêmicas, globais, minhas travessias fora e dentro da América Latina, e a partir daí criar novas formas de expressão e afeto, sem apegar-me a visões puristas ou nostálgicas de cultura, as formas culturais e artísticas estão em constante movimento.

Dessa forma danço em *Urutau*, percebendo as forças de vida nas transformações, vendo a potência criadora nos encontros, e não apenas o fim, mas novos recomeços, um eterno retorno ao princípio. Aí percebo a ideia central de *corpo-travessia*: o corpo que trás consigo tudo que foi, mas que na medida que se distancia da casa precisa se transformar para permanecer e sobreviver. Fui em determinado momento confrontada exatamente pela desterritorialização do figurino escolhido para *Urutau*, por este não conter o imaginário exótico da vestimenta indígena, realçando a valorização do passado inviolado, genuíno, estetizado, o desejo da purificação cultural, do imaginário romântico das penas, sementes, pelos, missangas, contas, pinturas e o seio nu. Este efeito de renovação e continuidade cultural destes “objetos”, “vestimentas simbólicas”, “identidades”, produtores do que se julga e afirma ser uma certa legitimidade identitária, neste caso, o “selvagem”, o “índio”, tem por consequência transformar os aspectos culturais dessas comunidades e territórios em patrimônio, em mercado mediático, e produto er(x)otizado, capital simbólico e econômico de consumo turístico e objeto de valor acrescido como obra exótica de museu.

O costume ancestral espontâneo do uso dos trajes e objetos passam a ser feitos ainda, como resistência política, como performance cultural e ancestral, como comunicação e agradecimento da comunidade com seus entes e os não-humanos. Eu resgato e danço minha releitura da ação secular para um público geral fora do contexto local, fora da comunidade onde parte dela nasceu, como forma de afirmação social, local, atemporal, que atravessa oceanos, culturas e histórias contadas e silenciadas, transmutando em espetáculo visual, popular, comunitário, criado para ser dançado como uma oração feita em voz alta.

*URUTAU-CINZA VERDE-MATA*, teve o desejo de ser protesto, travessia e festa, rito de passagem e dança de afetos, e não obra de consumo para deleite do visitante informado. O lamento da performer, desconectada do viver em comunidade amazônica, mas em constante manutenção da memória ainda que longe da casa, na busca constante da sensibilização dos ritos que afirmam a presença dos ancestrais. É necessário saber, que muito mais importante do que a posse do objeto-obra, a dança dá posse aos pertencentes do território imaginado. É relação viva entre o espaço, os objetos ritualísticos cheios de histórias, a luz tão estudada para compor este rito, o som que afeta o corpo e todos que ali estão em comunhão, o corpo sensibilizado e vulnerável ao imprevisto que há no imprevisto, no ritual, no contato com o público, nas ações cotidianas e performativas do cantar, contar, batucar, dançar,

caracterizadas por Fu-Kiau como expressões que suspendem o tempo e colocam todos num ritual que transcende vida numa linguagem espiritual poderosa. Essa caminhada em repetição, espiralar, horária e anti-horária, que coloca meu corpo em espanto, em queda e exaustão para a partir daí contar quem somos através de quatro mitos selecionados: *Um Buraco no Céu; O Mito do Xamã; O Fogo da Onça; A Origem da Noite*, tirados do Livro “*Koikwa: um buraco no céu, o universo dos índios Kayapó Xikrin*” (1998), coletados por Torres e Giannini (1998).

Ainda sobre o traje escolhido, calções vermelhos da *Nike* e um top preto, com pés descalços, ainda que escolha essa apresentação comum, do cotidiano das pessoas da aldeia, ou nas comunidade indígenas, sei que ainda não é a composição certa que quero estar, nem o enigma e exotismo do traje de penas, que apesar de acreditar que pode ser invulgar no domínio do fantástico, tronando-se uma composição única e digna de se ver neste ritual do *Urutau*, ainda assim, é necessário outra vestimenta, que talvez ande entre os dois universos, tradicional e contemporâneo. Pois, tenho o entendimento, que este efeito de apropriação da cultura deve ser feito com cuidado e respeito necessários, pois há nela, condições políticas, econômicas e culturais que permitem traduzir, transformar e produzir (esteticamente) tradições, aspectos e paisagens da vida local em obra poética e artística, “que seja no contexto da interação entre interior e exterior destas *comunidades* que se cimentem tais processos e que surgem agentes mediadores entre local, o regional e nacional” (Raposo, 2004, p. 15).

De certeza, o que não quis foi produzir e intensificar o consumo de “lugares” definidos por uma certa “ancestralidade cultural”, uma das novas modalidades na arte contemporânea e das bolsas e editais de residência artística, de mercado, dos programadores e das Bienais.

Assim também os “Caretos de Podence” em Portugal, em terras mais isoladas e mais protegidas das influências exteriores, não excluíram de suas vivências as tradições carnavalescas, as chamadas *performances processionais*, em formato de procissão, como fala Ligiéro (2003) sobre o conceito das “motrizes culturais”, dinâmicas próprias das práticas performativas ou das *performances* culturais afro-indígenas-brasileiras. Dessa mesma forma trago essas dinâmicas para dentro do meu cortejo solo no *Urutau*, o *cantar-dançar-tocar*; a concomitância ou alternância do ritual e do jogo; o culto a ancestralidade; a importância dos mestres e mestras, da sabedoria do povo das matas, dos meus avós e meus antepassados, meus pais, tios, vizinhos, comunidades, no processo de transmissão dos saberes e das próprias dinâmicas e fundamentalmente a importância do circular, do espiralar na dinâmica entre o performer e o público (Ligiéro, 2003; Martins, 2021; Fu-kiau, 2019; Schechner, 2003; Turner, 1974).

São muitas as manifestações espetaculares no Brasil que carregam a herança do movimento corporal indígena e africano no dançar, ritualizar, festejar, vestir, comer, jogar, celebrar em círculo, oferecer (oferecer). E tendo uma infância vivida no Norte do Brasil, era inevitável vivenciar festas em “terreiros”<sup>14</sup> fossem eles de Candomblé, Umbanda, Quilombola, Festas Populares de Santos nos interiores, nas associações culturais e nos movimentos das periferias do Pará. Jogos como a *capoeira*, as brincadeiras de roda, as *quadrilhas juninas*<sup>15</sup>, o *carimbó*<sup>16</sup> e as festas de aparelhagens<sup>17</sup>, entre tantas outras formas culturais que resguardam um passado indígena e africano daquele território, uma espécie de origem legitimadora da identidade do povo da Amazônia brasileira, do seu povo originário que sempre ali esteve, os indígenas, e da diáspora africana.

Mesmo reconhecendo, que as definições em torno dessas matrizes culturais, são insuficientes para conceituar e dar conta da complexidade dos processos inter-étnicos e transitórios verificados nas práticas performativas, faço uso do termo “matrizes”, como Matri, Mãe, Mater, Matriz de onde surge algo, na Linhagem Matriarcal, da força feminina de gestar, gerir, dar vida a partir do solo fértil, da raiz, da terra, da natureza, da grande mãe. Desta forma esse termo me tem valia, pois de outra forma, lê-lo poderia esvaziar a importância fundamental de movimento, de transformação no tempo, de constante mudança e transmutação, assim abraço também para esse diálogo e construção a definição de “matrizes” de Ligiéro (2003), para conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-indígenas-brasileiras. É neste entender que trago comigo, para esta criação, minha memória ancestral, o conjunto de dinâmicas culturais utilizados nesta diáspora migratória fora da Amazônia, em terras do colonizador, para recuperar comportamentos (*restaurados*) ancestrais indígenas e africanos de meu território. E a partir deste conjunto de memórias físicas, sensíveis, imagéticas, orais, construo minhas práticas performativas, minha dança, meu solo. Combinando elementos como rituais, danças, cantos, sons, cheiros, gostos, cores,

---

<sup>14</sup> Local sagrado onde se realizam os rituais de religiões de matriz africana, como o Candomblé e a umbanda, mais do que um templo, é um centro cultural e comunitário que funciona como espaço de acolhimento, ensino de saberes ancestrais, cura espiritual e fortalecimento de identidade cultural e religiosa.

<sup>15</sup> Dança coletiva, popular durante as festas de Santos Populares no Brasil, inspiradas em danças de salão francesas que chegaram ao país no século XIX. Composta por pares que dançam em coreografias sincronizadas, guiadas por um marcador, o estilo combina influências regionais, dança vibrante e alegre.

<sup>16</sup> Dança e ritmo tradicional do Pará, que mescla influências indígenas, africanas e europeias, além de incorporar movimentos e corporalidades de animais, foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. A dança envolve movimentos circulares e giratórios, é acompanhada pelo instrumento Curimbó (tambor de origem indígena que dá nome à expressão), maracas, reco-reco e outros.

<sup>17</sup> Já descrita na página 23 deste relatório de pesquisa.

vestimentas, espaço, lugar, presença e ausências, agrupados e (des)organizados como ferramentas de ativação da coreografia, encenação, dramaturgia, poética de *Urutau*.

Assim, passo a experimentar as semelhanças que atravessam essas dinâmicas culturais na sala de treino e criação, a inter-relação entre os diversos elementos presentes no processo criador que se revelam de forma dinâmica. Revisitando a “tradição” - já há muito transformada - reconstruindo essas “matrizes” em “motrizes”.

*Urutau*, vivência a presença do mestre, aquele que guardou o conhecimento da matriz que um dia lhe foi passada ou vivenciada, isso é, a memória de quando eu fui iniciada. Na permissão de transmitir o legado, sendo eu a *performer-bruxa-xamã-griot*, o canal que faz a travessia de conhecimentos e saberes, que celebra e dá vida ao rito de passagem. Dentro do meu espaço circular, minha proteção espiralar, urobórica, desenhada diante do olhar atento do público que assiste em volta, a elaboração do espaço, ser delimitado por um objeto criado para este ritual, que tem a força do ponto-riscado<sup>18</sup>, construído por fios, cordas, cipós e cabelos, delimitando o lugar da ação performática e de sua assistência, que no decorrer da apresentação este lugar ganha e perde margem, o círculo é fechado, aberto e desfeito. Carrega em si a força vital da ordem e desordem, da vida-morte-vida, dos ciclos, revelando o ambiente sagrado, o espaço de proteção e transe, de partilha, oras em solidão, oras dançada com não-humanos, duplos da performer e em outros momentos aberto à participação de duas ou três pessoas escolhidas de forma aleatória pela anfitriã. Estes, são orientados-iniciados com o gesto corporal de respeito para entrarem no “jogo<sup>19</sup>”, no círculo sagrado, um “gesto-senha”, que dá acesso a roda-tempo-espaço suspenso, o tempo kairós. Sendo “iniciados” no ritual, tendo o poder de ver e participar de dentro, abrindo as cartas de tarô, recebendo limpeza espiritual da floresta com o banho de ervas, ativado por palavras-sopros conscientes e inconscientes pronunciadas pela performer em meio as ações planejadas e também improvisadas por ela, sensibilizando os corpos ali presentes naquela roda-viva, pelo som, paladar, cheiro, no comungar coletivo daquele ritual *restaurado*, que celebra a presença, o encontro, a vida, o *perigo*, o *imprevisto*, o *improviso*, o *espanto* e o *assombro*.

Trazer o público para dentro da minha arena mágica, meu espaço íntimo, lavar sua cabeça, seu corpo, limpá-lo, cuidá-lo, como um duplo meu, que se dedica a curar. Como Paulo Freire aponta, a educação (e inclui: a arte) não transforma o mundo, muda as pessoas, são as pessoas que transformam o mundo.

---

<sup>18</sup> Grafia sagrada, usada nas religiões afro-brasileiras, símbolo de força mágica que tranca/abre portais e energias das entidades da natureza, identifica uma linhagem familiar, seus poderes, funções e cura, um código firmado-dançado no chão pelo “corpo” da entidade atuante naquele espaço-território.

<sup>19</sup> No sentido de Performance para Richard Schechner, *play*= jogo, ritual, performance, em *Performance Studies* (2011).

Essa proximidade com as pessoas, os olhares atentos acalora meu estado em cena, meu estado de presença. Sinto que é algo como uma retroalimentação emocional, recebo e dou.

Antônio Bispo dos Santos (2023) propõe o verbo “contra-colonizar” como prática ativa de autonomia. Para ele, *contrariar* é não reproduzir a dor esperada — é escolher outra resposta, outra vibração. Na criação de *Urutau*, essa *contracolônização* acontece pela recusa da obediência estética: o corpo não se dobra à expectativa do exotismo, não oferece espetáculo do sofrimento, mas presença. O palco transforma-se em território de cura, onde a performer convoca memórias, objetos, plantas e espíritos como aliados de luta e ternura.

Essa dimensão afetiva encontra eco na *Ternura Radical* de Dani d’Emília e Chávez (2015), manifesto que não apenas denuncia o sistema, mas reinventa as formas de relação — com o outro, com a terra, com o próprio corpo, e a espiritualidade. A ternura torna-se um ato político de resistência ao cinismo, um modo de curar as feridas deixadas pela violência colonial. O corpo que dança amorosamente é também o corpo que insurge contra a lógica da separação e da mercadoria.

A capacidade de através da dança mobilizar sensações físicas e emocionais, através do corpo em ação, alterando meu estado físico e emocional quando sinto o riso, o espanto, o medo, o nojo, afeição e acolhimento, ou repulsa. É claro que a pulsão não acontece apenas quando a plateia reage de acordo com o pré-estabelecido ou imaginado, há trocas bem sutis, e talvez esse seja o motivo por escolher em meus solos o público bem próximo, numa disposição intimista ao meu redor, ou dentro do jogo e do movimento comigo. Esse estar em relação, exercício de toda uma vida.

Desde *Ritos*, meu primeiro solo criado com o apoio financeiro do Le Fonds pour les Initiatives Étudiantes da Cité Universitaire de Paris em 2011, começo meu desejo de experimentar o incomodo da plateia como uma proposta estética. Era proposital a procura em criar uma relação de desconforto minha com os elementos escolhidos, seja alimentos, o excesso de água ingerida, a queda livre, a pintura na pele feita pela plateia, o corpo nu, a venda nos olhos, o preparo de um chá em cena no tempo do levantar fervura, a construção de uma boneca de barro em cena, entre outras propostas, articulando a beleza das imagens propostas e o atrito com a crueza do que é dito em seguida, ou do gestual provocado espontaneamente como reflexo da provocação em meu corpo. Há uma plasticidade gerada pela apropriação dessa linguagem performativa que me move, me atrai, e evidencia ainda mais a visão de mundo proposto pela obra.

Meus processos criativos passam pelo treino físico diário, a intensa leitura de autores das áreas da poesia, filosofia, cultura popular, cultura indígena, cultura africana, pesquisa em dança, estudos da performance, processos criativos, literatura indígena, antropologia, magia,

ativismo feminista, escritos sobre colonialismo, identidade e território; criação de cadernos de sonhos e cadernos de artista; banco de imagens relacionadas com os temas da pesquisa; álbuns de família; seleção de documentários e filmes. O cinema é campo muito fértil de pesquisa, há ali uma corporalidade atormentada, desorientada, cheia de vigor e de uma entrega física e emocional. A partir desse primeiro momento de levantamento de material, idealizo o projeto de pesquisa e sua criação que se debruça sobre as possibilidades do corpo em diálogo com os assuntos mais importantes a serem debatidos na obra.

É pelo estado de presença criado a partir da memória muscular, da memória ancestral, da incorporação de imagens, da dança livre, do estado de desequilíbrio e da exaustão física ativados em sala de ensaio, que encontro as condições de sensibilidade, afeto e tormento, da corporeidade perturbadora tão rica ao performer. Viva, pulsante, dilatada. O conceito de *corporalidade* é de grande importância para minhas criações. Segundo a pesquisadora Pérez Royo (2017), a corporalidade se estende muito além dos limites físicos dos corpos – ela diz respeito à disposição do corpo para as interações perceptivas, sensoriais e imaginativas com o outro. Com nosso corpo chegamos a várias corporalidades. Por isso na performance cabe a partitura ensaiada, para a experiência estética do espectador, mas também ao corpo que se afeta na relação a memória, o gesto, na relação com os objetos, com a palavra, o som, o cheiro, o gosto e com o outro, diferentemente a cada apresentação daquela obra. Assim como podemos treinar o corpo individual, podemos tornar conscientes dentro dos processos de criação a metodologia que investigamos para expandir a corporalidade.

Essa corporalidade se elabora através de ações performativas e sua característica principal, o ato vivido de fato naquele momento, repetidamente e a presença de quem o faz. E como dançar presença, dançar a ação, e não operar mecanicamente o gesto da partitura? Passei a questionar que ações físicas poderia me sujeitar para despertar mais longamente o estado de presença, dilatar o corpo, sem que ele fosse ao encontro dos vícios e do conforto daquilo que já é habitual durante o treino na sala de ensaio e experimentos. Seria então o *risco*, o medo instintivo de que nossos corpos sejam feridos, da queda, do encontro com o desconhecido, da morte e ao mesmo tempo o fascínio que há pelas mesmas coisas. Em *Urutau*, a morte é potencia explorada das mais variadas maneiras, ela está na vida do ritual, na celebração do ciclo, na relação com a ancestralidade, na ausência dos antepassados, na travessia, na distancia da casa, na saudade dos entes vivos, na negociação com a finitude próxima da floresta, a destruição dos rios, matas, povos, na dança anti-horário do rito indígena, na presença de não-humanos dentro do ritual, na mimetização de fotos dos álbuns de família, na abertura das cartas do tarô, no canto, na atitude contracolonial de dançar heranças, de contar mundo por mitos, de ser mulher, mãe, artista, imigrante, só em cena, protestando e resistindo. Ao horror que tem no fim, fim do mundo, fim da vida, fim de um ciclo

e de uma história. E esse horror, assombro, medo, que é provocado no corpo, enquanto gênero em constante mutação. E nessa escolha me vem a figura da monstra, da bruxa, da velha, da árvore queimada, da ave de mau agouro, de minha avó e sua magreza em pele e osso salientes. Minha dança parte entre duplos, opostos, ou não, dois mundos, do agressor e do agredido, do colonizador e do colonizado, do violador e do violado, numa escolha política, estética e discursiva de vivenciar corporalmente os dois universos tão diferentes. A morte e a monstruosidade como resultados da fragilidade do próprio corpo.

#### **4.1. A sala de ensaio – o nascimento do ato-poético urutau-cinza verde-mata**

Nenhuma cultura indígena guarda coisas; guarda saberes em movimento, esta é a noção da cultura indígena, que não se encaixa no pensamento patrimonialista, e sim como um território de passar bem, que não separa a humanidade da natureza, essas ideias fazem parte de minhas anotações centrais que levo para a sala de ensaio, são tiradas dos escritos de Ailton Krenak, “Ideias para adiar o fim do mundo” (2019) urgentes. Contracolonizar, nesse sentido, não é um regresso nostálgico, mas uma reconexão com o fluxo da vida — um modo de pensar que se desloca, se desfaz e se refaz, como o curso dos rios. Nos territórios amazônicos, o conhecimento não é acumulado, é respirado; não se ensina por imposição, mas por convivência. O corpo aprende observando a árvore, a água, a formiga, a constelação. Uma consciência sensorial do saber-fazer, essa consciência intensificada, como nos aponta De Lima (2013), possibilita uma compreensão experiencial da realidade como uma condição do movimento corporificado, gerando um raciocínio distinto baseado em um fundamento valorativo paradoxal transformador.

Essa epistemologia viva desafia a lógica ocidental de linearidade e progresso. Enquanto o colonialismo se ergue sobre a ideia de permanência — casas de pedra, fronteiras fixas, verdades definitivas —, os povos da floresta ensinam o valor do efêmero, do transitório, do ciclo. O corpo que dança *Urutau* carrega essa sabedoria efêmera: constrói e desfaz, planta e queima, morre e renasce. Assim, o gesto torna-se um território de pensamento. Pensar com o corpo é praticar uma filosofia da impermanência, uma pedagogia da travessia. Jacqui Alexander (2005), descreve esse movimento como o retorno do sagrado ao político. Para ela, a descolonização exige a reintegração da alma, do erotismo e da espiritualidade na vida pública. Ao deslocar o conhecimento para o corpo sensível, o gesto ritual rompe com a dicotomia entre razão e magia — e restitui à arte o seu poder de reconectar mundos. Quando danço, não procuro transcendência, mas re-enraizamento: o espírito que se faz corpo, a memória que germina no chão.

É a partir desse enraizar que sempre início meus treinos. Na busca do estado de presença, do aqui e agora, da apresentação, e não da apresentação. Pondo o corpo em “riscos”, por uma sequência de exercícios que irão me dar energia, exaustão, que é uma qualidade de energia muito interessante para a criação. Apesar de trabalhar voz e respiração no treino, a palavra vocalizada e as sonoridades corporais só entram mais tarde. O treino é na verdade um estudo de afetos e processos e possibilidades de atravessamento.

O ator submetido ao exercício do risco estará obrigado a elaborar caminhos diferenciados dos tradicionais na construção da ficção e das personagens. [...] A alteração do estado físico cotidiano de uma forma radical, obrigatoriamente, fará com que o funcionamento do corpo seja reconstruído no sentido de que os apoios, a voz, a gestualidade, terão que encontrar novas modulações. O equilíbrio entre a performance dramática e a experimentação do risco conformará o lugar essencial do trabalho do ator. O contato com técnicas de risco coloca o ator em uma situação de enfrentamento direto com o universo dos seus medos a partir de experiências físicas. (Carreira, 1999, p. 191).

Palavra, entendida aqui, como palavra tornada corpo, palavra corporificada na voz da performer. Colocar na voz o texto, a intenção e a coreografia; tornar voz tudo o que é tempo, corpo e espaço. Se a corporalidade é um ato de relação entre os corpos, não podíamos nos esquecer de que na cena a palavra vocalizada se endereça sempre ao outro, à escuta do outro, e que, portanto, vocalizar palavras é transbordar o corpo pelas vozes. Corporalidade intrinsecamente atrelada ao ato de vocalizar palavras perturbadoras.

Como sensibilizar nosso corpo para dançar o caos, a devastação, destruição, aquilo que está diante da morte? Como sensibilizar nosso corpo para vocalizar palavras perturbadoras, que afetem, provoquem? Como sensibilizar nosso corpo para correr riscos em cena? Falo aqui talvez tentando entender como eu particularmente fui descobrindo nesse processo maneiras de me colocar sensivelmente em trabalho. O filósofo Jean-Claude Carrière (2007, p. 10) afirma:

Um personagem só consegue nos tocar, e tocar os outros, quando encontramos nele essa essência de vidro de que fala Shakespeare e que nós chamamos de vulnerabilidade. Então nossa fragilidade, longe de ser uma simples e irremediável fraqueza, se torna, porque ela nos é comum, o motor de toda expressão, de toda emoção e, frequentemente, de toda beleza.

Gosto de pensar poesia vibrando no corpo, o mito desenhando sua potência. A poesia e o mito amaciam o corpo endurecido. E ao escrever isso lembro parte do “Poema Preso” de Viviane Mosé: “a dança é uma forma de amolecer os poemas endurecidos do corpo”. A diretora Anne Bogart diz que a criação que não incorpora o terror não tem energia. “Nós criamos a partir do medo, não de um lugar seguro e tranquilo” (Bogart, 2011, p. 87). Como não se deixar abater pelas incertezas e inseguranças do processo e ainda incorporá-las como aliadas da criação? Tantas vezes me fiz essa pergunta. Não sei se consegui, mas sei que ela permeou meu trabalho todo o tempo.

Segui ensaio sem dar tanta importância ao espaço de apresentação, segui desejando criar a ambiência da floresta, a verde-mata, a casa inventada, portanto real, guiando pela imagem do rio desenhado a partir do movimento corporal, do encontro com a cobra em sua morada e do molhar as mãos suavemente numa água possível que seria o público. Assim quero guiar o espectador por diferentes paisagens, apresentando meu mundo de encantados. Nessa travessia sonho e realidade coexistem, desfocam fronteiras de territórios no fechar olhos, na escuridão, sou guiada e guio ao mesmo tempo, no deslocamento como uma celebração da vida, uma afirmação das transformações, do tempo em nós e na natureza.

Na ausência dos objetos reais, que compunham a cena de *Urutau*, carregados de simbolismos e histórias, mas que demoraram para chegar em minhas mãos, precisei substituí-los nos ensaios, pois eles integram práticas corporais e a elas acrescentam valores, dinâmica de movimentos e perfis que, por sua vez, produzem imagens, esculpindo movimentos, gestos e posturas, desenhando cenografias, espacialidades e luminosidades, traduzindo conceitos e hábitos.

Essa estética de adereços não aponta simplesmente para uma ênfase na ilustração ou no enfeite decorativo. As vestimentas e indumentárias, o desenho dos cabelos, as inscrições e os adornos, o uso de diversos adereços naturais e de luminosidades tecnológicas compõem códigos estéticos com forte intensidade e simbolismo cultural. A educação com a natureza assenta-se no pensamento de que tudo à natureza se liga, de que tudo nela se transfere, pois dela advêm alimentos e remédios, aromas curativos, os incensos, os perfumes, os lumes e todos os sabores. A relação com a natureza é, assim, também uma postura ética. Daí o cuidado com a ecologia, o que significa reverência ao natural e desejo de equilíbrio.

#### 4.2. O treinamento físico e o invisível que vem antes do fim

“A ação física é a poesia do ator” (Luís Otávio Burnier).

Em 2001, tive a oportunidade de conhecer o trabalho de Carlos Simioni, ator, diretor, professor, fundador do Grupo de Teatro Lume<sup>20</sup> em 1985 (Campinas/SP), junto ao ator-pesquisador Luís Otávio Burnier. Ainda morava em Belém, onde havia o Espaço Cultural do Estado, Instituto de Artes do Pará, que tinha em sua direção um antigo professor meu de teatro, da Universidade Federal do Pará. Ele costumava trazer profissionais das artes do corpo para trocarem oficinas de saberes com os artistas da cidade. Essa prática me possibilitou o contato próximo a Simioni, e todo o Grupo Lume Teatro, participando em vários workshops gratuitos. O contato com os membros do LUME, foi sem dúvidas o grande divisor de meu fazer artístico. Passei a me deslocar várias vezes para Campinas, durante os meses de fevereiro, para vivenciar uma reunião de artistas do mundo, que se reuniam para fazer e pesquisar teatro físico, na comunidade de Barão Geraldo/SP.

Simioni logo tornou-se minha maior referência, ainda hoje - 24 anos depois do primeiro contato com seu trabalho -, uso o aprendizado obtido naquelas salas de troca, ali foram compartilhadas ferramentas fundamentais para o aprimoramento de uma técnica, hoje reconfigurada em meus treinos e processos de criação.

O *Treinamento Energético*; a *Dança Pessoal*<sup>21</sup>; o *Treinamento do Clown* e sua utilização cômica do corpo; e a *Mimesis Corpórea*<sup>22</sup>; e todos os dispositivos levantados por eles em décadas de pesquisa e repassadas como ferramentas que dilatam o corpo e provocam a presença do ator. As inúmeras ferramentas de ativação física como: as Técnicas da *Dança dos Ventos* (prática de saltos, por impulsos que lançam o corpo para cima) e as qualidades de energia do *Samurai* (forte e vigoroso) e a *Gueixa* (suave e delicada), transmitidas à Simioni por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret, na Dinamarca; *Matrizes de Animais*; *Corpo-Portal*; *Fantasma*; *Flexas*. Esse *Treinamento Energético*, que nos leva a algo precioso, mas repetidamente nos leva ao estado de *exaustão*, e esse estado pode ser campo de criação, com tempo de prática. Depois de muitos anos de pesquisa, com todo treinamento incorporado, Simioni descobriu mecanismos de ativação e manutenção do estado energético e de presença que já não precisava passar por horas de treino até chegar a este estado. O treino já tinha

---

<sup>20</sup> Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP/SP/BR.

<sup>21</sup> A *Dança Pessoal* é a “dinamização de energias potenciais do ator” (FERRACINI, 2003, p. 23).

<sup>22</sup> “A imitação e tecnificação das ações físicas encontradas no cotidiano” (FERRACINI, 2003, p. 23).

dado isso a ele, era na verdade preciso acionar e transformar. Mas, para chegar a este entendimento, é necessária uma longa trajetória de treinamento anterior, uma vez que a técnica já está no corpo. “Afinal, o que é mesmo treinamento? É uma sequência” (Simioni, 2016, p. 134).

Todo o Treinamento Energético do Lume, não está interessado na verdade em cristalizar e repassar sua técnica, ou apenas isso, ele busca encontrar no trabalho físico do ator algo vivo, que permaneça vivo. Passei pela experiência com cada um dos atores do Grupo, que no decorrer dos anos foram entrando na Companhia, hoje, sem Burnier, são ao total sete atores, e cada um desenvolveu a sua forma de chegar até o estado de presença e energia, nesse corpo dilatado que dança. Onde a base inicial foi a *Mímica Corporal Dramática* do Decroux (Mestre do Burnier por oito anos) e o *Treinamento Energético* do Grotowski (transmitido à Burnier, por Rena Mireka, atriz que trabalhou com Grotowski por muitos anos), para encontrar esse estado vivo e canalizar para a forma, e o trabalho era a complexa relação da técnica e o estado de ser do ator, toda expressão vinda deste treinamento de horas na sala de treino se transforma em forma, chamada por Burnier e Simioni de *Matriz*. Matrizes que nascem da qualidade de emoção ou de energia que se desemboca numa expressão com uma forma, sem que o ator pense em querer produzir essa forma, deve ser genuíno. E daí vem a dramaturgia igualmente, a junção de todas as matrizes reconhecidas e corporificadas numa sala de ensaio, a criação não vem do treinamento, ela é o “treinamento puro” (Simioni, 2016, p. 129). Daí nasce a *Dança Pessoal*: tudo aquilo que se transforma em *matriz*, é chamado de *Dança Pessoal*, e cada ator deve encontrar a sua.

As emoções do ator normalmente são canalizadas para determinadas partes do corpo que são quotidianamente usadas. Na *Dança Pessoal*, ou *Técnica Pessoal*, essa emoção do ator deve tomar corpo, mesmo que esse corpo chegue a um cataclismo emocional (esses cataclismos emocionais são denominados, no âmbito de nosso trabalho, de *Matrizes*). A finalidade dessas matrizes é permitir ao ator vivenciar uma explosão de emoções, mostrando um ‘corpo do avesso’, para que esse mesmo ator possa mostrar não mais a pele, mas o ‘de dentro’. Esse mesmo cataclismo, ou matriz, é novo, desconhecido e necessário para o desenvolvimento da técnica à qual nos propomos. Corporificar essas emoções significa, em primeira instância, encontrar outros canais ou universos de escoamento dessa energia emocional. À medida que esses canais são encontrados, o ator deve codificá-los. Em seguida, o que é o trabalho desse ator? Esquematizar, executar e administrar as diferentes intensidades dessa matriz (Simioni, 2004, nota tomada por mim durante a Oficina de Metodologia de Pesquisa da Arte do Ator).

A primeira definição que Grotowski dá para uma *ação física* é que ela deve nascer da coluna vertebral, deve ser algo de profundo e estar em contato com a pessoa e as energias potenciais do ator. Etienne Decroux coloca o mesmo quando diz:

O que chamo de tronco é todo o corpo, compreendendo os braços e as pernas (...) contanto que esses braços e pernas se movam somente ao chamado do tronco e prolongando sua linha de força (...). Se tem emoção o movimento parte do tronco e ecoa mais ou menos nos braços. Se só tem explicação da inteligência pura, desprovida de afetividade, o movimento pode partir dos braços para transportar somente os braços ou levar o tronco (1963, p. 60-61).

O treinamento energético expande, e quando o ator ultrapassa essas barreiras, ele está muito vulnerável e muito aberto a coisas novas, trazer à tona a fragilidade que já está no próprio ator, ali era um campo maleável, um campo fértil. O treinamento do Clown para o Grupo *LUME*, também vem deste mesmo lugar, de aflorar sensibilidades, “o clown não rebate. Ele recebe a situação, recebe a merda ou o que for, ele engole para depois não sair só com inteligência”. O Treinamento Energético, “o extrapolar limites, dá para o ator essa enorme presença, porém tudo dilatado, é quase que um monstro. O ator fica um monstro! Aí ele percebeu que a ternura e a fragilidade do *clown* veio colocar um caldinho ali”, afirma Simioni em entrevista realizada por Teixeira e Sanchs (2016, p. 130-131). Primeiro trabalhamos tudo que poderia vir de dentro para fora, fragilidades, vergonhas, timidez, raiva, alegria; a *Mimesis* chega depois, como um contato externo, de fora para dentro. Um método que imita todas as coisas: animais, pessoas, paisagens.

A gente pegava a gestualidade das outras pessoas, punha no nosso corpo mas ficava altamente mecânico, feio e caricaturado. Aí, o que ele fazia? Você, que está completamente aceso, com teu treinamento, com a tua ternura do clown, com a violência de tua Dança Pessoal, vamos assim dizer, coloca esse outro ser junto. Assim, porque esse outro ser tem que se diluir neste meu ser... como que você coloca a outra pessoa, o imitado, para dentro do teu caldeirão e transforma numa terceira coisa, mas que é você mesmo... O treinamento em si ele serve como trampolim, para algo mais. Se você ficar encerrado, preso no treinamento, realmente é terrível, não leva a nada, leva ao mecanicismo, leva a dores. Quando ele não avança, quando não sai dele mesmo, ele se torna um exercício físico e pronto... A Dança dos Ventos não se enquadra só na exaustão. Claro que ela cansa, mas ela dá para o ator uma coisa fantástica que é um fluxo interno de você estar no ar e desenhar o seu corpo com as energias aéreas. De você ser pontual, de você dar para o ator o controle, no sentido

de dizer 'eu tenho que ter um passo, eu tenho que fazer uma respiração, eu tenho que me relacionar com os colegas, eu tenho a sala inteira para voar, eu tenho que atacar, eu tenho que defender, eu tenho que vencer meu cansaço', meu pensamento fica louco ali! A Iben dizia o seguinte: 'não é você que pensa, é o corpo que pensa na *Dança dos Ventos!*' E você dá suas piruetas, entende? Então, nesse sentido, é fantástico para o ator, ele desenvolve uma perspicácia, a percepção do todo e de como ele controla o seu corpo, e como isso serve para qualquer outro tipo de trabalho depois, até para o *clown*, você entende? É por isso que muita gente confunde o treinamento: 'treinamento é isso e ponto, e acabou'. Nada, pelo contrário, ele só é um trampolim! Ele tem que ser aprendido, tem que ser construído corretamente (Simioni, 2016, p. 131-133).

O treinamento exige um trabalho assíduo de manutenção, disciplina e criatividade. E depois do treino vem a pergunta, o que é que a gente faz com tudo isso? Como? Em entrevista Simioni fala, que após 13 anos de treino ele não tinha vontade de fazer mais a mesma coisa, e ao perceber isso teve de buscar formas de transformar a sequência do Treinamento, atualizando em novas possibilidades, e isso deve ser feito toda vez que travar a criação ou tornar-se exaustivo. Da mesma forma que o Lume encontrou novas formas de treinar todas suas matrizes e conteúdo técnico, eu segui minha travessia em pesquisa, e depois de muitas trocas com o Grupo, tenho toda a base de treino em mim, mas hoje já não consigo apontar o que é *LUME* e o que foi transformado no tempo, nas descobertas em laboratório, e no encontro com outros mestres e técnicas, além dos estudos da performance e da dança que alargaram meu campo de ferramentas e saberes. Após anos de experimentos, codificações, repetições, é normal que surjam mudanças significativas na forma de treinar.

Hoje para chegar em novas matrizes e codificá-las, já não é necessário trabalhar o treinamento energético por muitas horas, passar por todo processo de exaustão desde o início, até encontrar o estado de *Desequilíbrio Interno* (DI). A maneira como me coloco para fazer parte do treinamento, como vou até a *Gueixa*, como vou até a *Pantera-Onça*, por exemplo, o que essas *matrizes* me deram como força já está na memória muscular do meu corpo, posso acionar com mais rapidez e ainda posso ir além dentro desta *matriz*. Na verdade, o treinamento muda, porque nós mudamos também, nosso corpo, nosso desejo, nosso pensar e olhar.

Tento codificar, sistematizar tudo que carrego nesses anos de treinamentos, processos e criações, como forma de transmitir, dominar, brincar, transformar, usar como *trampolim*, ou até mesmo negar.

O peso, a leveza, o grande, o vazio, o pleno, o rápido, o contido, o extrapolado, o domínio do fazer, do transformar, do modelar, repetir para codificar, codificar para se estar seguro da técnica desenvolvida. Aprisionar-se a ela e abandonar-se nela para se ter a liberdade de somente ser (Simioni, 2004, nota tomada por mim durante a Oficina de Metodologia de Pesquisa da Arte do Ator).

Depois das primeiras semanas em sala de treino-ensaio, busco formas de dançar sem pensar no treinamento, mas o treinamento está por trás de tudo aquilo que quero dizer, tudo aquilo que sou. Como afirma a atriz do *LUME*, Cristina Colla no livro de Ferracini (2003, p. 114), “o treinamento tem a função de aprimorar meu instrumento de trabalho, ou seja, meu corpo, que no caso do ator é impossível dissociar de sua pessoa, de seu ser”. Temos então dois tipos de treinamento: um treinamento que visa a parte física-mecânica do ator, o aprendizado do desenhar as ações no espaço e no tempo; e o treinamento energético que visa o acordar da organicidade, dinamizando e permitindo o fluir de energias mais profundas que se encontram em estado potencial no indivíduo. Mas na verdade faço aqui essa divisão apenas para facilitar a abordagem do assunto, pois os dois andam juntos. O treinamento deve ser sistemático, cotidiano e disciplinado, pelo menos por um bom tempo, até termos domínio de atingir o *Portal*. O *Portal* é um entrar no coração, no seu ser, onde amplia-se as percepções, minhas imagens. O *Portal* é todos os presentes que vem da prática do treino.

É o exaurir-se que te dá trampolim para você ir além. É só isso, mas não é objetivo chegar a exaustão. Se você faz o *Samurai*, por exemplo, é para te dar algo e não é só para fazer *Samurai*. Todas as regras rígidas do *samurai* são para que você encontre no seu corpo um mecanismo orgânico que você obtenha uma energia que seja uma energia dura, de rocha, uma energia que não se espalha, uma energia condensada. “Isso para o ator é fantástico”. O *Samurai*, essa prisão, é para isso, para que quando você se livrar do *Samurai* e da técnica rígida, você vai ver o que ela te deu. Quando o *clown* entra, ele tem outra energia, nesse estado de não rigidez, ele é espontâneo (Simioni, 2016, p. 139). O rigor é no sentido de eu ser honesto comigo mesmo. No meu treinamento, não pular etapas.

O treinamento cotidiano é o arar da terra desse corpo-em-vida. É o espaço que o ator tem para trabalhar, não a personagem, nem a cena ou o espetáculo, mas a si mesmo; tanto esses laços e essas ligações fundamentais de seu corpo com sua alma, como o modo operativo de transformar suas emoções em corporeidades. Aliás, emoção, para o ator, não deve ser algo abstrato e psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular, em constante movimento, fluidez e dinâmica interna (Ferracini, 2003, p. 26).

Como nos afirma Artaud (2005), ao configurar o ator como um “atleta afetivo”, diante da constante comunicação com seus recantos mais escondidos, secretos, belos e terríveis e líricos da alma. Toda emoção tem bases orgânicas, e é através do cultivo desta emoção no corpo que é possível recarregar a densidade de sua voltagem. É no treino que é possível tocar nesse “invisível”, descobrindo as partes do corpo que se deseja tocar, podendo criar um território de transe mágicos para todos que ali participam daquela comunhão, afetar. Mas estas emoções, em sua manifestação corporal são reais e visíveis num sentido físico, tanto em quem as faz e em quem presencia-recebe.

Grotowski (1987), segundo suas próprias palavras, propõe uma técnica de “transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo de seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação” (p. 14). Diferente de métodos pré-fabricados, cada ação dançada, ou mesmo um mito partilhado em cena, deve ser de fato contado ali com a violência do *assombro*, como se ouvíssemos pela primeira vez, redescobrimo o universo mágico que há nele, “como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, a outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações” (Grotowski, 1987, p. 186).

#### **4.3. O desenho do treino – um auto-retrato da sistematização**

O treino é a parte fundamental desta jornada, a caminhada mais desafiante e de grandes transformações. O produto final é um *presente*, mas é no desenrolar do dia a dia na sala de ensaio que sou desafiada a desbloquear o corpo e encontrar dispositivos de criatividade. Essa etapa carrega em si um crescimento daquele que pesquisa o corpo, daquele que é artesão e em solidão com seus duplos vai esculpindo a pedra bruta. Não como algo fixo, engessado, que trava e não facilita a criatividade, a cada dia a ordem da sequência do treino se fez diferente. Nem todos os dias eram executados os mesmos ativadores, e outros eram recordados como possibilidades para ajudar e entraram assim na sequência e ainda houveram novos que surgiram a partir dos que já existiam. Na sala de treino-ensaio, todo material é ouro, é precioso e não é descartado, apesar das palavras de Simioni muitas vezes virem em minha mente, como um sopro do mestre que acompanha tudo de perto e orienta ao pé do ouvido: “na maioria das vezes o que vem primeiro é lixo, não vamos nos apegar as primeiras formas e imagens, deixem elas passarem e seguirem, o corpo ainda precisa de tempo!” O conselho que avisa sobre a ansiedade, indicando cuidadosamente que as primeiras formas e imagens podem vir fácil, sem tanta exploração e mergulho, como ele sempre dizia: “o corpo ainda é um bebê, nada sabe, precisa descobrir”.

Nesse subcapítulo vou me permitir desenhar o treino, como um auto-retrato da memória expandida, vou colocar o corpo nessa dança, recapitulando a ordem que quase nunca repetiu-se exatamente igual, mas era conduzida por esse sistema de exercícios que coletei ao longo de minha jornada de pesquisadora do corpo e criadora de meus solos, nos meus 26 anos de buscas de mim na sala de treino.

Início o Treino por uma sequência de exercícios de aquecimento físicos que me ajudam a destravar o corpo parado e colocarem ele a disposição da técnica:

1. Movimentos de articulações do corpo;
2. Sequência de Abdominais (para sentir a região do abdômem e pélvica vivas);

3. Exercício das *Raízes*: apoio o peso do corpo nos dedos dos pés com molejo, empurro o chão com eles, deixando os joelhos flexionados, empurro o chão com os dedos dos pés até o calcanhar suspenso também fazer esforço para aterrar, numa alternância das pernas/pés, como quem amassa uvas com os pés. Depois de um longo tempo nesse exercício começo a sentir as pernas ativadas, partindo para o próximo;

4. Exercício do *Compasso*: a partir da ideia das *Raízes*, um dos pés finca no chão-solo, como que preso na terra, enraizado, imóvel, enquanto o outro pé/perna impulsionado pela força que parte do quadril-koshi<sup>23</sup>, transfere o peso do corpo como um compasso, saltitando para outro espaço, transferindo pesos e mudando sua direção, esse movimento tem um pequeno impulso de “mola” na perna, permitindo aterrar o pé que estava no ar, e novamente lançá-lo com o impacto da “mola” até pousar novamente em outro canto, sempre pelas pontas dos pés, sem repousá-lo inteiro no chão. Cai, empurra o chão, suspende em alavanca para cima até cair em ponta em outra região do chão, o chão recebe novamente o peso do corpo, e empurramos novamente em alavanca para cima, diversas vezes. As raízes vão dos pés até o quadril, subindo pelo abdômem. A ideia é fazer um tempo para cada perna em compasso-alavanca, e a outra mantém-se aterrada no chão, depois troca a perna;

5. *Voos*: série de saltos no espaço da sala, cair sem peso, segurando pelo abdômem, precisão, o que vale aqui é o maior tempo no ar. Depois de um tempo livre explorando estes voos no espaço; salta; cai ao chão de pé; paralisa em figura, estátua; ou pode cair ao chão indo para a estátua; compondo a estátua; sem perder o fluxo de energia de um salto para o outro, precisão no olhar, foco.

6. *Lançamentos*: lançar pelos braços, mas com o corpo todo envolvido, saindo do quadril-koshi a força do lançamento, olhar para onde vai lançar, espera chegar no destino (precisão), retomar o corpo-postura para a base. Desdobramentos do lançamento: saltar e

---

<sup>23</sup> Koshi significa quadril em japonês (Ko: força, Shi: indivíduo), termo utilizado pelo Grupo Lume Teatro em suas oficinas e pesquisas acadêmicas.

lançar ao mesmo tempo, cair com precisão; lançar lançando nós mesmos, nosso corpo todo vai junto no movimento de lançar; lançar para o outro caso esteja na sala mais pessoas e receber de volta a energia do lançamento do outro, num jogo dinâmico; lançar com diferentes forças de lançamento (rápido, lento, forte, suave); lançamentos em *slow motion*, sem perder o fluxo; recebendo a energia do outro, remexer e enviar novamente, percebendo o tempo que há nessa relação, no receber, não é imediato, fazendo manutenção de como está executando o exercício para não deixar o braço preso, tenso.

7. *Caminhadas pelo Koshi* ou exercício da *Montanha* (prática de *butoh*): caminhar no espaço, descer e subir pelo *koshi*, “transportar montanha pelo *Koshi*” (Simioni, 2004, durante a Oficina de Metodologia de Pesquisa da Arte do Ator, Campinas/SP/BR), caminhadas lentas bem baixas, quanto mais baixo melhor, mais ativaremos o quadril-*koshi*, subir e descer em 15 segundos, o que Simioni vai chamar de “porta do inferno”. Estas caminhadas lembram o andar no Teatro Nô japonês, por seus movimentos lentos, rigorosos e estilizados, com ênfase nos gestos sutis e na inclinação.

8. *Segmentação/fragmentação*: exercício para desmembrarmos o corpo, movimentos isolados a partir de cada parte do nosso corpo, iniciando pelos pés, subindo para joelhos, anca, quadril, abdômem, peito, ombros, dedos, mãos, braços, pescoço, cabeça, gastar um tempinho nisso até o corpo todo ter a noção de suas partes isoladamente; caminhar no espaço como um boneco de cordas, uma marionete, movendo parte por parte, depois várias partes ao mesmo tempo; trabalhar quedas, cortar o fio, como cai esse boneco de ossos no chão? Como sobe esse boneco de cordas? Se as cordas são externas a força-tensão vem de onde para subir? E se as cordas são internas, a força-tensão parte do mesmo lugar, é igual? Experimentar os dois modos de subir em fragmentação; caminhadas com corpo-marionete, quedas do corpo-marionete e suspensão do corpo-marionete.

9. *Corpo Dilatado*: após a sequência anterior o corpo está aquecido e preparado para uma nova etapa do *Treinamento Energético*. Escolho um lugar na sala para deitar, fechar os olhos, sentir o peso do corpo apoiado pelo chão, o que dói, o que pede cuidado, com tempo, início uma massagem de autocuidado de espreguiçamentos exagerados, fora do convencional, tirando tronco do chão, quadril, pernas, passando pelas quatro patas, pelos níveis, baixo, médio, abrindo o corpo até alcançar o nível alto e de pé desloco-me no espaço, dinamizando entre os níveis, mais rápido e veloz, indo ao meu máximo. Para então iniciar contagens rápidas que ponham meu corpo num estado acelerado e feroz de execução de movimentos aleatórios, na contagem decrescente que vai de 20 ao 0, e automaticamente pará-lo, em uma imagem em desequilíbrio, controlando a respiração ofegante, sem mexer nada, perceber a energia criada. Através do abdômem provooco novamente um recomeço, ativando pequenas “flexas” de *impulsos* do centro do corpo para toda sua periferia, com

explosões do corpo em movimentos aleatórios no espaço; dando o máximo, volto a contar do 20 ao 0, controlando a respiração, sem perder a energia criada, não deixando que saia pela respiração, fazendo a manutenção, no movimento contínua interno, menor. Depois de passar pela contagem algumas vezes, diminuindo os intervalos para 10 ao 0, 5 ao 0, até 1-0, estimulando *impulsos* incompletos. Para logo perceber o corpo energético criado; conduzir o corpo-energético junto com o corpo-físico com muito cuidado, “ele ainda é um bebê!”; andar com esses dois corpos; dinamizar sem perder o corpo energético, acelerar, deixar ele mover o que quer, voltando a pulsar (*impulsos*) do centro pequenas “flexas” rápidas, voltar a contar do 20 ao 0; parar em imagem de equilíbrio e fazer a manutenção dos corpos, da respiração, olhar de fora, ver com todo corpo.

10. *Impulsos*: continuo com os impulsos internos, 1, 2, 3, “explodiu” no espaço, com toda energia “chaqualha” externamente, pára, segura, conta 1, 2, 3, explode indo, repete esse processo 3 vezes pelo espaço da sala; depois pára, segura, conta 1, 2, 3, explode sem ir, parada por fora, mas pulsando-explodindo por dentro, dançando por dentro (o estar em movimento na imobilidade), dando tudo da mesma forma como se estivesse externo, pára, conta 1, 2, 3, volta a explodir internamente “chaqualha” por dentro, repete o processo 3 vezes; explode internamente sem ir e sem “chaqualhar”, pequenos impulsos, pára, observa a imagem, o corpo estátua; deixa os impulsos vibrantes crescerem; até tomar conta do corpo todo; até quebrar a “estátua de pedra”; para dançar a *dança dos impulsos* (deixa o corpo ir sem regras, ele pode não querer ir também, não há erros, não há feio); contagem de 20 ao 0; pára, percebe o corpo pulsando, visualiza, sente e direciona as “flexas” internas saindo do abdômem para partes do corpo (cabeça, braços...), essas “flexas” ecoam no corpo, vamos ao máximo lança-las até voltarmos a explodir no espaço.

11. *Corpo-Fantasma, Corpo-Santo ou Corpo-Astronauta*: essa dança energética criada, a dança dos três corpos ativados e sensíveis, das três camadas (*corpo-físico + corpo energético + corpo-fantasma*), como a *kinesfera*, fronteira com corpo, tempo, espaço, em manutenção a todo instante, indo ao máximo de dilatação, pelas flexas-impulsos internos lançados do centro para as partes do corpo, essa dança estranha, era chamada por Simioni de “*Fantasma*” em 2004. “Deixa o *fantasma* dançar o corpo, levar o corpo, deixa ele sentir o espaço com cuidado, ele é um bebê, ainda não sabe que braço é braço, que perna é perna”. Contruir ações com o *fantasma*. A manutenção desse *corpo-fantasma* é possível pela “alavanca”, um exercício de impulsiona o corpo para cima, saltar o mais alto que puder e cair sem peso segurando pelo abdômem. Tendo o cuidado para esse corpo de leveza não cristalizar ou anestesiá-lo, não permitir o conforto acomodar a criação e perder a energia.

O *Treinamento Físico* cria o *Corpo Energético*, prepara o corpo, sensibilizando a incorporação de imagens mais tarde. Passo agora para outra etapa, num trabalho por

camadas profundas, onde surgem emoções primitivas, movimentos grotescos, ações imprecisas e a perda do que se tem de mais seguro. Aprender a controlar e manejar a musculatura, através da repetição, reviver as emoções: explorar as possibilidades do corpo, dando mais ênfase a ele do que à razão. Romper com o poder desta razão sobre as reações do corpo. Deixar o corpo livre para ser conduzido pela vontade própria, deixar sair o mais profundo e aprender a domar essa profundidade, vem então o momento da *Dança Pessoal = Dança Bruxa = Dança Ancestral* (Etapa 3).

Nessa etapa (3) mais “prazerosa”, pós exaustão e muita repetição, passo a preencher a sala de ensaio com música, para sensibilizar a memória ancestral, afetiva e muscular e ativar sensações; paço a utilizar meus *cadernos de artista* fazendo anotações de tudo que surge; desenhos, formas, figuras, imagens que vem em meu corpo ativado, dilatado. Ponho cores nas imagens; crio frases para nomeá-las, escrevo textos a partir delas. O tempo do treino-ensaio passa a ser dividido em blocos, onde além da dança, na outra metade utilizo uma série de exercícios de ativação por meditação guiada pelo artista Mago Nadam Guerra<sup>24</sup>. Além de uma série de rituais e exercícios cotidianos, como a *escrita automática* ao acordar e pós treino; exercícios tirados do livro de Faya Ostrower (1983), os exercícios de movimento e cura de Anna Halprin (1995; 2000) e Lawrence Halprin (1969), recursos de motivação para encontrarmos formas de contruir performance, pelo ciclo RSVP<sup>25</sup>. A cada dia trazia para o treino, um desses exercícios, além de trazer para a sala um tarô, objeto simbólico que ativa imagens de poder e força, sabedoria espiritual e sígnica. Selecionava um ou dois para fazer em observação em casa ou na rua, e depois trazer notas ou desenhos para o treino como possibilidades de movimento.

Na Fase 3, as *ações físicas* que nascem dessa *Dança Pessoal* são codificadas, elencadas, ganham nomes, ordens, dinâmicas diferentes, cores, camadas. Quando enfim chego numa dessas ações, repito sua forma, nomeio as *matrizes*, danço a maneira que elas *andam* no espaço, que elas *sentam*, que elas *comem*, *acenam*, ações cotidianas, expando elas numa dança em volta delas mesmas. Percebendo qual musculatura tensionada, me levará de imediato para elas, como posso acioná-las a todo instante e lugar, e como um click, ligo e desligo, crio um mapa de ações, dou títulos e indico as formas de ativar e desativar. Formas de re-entrar em contato com a mesma vida e energia do momento em que as ações

---

<sup>24</sup> Performer, Artista Plástico, Professor e Tarólogo Brasileiro. Foi a partir de suas aulas, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, que criei minha primeira performance em 2009.

<sup>25</sup> The RSVP Cycles (Recursos: tudo aquilo que temos para trabalhar; Score: as partituras, descreve o processo que leva a performance; Value-Action: analisa o resultado da ação e trás escolhas e decisões em relação a intensão inicial; Performance: o resultado da partitura. Esse método não tinha a intenção de organizar, mas liberar o processo criativo fazendo-o visível.

nasceram. Isso é possível, como podemos ver nas pesquisas, publicações e entrevistas trazidas para este relatório, nas vozes de Simioni (2006), Burnier (2009), Grotowski (1987, 1988), Stanislavski (1994), entre outros, se codificarmos cada microtensão, impulso, ritmo e organicidade de cada ação, não na mente, mas na musculatura, ativando a “memória do músculo” (Burnier, 2009, p.117). Um vocabulário vivo para comunicar pelo corpo, pela dança, pela performance, pelo ritual, podendo brincar e reutilizar esse material no tempo e espaço, desde que, essas mudanças não acarretem a mecanização e a perda da organicidade das ações. A partir daí faço a costura das ações, uma linha orgânica que desenha a coreografia.

A *Dança Pessoal*, que é a reunião de tudo, das *ações físicas*, dinamização das energias potenciais do corpo, despertadas no treinamento e com o uso de imagens, fotos, memórias desenhadas, junto com a *mimesis* de animais (da onça, da cobra, do peixe, do pássaro), visando a canalização de energias para uma corporeidade objetiva no tempo e no espaço, indo para a forma da imagem concreta e depois indo para a liberdade abstrata dessa imagem, dançando com elas, criando uma sequência, um estado corpóreo de pureza, nosso lirismo e ridículos dilatados, uma energia sutil e delicada que purifica e limpa o gesto, poderia assim dizer que brinco com meu ser sensível, meu palhaço, meu *clown*, que dificilmente exponho em meus solos, mas na sala de ensaio percebo a importância de dançar com ele, me trazendo qualidades sutis de presença. Na *mimesis*, não é sermos o outro, é como o outro é em mim.

Esse treinamento não era operado todos os dias da mesma forma, como já me referi aqui, com tempo de treino é possível *ativar o ser* com maior rapidez, ativar impulsos, desequilíbrios, manutenção. O movimento que nasce, um movimento inteiro, começo, meio e fim, pode ser feito diversas vezes, em porcentagens diferentes, 100%, 50%, 10%, 0% (interno, mas vivo), lento, rápido, assim posso desenhar várias possibilidades de relacionar este movimento, percebendo mudanças na forma e na energia, criar por um *puzzle*. No dia seguinte, tentava recuperar o *ser* mais rápido ainda. O treino ativa a energia e o corpo dilatado, para ativar o *ser* no momento da cena preciso mandar flexas internas, fazer manutenção e estar em desequilíbrios sutis. O *Desequilíbrio Interno* (DI) ativa o *ser*, põe o corpo em estado de atenção e desequilíbrio até meus limites, para não desequilibrar a ponto de cair, segurando a energia pelo abdômem. Caminhadas em forças opostas, também ativam o *ser*, meu corpo precisa caminhar para frente, mas como se tivesse um fio que puxa para trás, retezar o corpo, deixando a força interna falar, sair para fora reacordando o *ser*.

Todo material que nasceu nestas três primeiras fases, em dois meses de treino, na Escola Superior de Dança, em Lisboa (entre setembro/outubro/novembro de 2024), é suspenso temporariamente pela viagem de campo ao Brasil, realizada entre os meses de dezembro (2024) e janeiro (2025). Foi a partir das descobertas em sala de treino em Lisboa, que ao chegar em Belém, região da Amazônia paraense, onde nasci, pude agilizar a parte

estética e visual do projeto, junto a artista e amiga Patrícia Gondim<sup>26</sup>. Em dez encontros, foi possível desenhar a direção que daríamos para a Visualidade da performance *URUTAU-CINZA VERDE-MATA*. Patrícia pode ver as *matrizes* encontradas por mim em sala de ensaio, os desenhos no *caderno de artista*, as ideias, temas pesquisados e juntas fomos tecendo todas as possibilidades ritualísticas, espacial e estética, os objetos indígenas e a iluminação-bichos de luz que eu manipularia na dança, todo material que assinava uma cosmologia amazônica e comunicasse exatamente aquilo que queríamos falar.

Foram dias de visitas à museus (Museu Paraense Emílio Goeldi, Centro Cultural Bienal das Amazônia), comunidades ribeirinhas, estudo de material na feira popular do Mercado do Ver-o-Peso, no Mercado Indígena do Pará, entre longas conversas com cenotécnicos que trabalham em projetos com Patrícia há anos.

Trazendo na mala de volta, instrumentos musicais como: apitos de madeira com sons da floresta e de pássaros, maracás indígenas<sup>27</sup>; cuias<sup>28</sup>; velas em formatos de sol; garrafa de bebida feita da fermentação do jambu<sup>29</sup>; chocalho de pés; lâmpada de testa multifocal; essências da Amazônia, além de muitas ideias e vontade de voltar aos trabalhos. Nascia agora outra metade da criação e a ansiedade da espera do envio do restante do material visual que seria confeccionado por Patrícia.

Mal sabíamos nós a confusão que estava a nossa espera para o envio dos objetos-bichos de luz e toda trama das cordas e fios orgânicos que compunham o cenário deste ritual. Paramos os ensaios em fevereiro, segui fazendo leituras e conectando pensamentos com autores indígenas e do universo da Dança Contemporânea de Portugal, do Brasil e de outros cantos. Retornei os ensaios entre os meses de março e abril, com estreia marcada para maio de 2025.

---

<sup>26</sup> Artista Visual, Diretora Artística em projetos de performance, teatro, dança e cinema. Artista responsável pelos projetos de iluminação da Bienal das Amazônia em Belém/BR. Parceira criativa de meus projetos desde 2012, assinando a Direção de Arte e Visualidade dos Solos: *Ritos* (2012); *Para Você* (2014); *Árvore de Mim* (2018) e *Urutau-Cinza Verde-Mata* (2025).

<sup>27</sup> Chocalho indígena feito de cabaça seca e oca, recheada com sementes, caroços ou pedras, montado numa haste de madeira, instrumento musical de percussão usado para marcar ritmos em cerimônias, rituais e festas populares nas comunidades da Amazônia, em algumas regiões do Brasil, criado pelos povos originários como objeto com grande poder espiritual e sagrado.

<sup>28</sup> Vasilha de casca de fruto seco e oco, como uma cabaça, usada pelos povos indígenas como recipiente do alimento e da bebida. Muito comum em rituais amazônicos, nos restaurantes regionais da Amazônia e para se beber o fruto açaí batido. Podendo também ser utilizada para criação de objetos típicos.

<sup>29</sup> Bebida preparada a partir da fermentação da folha e da flor do jambú na cachaça de cana-de-açúcar típica da região amazônica. Jambú é uma planta amazônica, usada para culinárias típicas da região do Pará e na medicina. Conhecida pelo efeito de formigamento e dormência que causa na boca devido ao composto “espilantol”.

Agora ocupava as salas do Polo Cultural Gaivotas, em Lisboa, a performance avançava passando para sua última fase (Fase 4). Enquanto não chegava o material, eu me ocupava fazendo estudos das estruturas do símbolo, pela fisiologia do olhar, pela estrutura visual e pelo movimento visual que as imagens do tarô, das fotografias e dos desenhos, a leitura dessas imagens poderiam gerar em meu corpo. Um estudo que dividia a imagem nos quatro quadrantes para facilitar sua leitura e servir de ferramenta de composição.

Ganhando desenho espiralar, eu e Patrícia trocávamos ideias e impressões diariamente. Tínhamos acertado que todo material que faltava estaria em minhas mãos no início de abril, isto é, eu teria um mês para experimentar no corpo todo o material produzido à distância, dançar com ele, o que mudaria obviamente o tempo, espaço, ritmo, movimentos e o andamento da performance. Ver o que funcionava e o que teríamos que deixar de lado, ou adaptar, ou repensar, essa necessidade não teve seu tempo como deveria. O certo é que eu precisava passar pelo ritual completo, pois eram muitos os objetos manuseados no ritual de *Urutau*. Eu ensaiava substituindo os objetos do ritual por outros sem o mesmo valor espiritual, afetivo e cultural, apenas objetos que me ajudassem a marcar o tempo e o corpo no espaço. Foi aí que Patrícia me ligou que o material teria sido apreendido na alfândega internacional na saída de Belém para Lisboa. Já não era o valor do envio que nos “cortava as pernas”, apesar de alto, era nossa ingenuidade em querer atravessar, sem documentos de autorização, duas caixas com o material cênico, cheia de produtos orgânicos, artesanato, material produzido a partir de fibras naturais e vegetais da Amazônia para outro país, no caso, Portugal.

Depois de muitas tentativas, ligações, pedidos de ajuda para amigos pelas mídias sociais e tentativas de envio sem sucesso, já desistindo deste material, faltando duas semanas para a estreia no Porto, uma amiga portuguesa comissária de bordo da empresa aérea *TAP* soube por uma postagem minha narrando a situação e ligou-me propondo que eu mandasse as duas caixas de Belém para São Paulo, onde o material seria aceito por ser uma encomenda nacional, com leis mais flexíveis do que as das fronteiras estrangeiras, e de lá de São Paulo ela se responsabilizava de trazer para mim até Lisboa, em sua mala pessoal, na escala São Paulo – Lisboa que estaria de serviço. E dessa forma, chegaram até minha porta: dois cestos de palha indígenas; um cocar de penas; uma máscara inspirada na cultura popular amazônica feita de fibras orgânicas; dois mantos-vestes de tecido de algodão vermelhos; dois chocalhos de mãos, um de sementes de sororoca e outro de tampinhas de garrafas de plástico, com sonoridades percussivas diferentes; e o material precioso de iluminação, os objetos-bichos de luz: micro leds de bateria, um bastão de luz-barco-árvore tecnológica, uma fita de led-cobra grande; e todo cordão-cobra coral, de 10 metros, trançado entre os fios preto, vermelho e branco, que faria o desenho do meu espaço ritualístico no chão. As cores

escolhidas do vermelho simbolizam a pele indígena, a terra, o sangue, vitalidade e a luta, o urucum extraído da semente para a pintura do rosto; o preto simboliza o luto, a noite, o jenipapo extraído da semente para pinturas corporais; e o branco a paz tão desejada, a argila e a cor usada nos grafismos.

Milagrosamente, tudo isso, bem amassado coube na mala de minha amiga, que atravessou do Brasil para Portugal e entregou-me em mãos um rito inteiro. No dia seguinte eu estava com o cenário completo no Gaivotas.

Chegamos na fase final do Processo de Criação, que teve a duração de 10 dias corridos. Onde a camada simbólica se completava, minha relação com os objetos, a leitura simbólica deles, dando a camada mais espiritual ao trabalho. Parto então para o trabalho com objetos, a relação do corpo com cada um deles, os sons que produzem, as possibilidades de alteração do meu corpo no contato e na dança com eles, visando também a dinamização de energias e a canalização para uma corporeidade com eles, como danço com o bastão, com o tecido-manto e com um instrumento que produz luz e som? Era preciso incorporá-los, permitir as mudanças sutis, mas ao invés de eles terem me levado pelas mãos, como era de costume em minhas criações, agora o tempo apertava e eu precisava guiá-los.

O excesso de objetos para criar relação em cena e o pouco tempo para experimentá-los causou imenso desconforto, mesmo colocando alguns deles de fora da performance, eu precisava assumir essa dificuldade no processo e encarar como parte do imprevisto, do assombro, ter de atravessar o desafio de ir deixando o encontro acontecer no seu tempo, nem que esse tempo fosse o da apresentação em público. Encarando a estreia como uma obra inacabada e aberta, com improvisos no ato do fazer. De certa forma, pensar assim me ajudou a seguir sem muita exigência e cobrança, percebendo o ritual como esse organismo vivo que tem nele próprio a surpresa, o inesperado.

Essa forma de preparar o corpo e suas camadas, deixá-lo vivo, dilatado de presença, nada mais é que nós mesmos, nossos duplos, não é interpretação, é a abertura do nosso interior, exposto para afetar o outro. E é nesse estado que a performance toca, é potencia de vida.

Em *Metamorfoses do Corpo* (1997), José Gil, dirá que o espaço do interior do corpo é um espaço escuro, mas também elástico. E assim pode “encolher-se ou dilatar-se” (p. 155). Ao acessar estados mais escuros e mais secretos do interior do corpo, pudesse me aproximar daquilo que tenho por intenção fazer, formar. A “dança vive da defasagem” (Gil, 2004, p. 96), a defasagem daquilo que não veio, do que não foi possível fazer surgir, do espaço interior para o exterior. É isso que nos move ao próximo movimento, ao próximo. E para isso criamos por aparatos tecnológicos, colaborando para dar formas visíveis ao virtual, para tirar do “subterrâneo dançado” (p. 105), de onde esses movimentos nunca haviam saído.

Essa forma de criar partituras, movimentos, sentidos, vem, em parte significativa, das técnicas adquiridas nos anos de troca de saberes com Simioni e o Grupo Lume Teatro (mais de 40 anos de pesquisa, formação e criação artística e poética). Minha grande influência, entre os anos de 2001 a 2013, em que tive o privilégio de conhecer a metodologia de cada um deles, em oficinas que participei em Belém e na Casa Lume em Barão Geraldo, em especial na troca com Carlos Simioni, mestre que me deu o *Treinamento Físico e Energético*, os caminhos da criação pelo *impulso e dilatação*, até a chegada no *Portal*, a descoberta de novas energias criadoras e o voo sagrado; o *Riso* e a leveza com o Ricardo Puccetti; algumas *Técnicas do Clown* com Naomi Silman; o *Corpo-subtil* com o Renato Ferracini; o *Brincante* da Cultura Popular com Jesser de Souza; além do trabalho tão precioso com *Objetos* da Cristina Colla; e a troca generosa sobre *Mimesis Corpórea* com Raquel Scotti. Claro que as inúmeras vivências com tantos outros artistas, professores e mestres, foram moldando ao longo dos anos minha técnica e meus processos de criação. Já tudo tão misturado e transformado em outros meios e caminhos por mim, mas sei onde bebi cada água na travessia e sou eternamente grata, trazendo comigo esse legado na mala aonde quer que eu vá.

## 5. CAPÍTULO V – CORPO-PERFORMANCE: o voo do Urutau

Em minhas pesquisas de doutoramento no Brasil, entre 2013-2019, e a criação do Solo *Árvore de Mim* (2018), criado para compor o memorial-tese de defesa, levantei parte da metodologia de trabalho dos meus processos criativos, ferramentas que facilitaram meus experimentos na criação poética de solos autobiográficos. Para tanto, rabisquei métodos e partilhei caminhos possíveis para deixar o corpo além de aquecido, sutil, disponível, dilatado e sensível (Miranda, 2019). Além das ferramentas tão úteis em sala, o *caderno de artista* que ajuda a materializar parte do processo, sendo ele um objeto valioso para sempre poder ser (re)visitado como inspiração, para escrita e até mesmo como objeto de cena e diálogos em outros processos criadores.

De 2018 pra cá (2025), sete anos se passaram, esse tempo para o corpo de um dançarino, um artista que compõe suas ações políticas a partir do movimento, é precioso. Principalmente se o artista já não tem mais a facilidade muscular e disponibilidade dos 30`. Voltar a dançar depois de anos parada, e com 47 anos é um desafio corajoso e de muita dedicação, para um corpo feminino, materno, em profundas fases de transformações hormonais. É fundamental que o método seja adaptado a cada circunstância e a cada corpo e fases da vida deste corpo.

A partida inicial dos treinos de sensibilização do corpo para o processo do *Urutau*, revisitaram os movimentos e as partituras do Solo *Ritos*, criado em 2012, treze anos atrás, esta foi uma escolha desafiadora. O Solo *Ritos*, partia de um corpo que estava sempre em suspensão, do começo ao fim com os pés na ponta, em giros, entre matrizes selvagens de animais e saltos, em velocidades e mudanças bruscas de direção. Anos depois, buscar estímulos a partir desta base corpórea tocou-me profundamente. E este botão talvez tenha sido ativado num primeiro momento dentro das aulas na Superior de Dança, por uma professora que trabalhou conosco uma de suas coreografias de dança clássica. Eu, que não vim da dança, não tenho técnicas do clássico e nem o alongamento necessário para tal tarefa, vi de perto minhas dificuldades e limitações naquela aula não serem percebidas. Essa forma de repassar coreografia pronta, sem permitir livre adaptações para cada corpo e histórico do aluno me chamou bastante atenção enquanto educadora doutora trocadora de saberes.

Como nos afirma Klauss e Angel Vianna, um dos maiores legados da dança no Brasil, em sua formulação do pensamento em dança, “a receita é pessoal, não serve para todo mundo. Em uma sala de aula é a mesma coisa: o desenvolvimento existe, e cada caso é um caso. O ritmo é sempre o mesmo, mas a aptidão é de cada um” (Vianna, 2008, P. 34). Klauss em sua sensibilidade de mestre, apostava no ensino a partir das particularidades do aluno, com isso fez a revolução de pensamento e atitudes no ensino da dança brasileira, fazendo

mudar algumas diretrizes na diversidade e em seus resultados coreográficos, pois afirmava que a sala de aula massificava.

Na preparação do corpo, saber o que está movendo, os cuidados que tangenciam um movimento de extensão de coluna ou ter noção do peso do próprio braço e cabeça ajudam a compreender o material. A composição coreográfica é necessário pensar como se quer ocupar o espaço; quais as variações de tempo que são possíveis em determinado movimento. A natureza da composição envolve modelar elementos compatíveis que por sua relação/fusão, formam algo identificável. A composição é, antes de tudo, um exercício, escuta, cuidado, um trabalho de atelier sensível.

O modo que denominamos o que fazemos: dança, coreografia, performance, intervenção do meu corpo no espaço, encenação, etc., é uma escolha que nos situa artística, política e conceitualmente no campo da dança e da pesquisa em dança. “As culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial” (Hall, 2005, p. 47). No decorrer de nossas existências, vamos nos localizando em comunidades e isso passa a fazer parte do modo pelo qual nos reconhecemos no mundo – e de como falamos ao nosso respeito. Ao dançar, construo e me apresento, a partir dessas maneiras metafóricas de narrativas de pertencimento. Mas ao mesmo tempo, crio uma dramaturgia que constrói e também desconstrói uma “identidade imaginada”, com muito cuidado para não fortalecer estereótipos, nem exotizações, e sim contribuir para uma manutenção da ideia de comunidade e território em movimento, vivo, flúido. A partir de um conjunto de simbologias e significados, não exaltando a cultura amazônica, por exemplo, dentro de um tradicionalismo imóvel, e sim em constante transformação. Hall nos afirma:

Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas... Tradição inventada significa um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado (Hobsbawm; Ranger, 1983, P. 1 *apud* Hall, 2005, p. 54). A fusão entre diferentes tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado (Hall, 2005, p. 91).

Em cada tradição de dança há estilos peculiares de manifestação, ou seja, a partir de alguns movimentos reconhecíveis, criamos um vocabulário que remete a determinada

tradição, e a partir desse vocabulário crio variações e invenções organizadas a partir de fatos, escolha estética, simbólica, crenças, dependendo da ideia política que minha dança queira afetar/comunicar. E isso é um ato potente, uma forma de compartilhar modos de ver e ser a partir do mito. E essa forma de criar agrega muitas possibilidades a uma composição em dança, seu movimento e organização coreográfica. Merce Cunningham, em 1945, propôs uma abordagem nova da dança no seu trabalho na Companhia de Graham, ele fez as seguintes afirmações:

(1) qualquer movimento pode ser material para uma dança; (2) qualquer procedimento pode ser um método válido de composição; (3) qualquer arte, ou partes do corpo, pode ser usada (sujeitas apenas às limitações naturais); (4) música, figurino, cenário, iluminação e dança têm sua lógica e identidade, separadamente; (5) qualquer dançarino da companhia pode ser solista; (6) qualquer área do espaço cênico pode ser utilizada; (7) a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas fundamental e primeiramente, sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar (Banes, 1987, p. 5-6).

Com essa citação Cunningham abria a nova concepção da coreografia. A fusão, essa possibilidade de criar fazendo o uso, respeitosamente e consciente, de matrizes culturais, códigos distintos, signos e fontes. Traços de festividades, cerimônias, rituais, colocando-se lado a lado, mantendo suas características de procedência. Para esse pensar trago Canclini (1997) quando aborda a respeito das interações interculturais, o autor explica que, devemos reencontrar um modo de falar da diferença não como uma alteridade radical, mas, como se uma diferença deslizasse permanentemente dentro da outra, afinal já perdemos a linha dos limites das fronteiras e com ele o purismo das tradições já não existe. Tanto a possibilidade tão rica de ser uma artista da Amazônia, e poder estar no atravessamento de fronteiras, de territórios, culturas, pontos de vista distintos; da mesma forma territorial e identitária, como circulando entre as fronteiras artísticas do teatro físico, da performance, das artes visuais e da dança, a cada referência nova de lugar, cultura, política, referências históricas pode haver um certo desconforto nesse corpo que migra, proporcionado por alguns confrontos, mas há uma expansão de pensamento e vocabulário inevitável. Partir daquilo que é nosso território/comunidade para agregar. Assim no processo de criação, percebo que é muito importante deixar a ideia vir no corpo para acolher o que surge, permitir as primeiras ideias, para depois interferir. Aos poucos todo o material, fronteiras, linhagens começam a ser borradas. As línguas começam a ser traduzidas. Acredito que nesse processo há, menos que uma perda das linhagens, uma costura de fontes, há descobertas e expansão.

A vontade da fusão, ainda assim deseja que as diferenças persistam, e sua traduzibilidade entre elas seja possível, em *Urutau* a ideia é resistência de formas de ser e viver, de culturas e rituais, de vozes, e não a narrativa fácil de homogeneização, mesmo que ali não haja a totalidade de um território - sua cultura, festa, sua comida, rito, tradição – há fragmentos expressivos e marcantes, modos, sons, gestos, mitos, vozes, cores e histórias de minha memória ancestral, um refazer sentido, memorizado e imagético próprio, minhas vivências, interações e acordos com outros, nunca o total, mas pequenos e potentes afetos.

Há toda uma nova concepção de corpo para a dança que começa a se delinear a partir desse convívio com o diverso, com a apreensão do fragmento, dos lapsos da memória ancestral no aqui e agora. Tendo o conhecimento de que parte desse conteúdo foi experienciado de dentro, em vivência, pesquisa, e outra parte, por questões óbvias de distâncias, acesso, tempo entre outras questões acabaram sendo menos aprofundadas, mas não tornando menos rica a experiência, as maneiras de se abordar o trabalho da composição coreográfica e os processos de uma nova criação, suas descobertas, negociações e *insights*. Afinal, coreografias são acordos no empenho do múltiplo empreendido numa obra. Como nos aponta Jaqueline M. Smith-Autard, em minha livre tradução: Dançar pode ser aproveitado pelo prazer de se mover com precisão habilidosa, de se mover com outros e pela sensação de libertação. Mas compor uma dança é criar uma obra de arte (2010, p. 3-6). Explica que o grau desse conhecimento, afeta o nível resultante de sofisticação nas criações de dança.

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcribando, revisando, e representa uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória. O corpo é um *portal* que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória. A criação é o lugar onde a *travessia* se torna forma. Depois da escuta da dor, do luto e da memória, o corpo entra num território de invenção: o gesto passa a traduzir o invisível, a transformar o vivido em material poético. Criar é um modo de sobreviver à perda — e também de expandi-la, de reescrevê-la em outros ritmos. O corpo criador é o mesmo corpo que sofre e cura, mas agora está disponível para a fabulação. O movimento torna-se texto, som, imagem, respiração. Não há hierarquia entre os elementos: tudo é matéria de criação. O trabalho nasce do encontro entre instinto e escuta, matéria e memória, ritual e técnica.

Em *URUTAU-CINZA VERDE-MATA*, o processo criativo não busca representar um tema único, mas invocar uma presença. O *Urutau*, ave que canta o que não se vê, é símbolo e guia da dramaturgia: o invisível que se torna audível, o silêncio que ganha corpo. Assim, a

criação assume um caráter de rito performativo — um espaço onde o gesto e o espírito se reencontram.

### 5.1 O processo como forma de conhecimento – o corpo-saber e o caderno de artista

A prática artística, nesta pesquisa, é também forma de pensar. Ao longo dos ensaios, cadernos e improvisações, o corpo produz conhecimento sensível: não abstrato, mas vivido, encarnado. A criação não parte de um conceito, mas de um estado como dito acima. Os conceitos surgem depois, como tradução daquilo que o corpo já sabia. Essa forma de pesquisa se aproxima da noção de “saber-fazer” de António Bispo dos Santos (2023) — o conhecimento que não se acumula, mas se pratica. Cada gesto é também um gesto epistemológico: uma maneira de conhecer o mundo pelo toque, pela respiração, pelo som. Esse *corpo-saber* não se submete ao pensamento linear, mas espirala — volta, pausa, desvia, retorna. É o corpo que aprende com o chão, com as quedas e com os sonhos.

A artista visual Patrícia Gondim, colaboradora fundamental neste processo, contribui para criar esse espaço de investigação corporal e afetiva. Com ela, a escuta se transforma em método: escutar o outro, o espaço, o próprio corpo. As sessões de criação tornam-se campos de troca, onde a presença é o principal instrumento. Não há coreografia fixa: há estados corporais, intensidades, atmosferas que se reconfiguram. Em parceria no desenvolvimento da dramaturgia, atuamos como guardiãs das imagens e das camadas simbólicas, na escuta e provocação que mantêm o trabalho em tensão constante entre o visível e o mítico, o político e o poético. A relação entre nós é também um exercício de descolonização da autoria da obra — a criação como partilha, não como posse.

Durante o processo de *Urutau*, a escrita acompanha a dança como uma sombra viva. Os cadernos tornam-se extensão do corpo<sup>30</sup>: lugar de anotações, desenhos, sonhos, frases que surgem em estado de transe. Esses registros não são apenas documentação, mas parte da dramaturgia. A escrita automática é uma prática constante — escrever sem interromper, sem pensar, sem editar. Essa escrita-corpo, feita em fluxo, permite que o inconsciente coreográfico se manifeste. Mais do que registrar o processo, ela o revela: cada palavra é gesto, cada linha é respiração. O caderno torna-se território de encantamento e testemunho.

---

<sup>30</sup> Imagens do *caderno de artista* nos anexos (p.92) deste Relatório de Pesquisa.

## 5.2 Dramaturgia do si mesmo e a escuta sensível do improvisado e do imprevisto

A dramaturgia, assim, expande-se. Ela não se limita à estrutura da performance, mas abrange todos os estados de criação — a preparação, o ensaio, o silêncio, o erro, o cansaço, o riso. Cada instante é parte da obra. Como nas epistemologias da terra descritas por Krenak (2019; 2020; 2022), a dramaturgia aqui é um corpo vivo, em constante regeneração. Cada ensaio é uma convocação — de si, do outro, dos elementos. A criação acontece em camadas, como se o corpo estivesse decifrando um idioma ancestral que ainda não domina completamente.

Esse modo de criação se alinha ao pensamento de uma pedagogia da travessia: um aprendizado que não se dá por transmissão, mas por contágio. O saber circula pelo corpo, entre gestos, silêncios e atmosferas. A travessia é, ao mesmo tempo, método e destino.

No processo, plantas, sons, objetos e palavras atuam como co-criadores. As sementes, a terra preta, as cinzas do fumo e das ceras naturais das velas, o fogo, a farinha de mandioca e a água são presenças que orientam o espaço e o ritmo da performance. Cada elemento traz uma memória simbólica e afetiva: a mandioca como alimento ancestral, as cinzas como lembrança e renascimento, a água como fluxo e passagem, o fogo como espiritualidade e vida. Esses materiais não são adereços — são entidades vivas, que dançam comigo.

A metodologia, portanto, é relacional: baseada na reciprocidade, na atenção e na entrega. O corpo é mediador entre mundos, tradutor entre linguagens. A dança, o som e a palavra convivem num mesmo campo vibracional, onde o gesto é também pensamento.

A criação de *Urutau* é um processo de composição com o invisível. O invisível não é o místico, mas o não representado — aquilo que não cabe nas formas hegemônicas da arte. Compor com o invisível é aceitar o risco de não saber, de deixar-se conduzir pelo que escapa. É também um gesto de resistência estética: recusar a clareza como exigência e abraçar a ambiguidade como potência.

A dramaturgia é construída como um campo de forças, onde as imagens emergem e se desfazem. A performance não busca narrar, mas invocar. Como lembra a teórica Christine Greiner (2005), “o corpo é tecnologia de afeto”. No palco, essa tecnologia se ativa como prática de encantamento. Dessa forma, o gesto torna-se passagem entre o humano e o não humano, o cotidiano e o mítico.

A criação artística é também uma forma de insurreição. Ao fazer da arte um lugar de cura e escuta, *Urutau* afirma que o corpo feminino, migrante e amazônica pode ser sujeito de discurso e de criação — não objeto de exotização. O corpo criador rompe o pacto do silêncio e propõe outras genealogias do sensível. Nesse sentido, criar é reexistir. A performance não

se fecha em si mesma, mas se abre como gesto político: um chamado à coletividade, à memória e ao pertencimento partilhado. Dançar torna-se, então, uma forma de adiar o fim do mundo — nas palavras de Krenak (2019) — e de reinventar a vida, mesmo quando tudo parece ruir.

A performance *URUTAU-CINZA VERDE-MATA* emerge dessa mitologia viva. Ela não representa o mito, mas o reencarna. A performer encarna a ave, a mulher e a floresta ao mesmo tempo — corpo híbrido, liminar, em mutação. A performance é, assim, um ritual de passagem, onde o corpo atravessa estados de dor, resistência e encantamento. O palco torna-se um território de transfiguração: entre a matéria e o espírito, entre o humano e o não humano. Toda performance carrega algo de ritual, e todo ritual contém uma dimensão performativa (Schechner, 2011). Em *Urutau*, essas duas forças não se separam: o rito é a forma e o conteúdo. O corpo é o altar. O gesto é a oferenda. O público, testemunha e parte do acontecimento.

No mito é evidente como a imagem central metaforiza uma unicidade de pensamento e fala em comum entre a comunidade. *Urutau* tece uma discussão a respeito dos 4 mitos escolhidos para construir sua narrativa. O que possibilita a construção de uma narrativa ficcional a partir da coletânea de histórias autoficcionais e autobiográficas da performer, num exercício de pensar além da narrativa e o texto utilizado na cena; o corpo e o movimento. Enquanto dramaturga desta obra, tenho em mente que por vezes, a interpretação da mensagem e dos elementos usados ali, possam fugir ao entendimento total do público menos introduzido nestes assuntos e temas, pelas particularidades de um território específico que as compõem, além de causar um certo estranhamento ao público menos iniciado os rituais e temas do Norte do Brasil e toda sua cosmologia indígena. Mas na verdade isso é o que menos me preocupa, estes mitos escolhidos ilustram a diversidade ou pluralidade cultural amazônica, sua cosmologia, espiritualidade, sua riqueza simbólica e estética, que funcionam como um dispositivo metafórico nessa performance. Como bem diz Skilar e Larrosa sobre o mito de Babel:

Para dar sentido à nossa experiência, àquilo que nos acontece, ao modo como nos entendemos – ou não nos entendemos – a nós mesmos e ao mundo em que vivemos. Por isso o importante não é o que significa em realidade Babel, qual a verdade que expressa Babel, o que quer dizer Babel, mas o que é que dizemos ou fazemos com esse mito, quais são os efeitos de sentido – de contrassentido ou de não sentido – que construímos com ele, como ou para que o transformamos ou nos traduzimos nós mesmos em relação a ele (Larrosa; Skiliar, 2011, P. 9).

O uso da narrativa mitológica na arte, informa, educa, comunica, dando significado ao silêncio e a voz de comunidades mais isoladas, a voz do outro. Repensar-se a partir do outro, deixar de olhar e nomear o Outro. Abrir lugares silenciados, dar foco a outras palavras e formas de ser, receber o Outro, reivindicar a diferença e criar novos modos de relação e ensaiar a invenção de novas formas de vida.

A memória ancestral em *Urutau*, não veio ao corpo pelo adestramento da técnica escolhida como modelo transcendente, ele na verdade tem em sua construção a memória da *travessia* – as brincadeiras da infância, o ballet e a dança moderna feita dos 9 aos 12, da dança do ventre feita já na vida adulta, na vida cotidiana em Belém do Pará, com as festas populares e os encontros de *carimbó* e das danças da Marujada acompanhadas nas festividades do Pará, das quadras juninas da juventude, da dança do feminino selvagem praticada nos encontros da Matridança nas caminhadas em Sesimbra com Vera Eva Ham e de vários encontros em dança e movimento dentro do espaço acadêmico, nos vários cursos e oficinas pelo mundo que pude participar e nos workshops do *Lume* – para dar consciência, sensibilidade e compreensão sobre determinados modos de mover, de problematizar o corpo e a palavra como aprendizado de vida. Trata-se aqui menos de reproduzir formas e sim experimentar forças, atualizando em movimento o circuito estabelecido no corpo como composição ou formulando-o como improvisação na sala de ensaio. Numa dimensão de presença. No acreditar que qualquer movimento pode ser dança, sem limites nesse sentido, na verdade quando junto técnicas diversas procuro algo que não conheço, “mas quando você encontra algo que não conhece ou não sabe como fazer, você tem que encontrar um jeito de fazê-lo, como uma criança tropeçando e tentando andar” (Cunningham, 2014, p. 37).

O transito por outras artes influenciou-me a construir meus solos e o delineamento de suas estéticas. Gosto de pensar que igualmente Cunningham, em parceria artística com John Cage; meus movimentos, encenação, objetos de luz, figurino e deslocamentos no espaço dialogam e se sobrepõem com a música, e parte de meus gestos se desenvolvem na coreografia sem terem um compromisso com a narrativa tradicional. Aqui o improvisado com a música para buscar material de movimentos e estados vem depois, quando trago para o ensaio informações de corporalidades de meu álbum familiar, memória das técnicas e danças regionais do Pará, memórias ancestrais, ritos e festividades amazônicas, mitos selecionados e toda informação oral pesquisada para esta criação.

A dança começa, ou melhor a criação coreográfica já começou desde minha entrada na sala de ensaio, no laboratório experimental, já estou dançando desde que inicio as primeiras notas sobre o tema, os primeiros improvisos na sala de ensaio, não tem separação do momento que direi: agora vou coreografar, no momento que estou diante de um problema de movimento, já estou coreografando. E é vendo por este princípio que acredito que a

improvisação não deve ser somente uma produção de material coreográfico, mas também faz parte da dança “acabada”, ou nunca totalmente finalizada, a improvisação como possibilidade de se constituir em forma coreográfica.

Trabalho de atelier é ponto limite de aprendizagem tradicional por exercícios, porque se trata de aprender a dançar inventando e descobrindo diversos modos de se movimentar, e não reproduzindo movimentos formais. Os *savoir-faire* [habilidades e experiências] que se constituem então não são da mesma natureza que aqueles apreendidos por exercícios. Não visam nem a performance ginástica, nem o controle de passos formalizados; as formas inventadas provêm de uma maneira de estar na atividade e com os outros – e de uma capacidade de traduzir as instruções em formas gestuais. As competências requisitadas são morais e cognitivas porque é necessário experimentar o prazer e o desejo de inventar (Faure, 2000, p. 241).

Esse experimento é o próprio fazer em dança, um fazer que, à medida que se faz, também engendra regras, tanto para a coreografia, quanto para si próprio e para a vida. No laboratório, “aprende-se trabalhando, tateando, cometendo embarços/equívocos que podem ser fontes de descoberta astuciosas” (Faure, 2000, p. 242). Em *Urutau*, depois de um longo aquecimento, o improviso muitas vezes partia de movimentos circulares, matrizes de animais no chão, saltos, pequenos movimentos das escápulas, *dança dos ventos*<sup>31</sup>, por estímulos sonoros de músicas selecionadas em uma pasta criada para ativar aquela performance. Os movimentos se expandem e deflagram ações em diversas partes do corpo, ativam memórias de pessoas, lugares, saudades. Então a cada dia explorar o que no dia anterior foi ativado e de alguma forma funcionou, ou trouxe qualquer coisa de novo, ou interessante, ou gostoso, e a partir do revisitar aquele gesto, ou aquele movimento ou imagem desdobrá-lo ainda mais, como uma ramificação que vai crescendo e me apontando mais caminhos de um mesmo gesto, para outro. Daí nasceram algumas partituras inteiras, a colagem de gestos desconexos que em sua junção criam uma frase. Assim lanço mão de recursos rigorosos coreográficos de memorização, tornando possível que os movimentos improvisados sejam repetidos, mas sempre de forma diferente. O que torna o nível de atenção muito grande aguçando minha memória e sensibilidade a tudo que olho, toco, sinto, ouço, provoco e sou provocada. Nas duas únicas apresentações de estreia, percebi a possibilidade de caminhos novos de organização de movimento, a partir das mesmas bases de movimento e tarefas a serem

---

<sup>31</sup> Prática corporal em saltos estilizados e compassados que visa aprofundar a relação do artista com seu corpo, a sua energia e o espaço, utilizando o movimento para explorar o lado sutil, invisível e sensorial. Ferramenta poderosa que envolve ritmo, contato, fluxo, energia, precisão e presença.

realizadas na cena. Gosto da possibilidade de fixar parte da sequência, permitindo a forma mesmo desenhada do todo, ter liberdade em sua forma de chegar ao ponto pela improvisação, no durante da apresentação. Tenho muitas vezes que dessa forma a obra nunca está pronta, pois continuo a criar e perceber novas formas e possibilidades a cada apresentação pública, onde aproveito o que mais interessa da coreografia e esses movimentos experimentados viram outra coisa. Da mesma forma no laboratório de criação, na sala de ensaio, onde um gesto claro e repetitivo que trago, como por exemplo, o adeus de minha avó, com os braços bem erguidos, ao ponto de essa suspensão causar entre um desconforto e uma emoção de alegria melancólica. Esse gesto, durante os ensaios claramente eram um aceno e arrepiavam meu corpo, mas na costura da composição já não tinham mais relação com sua origem e, sim, trabalhavam para a ideia total daquela mulher-animal. Um modo de provocar e de fazer surgir movimentos; o milagre da obra coreográfica e seu verdadeiro disparo não mais tão aparente. Magia e cura ao mesmo tempo estão presentes neste ato-poético de compor.

A improvisação é uma dialética entre os recursos profundos do bailarino, o acontecimento suscitado pela experiência e o olhar que reflete e nos dá novas perspectivas ou que, pelo contrário, desloca e recua as fronteiras do possível com uma força renovada (Loupe, 2012, p. 236).

Há que se correr riscos, ter coragem e autenticidade. A improvisação em dança é um processo complexo de resposta aos impulsos provenientes dos estímulos criativos. É comum relacionar o improviso a uma dança feita de qualquer maneira, o que não tem procedência, “a escola alemã desde os seus primórdios que, através de Dalcroze e posteriormente, de Laban, impôs os processos de improvisação como fundamentais numa arte sem bases referenciais” (Loupe, 2012, p. 235). Loupe ainda afirma que a improvisação tem o lugar da exploração do movimento e da matéria coreográfica em si, que isolada, pode alcançar as profundezas dos recursos artísticos.

O bailarino e coreógrafo Steve Paxton (1997), autor dos novos modos de operar com a dança em Nova York, nas décadas de 1960 e 1970, dizia que a improvisação é tão profunda quanto o estudo técnico, combinadas podem construir uma mente mais complexa. Improvisação leva a uma maior profundidade da pesquisa, porque é tão fácil parar nas respostas recebidas da técnica, uma vez que você tem a técnica fisicamente, o processo de busca pode estacionar, mas com a improvisação este processo não para (p. 53).

A respeito da memória na improvisação, trabalho a partir de imagens, registros, fotografia, desenho, incorporação de imagens, de forma associativa e também de maneira cinestética, vou diversas e repetidas vezes a figura como base impulsora de um movimento.

Como anda a partir daquela imagem fixa, como senta, como come, como olha, para só depois pensar em como dança aquela imagem. E depois de ter passado por aquele experimentar, liberto-me mais daquela imagem, deixando vir outras particularidades minhas e de outras memórias para juntar-se aquela partitura.

Na escolha de trabalhar com a improvisação juntamente com uma base coreográfica marcada, tem dê-se aceitar tudo o que ocorre no momento da criação e até mesmo na cena. No lugar do erro, ou fracasso, muitas vezes amplio o erro, potencializo, repito, até aquilo se dissolver. Não escondo, evidencio, ou ele mesmo é diluído pelo exagero e repetição, fazendo com que se naturalize e leve a crer que era proposital. Dessa forma a improvisação tem uma travessia da vida real, do cotidiano, que é uma característica da performance, o imprevisto, e deve se dar num processo reflexivo, no nível da atenção, o dançarino é, assim, um aventureiro.

O desejo em *Urutau* – corpo travessia, não quer marcar minha passagem, minha trajetória apenas, pois prossigo, continuo, recrio formas com minhas marcas, danço lugares desejados, distantes, meus tantos duplos da *travessia*, mulher artista professora mãe latina amazônica imigrante. Essa construção quis transitar entre tempos, espaços, territórios, corpos e materialidades. Ocupar esse circuito tradicionalmente branco, trazendo a cosmovisão afro-indígena amazônica para o centro de discussão, onde um campo de deslocamento e resinificação no qual o discurso hegemônico é tensionado pelo saber ancestral. Assim, para compor esta coreografia, parte desta improvisação foi feita a partir de partituras dançadas, por seleção de movimentos pré-determinados, ensaiados como algo que eu possa sustentar e recorrer no decorrer da performance, seria uma espécie de ancora no mar para o barco não se perder na correnteza. Tendo esses movimentos já apreendidos, familiarizados e dominados dos modos de fazer, e pensar nisso coreograficamente, organizando todos esses elementos num certo nexos, num desenho que construa uma caminhada possível, sem linearidade, mas com sentido visual, em sua estética e no seu afetar-se, relacionando corpo e espaço. Mas estas matrizes de danças que trago, essas *motrizes*, ou técnicas, servem como princípios, para lembrar, expandir, celebrar, explorar, ativar. Não é um vocabulário para seguir, trago para gerar movimento, dentro do contexto que será abordado junto ao tema de *Urutau*.

Influenciada por um contexto histórico e social de onde venho e onde estou, mas principalmente por um contexto poético e político de criação de uma fala necessária, principalmente para mim. A poética é uma marca, um traço que zelo como meu diferencial na obra, é o uso particular que faço das técnicas e temas que trago para relacionarem-se.

As informações recebidas precisam ser construídas no corpo. É a maneira como essas informações serão por mim conduzidas em sala de ensaio que dirá qual é o corpo que dança

a minha dança. O que menos me importo quando estou no processo de criação é o produto, e sim o entrelaçamento entre técnica, improvisação, experimentos, descobertas e criação.

Diante da possibilidade de sistematizar formas de compor criações, meus processos criativos, que desde meu doutoramento (2013-2019) e agora neste Mestrado em Dança, nas aulas que trocamos entre nós alunos, como dinâmica de ativar nossos saberes e experimentarmos conduzir o outro a partir de nossas técnicas selecionadas como dispositivos de movimento e criatividade. Partilhando nossa pedagogia de dançarino e coreógrafo, me vi dentro das disciplinas práticas, passando para meus colegas dançarinos minhas ferramentas de criadora de performances solos, meus dispositivos, foi de grande importância estas trocas e partilhas. Para ilustrar esse contexto trago este texto que abraça alguns dos processos trocados generosamente em sala de aula:

Qualquer sistema de treinamento técnico, por mais completo que possa ser, não será capaz de oferecer a um só tempo, recursos que supram necessidades em todas as direções... É importante, porém, que alunos e professores conheçam as fortalezas e limitações de cada sistema de trabalho para que possam situar-se conscientemente diante desta `lógica de inclusão/exclusão` inerente a cada técnica, buscando formas de treinamento que melhor respondam aos seus interesses e fins artísticos-estéticos e pedagógicos (Gerald, 2007, p. 85).

## 6. CAPÍTULO VI - A ESTRUTURA DA PERFORMANCE E SUA CONTINUIDADE

“O ser humano em si mesmo é um “objeto” em movimento, pois é um trilhador-de-em-volta” (Bunseki Fu-Kiau).

“Tudo que termina retorna. O fim é apenas o gesto de outra forma de começo” (Michele Miranda).

O espaço em *Urutau* é desenhado como uma clareira. No centro, a performer, ao redor, elementos que pertencem tanto ao cotidiano quanto ao sagrado: cinzas, farinha de mandioca, sementes, terra preta, cuias-tigelas com água. Esses objetos não são cenografia, mas presenças vivas — entidades que participam do rito.

A luz é composta por uma camada orgânica, quase um galho de árvore ou um braço de rio que reflete seu valor. Oscila entre o escuro profundo e a penumbra, criando uma atmosfera de suspensa intimidade. O som — composto por camadas de seres naturais, vozes gravadas e ruídos prolongados — pretende conduzir o público a um estado de escuta expandida. Há momentos em que o som desaparece por completo, e o que se ouve é apenas a respiração da performer e do público. O espaço não separa quem vê de quem é visto, é circular, nos vemos. Há um desejo de comunhão, de circularidade. O público é convidado a habitar o silêncio, a desacelerar, a respirar junto.

Não há fronteira entre palco e vida — há uma mesma matéria, feita de tempo e presença.

Essa escolha espacial e sonora insere *Urutau* numa linhagem de performances que trabalham o limiar entre o teatro, a dança e o rito. Mas, diferentemente das propostas centradas na resistência física, *Urutau* propõe uma resistência afetiva, uma potência da ternura e da escuta como forma de insurgência.

A iluminação muda a percepção que temos do espaço; é possível acentuar nossas intenções coreográficas, ao direcionar e modular a quantidade de luz e a mudança da cor da luz no ambiente. Uma ação possível pela forma que foi construído alguns dos objetos-bicho de luz, que apresentam comando neles, facilitando seu manuseio da melhor forma para mim. Um complexo estado de energias transformadas por estas luzes, a partir do cruzamento de informações que estão presentes no corpo e das informações que chegam de fora. A iluminação aqui nesta criação é um dos fatores principais da composição estética e simbólica. Experiências com os objetos-bichos de luz, pensados em parceria com Patricia Gondim, objetos nos quais eu mesma, dentro da cena opero, sem precisar de técnicos ou operador. Um estudo em seres com materiais fosforescentes e tecnológicos junto a lâmpadas led e

cabos coloridos, dando um certo estranhamento, que brinca com o piroso e o futurista, tão presente nas festas populares de *aparelhagens* no Pará, ou com as luzes dos barcos iluminados que seguem na beira do rio em passeios turísticos com luzes coloridas.

Para ambientar o estudo da estrutura simbólica e estética de *Urutau*, é preciso antes, mergulharmos um pouco na história apagada, e iluminá-la por essa luz bicho.

Há centenas de anos, lá atrás, nos tempos de antigamente, os povos indígenas viviam na costa brasileira, cercados por águas abundantes, por uma luminosa e esfuziante flora e por uma rica fauna. Guerreiros, confundiam-se com a biodiversidade da Mata Atlântica, sua casa. Atualmente, após séculos de lutas contra impérios, contra fazendeiros, grileiros e toda uma série de práticas excludentes, de agressões e adversidades, esses povos, em grande parte, habita terras áridas, nas quais os fulgores e a pujança das florestas são reminiscência nos sonhos. De acordo com o Censo do IBGE, hoje o Brasil tem 391 etnias e 295 línguas indígenas que resistem a violência que se baseou na ignorância deliberada de sua língua, do seu pensamento sobre o mundo, de seus conhecimentos sobre a região, das suas formas de circular e de se relacionar com as espécies visíveis e invisíveis, das florestas, e até do seu direito à vida. Sem romantismos sobre territórios indígenas e a floresta tropical, na terra estéril de colheitas precárias, e de águas contaminadas, a realidade há décadas é miséria, álcool, doenças, violência, estupros e suicídios, muito sofrimento. Ainda assim cantam, dançam, ritualizam a vida e protegem o nada-tudo que tem.

*Urutau* conta e canta para curar surdez, insensibilidade e ignorância. Dança por entre esses seres humanos e não humanos, pela memória das árvores, dos animais, dos insetos, das plantas e dos antepassados que conheceu, os que nunca pode conhecer e os não-humanos extintos. De que modo se inscreve essa memória que se quer uma reminiscência do não visto, do não vivido, do aparentemente não conhecido e experimentado? Será que no laboratório de corpo, na *dança pessoal*, na *improvisação*, na *dilatação*, na *exaustão*, na *ativação do estado de presença*, há uma abertura de canal, de ponte que nos permite sensibilizar zonas, sensações, memórias ancestrais registradas em campos espiralares em nós, no tempo e no espaço afetado? Os espíritos, visões, imagens, formas nos surgem e nos ensinam? Ativamos a memória de sonhos que lhes emprestam morada enquanto nos separamos das funções do dia-a-dia, e pouco lembramos depois?

Em alguns rituais indígenas, algumas cerimônias iniciáticas pressupõem o encobrimento dos olhos, pois a imagem sonhada não pode ser vista, “com o risco de cegar aquele que a vê”. Não podem ser miradas ou fixadas, é preciso alimentá-las de outras formas. As mensagens sonhadas, podem vir em imagens, cantos, desenhos, figuras, formas, revelação. Assim num processo contínuo de transformação e de metamorfose, de afetar-se e afetar o outro, ocorrendo muitas vezes um processo de cura e cuidado. É aí que a voz e o

corpo do performer lhes emprestam existência, vida, ser, elas são na dança, no movimento, nos objetos, na troca, no suor, no ritual e celebração daquele que sonhou ou serão canal de transmissão de um sonho sonhado por outros.

Daí se deu, a *dança da travessia* da mulher-iniciada, da mulher-pássaro em um momento da performance *Urutau*, em que, cerimonialmente visto o *cocar*, cobrindo meus olhos, desejando provocar não só uma atenção maior ao corpo e o caminho que vai ser trilhado de forma circular, mas também tirando o foco trazendo uma camada de suspensão extra na dança, que é realizada na ponta dos pés. Uma espécie de alteração dos sentidos, junto a necessidade de aguçar a escuta e o tato, na sensibilização dos pés, que mesmo erguidos em voo, precisam trilhar o caminho, e para isso pisam no cordão-cobra que desenha o chão, apontando o caminho para trilhar sem perder-se, mesmo diante do perigo eminente da serpente.

A performer segue a trama no chão em *lups*, pequenos giros em sentido horário e anti-horário, para aumentar o estado de tontura e confusão visual, aproximando talvez do sonho, ou da embriaguez da escuridão. O desejo de tapar os olhos é também escolhido pela performer logo na entrada da sala de apresentação, no início do solo. Quando carrega o aturá, espécie de cesto indígena, com traçados de palha, que servem para carregar a colheita na floresta. Sua alça é posicionada na testa, onde a cabeça da performer sustenta o peso do cesto nas costas, com os objetos da cena, simbolizando a coleta das folhas, frutos, peixes, caça nas comunidades indígenas. Aqui escolho usar a alça um pouco mais a baixo, tapando minha visão, causando desconforto no corpo pelo peso dos objetos ritualísticos que estão dentro do cesto. Esse peso servia como força gravitacional pondo meu corpo em caminhada mais lenta e cuidadosa, para que o material não caia do cesto, flexionando os joelhos e causando uma caminhada com corpo tenso, aproximando-me da imagem de um cacique que me veio uma vez em “mirada”. Durante um ritual no Chão de Tupinambá, espaço sagrado que tem como guia espiritual minha tia Tereza, irmã de meu pai. Lugar de minha memória ancestral, onde participei já adulta de cerimônias do chá sagrado, da floresta. Em Colares, pequena ilha da Amazônia, território Tupinambá, onde nasceu meu avô Sebastião Werneck de Miranda, conhecido como um grande seresteiro e contador de histórias, homem de pele escura, entre a mistura do indígena e dos seus descendentes africanos.

Na imagem do cacique que me veio, ele estava fincado na areia dentro de um igarapé (braço de rio), era grande e me olhava com um cetro nas mãos. Na manhã seguinte ao ritual, acordei e vi fincado naquela areia no meio do igarapé uma cadeira de aço, velha, desgastada, sem revestimentos, só o esqueleto de ferro. Essa imagem conduziu minha caminhada inicial em Urutau. Um corpo-cacique, um corpo-cadeira de ferro. Aqui a capacidade de sonhar, de ver e ouvir por estados de alteração da visão e do corpo e sua fisicalidade, torna realidade

cognitiva intensificada, multiplicada, proferida, para partilhar o quase imperceptível. A imagem aqui não se quer figurativa, não representa o ser evocado, a vontade aqui é de contiguidade, é posição, não está acabada, definida, é presença energética ativada que comunica secretamente e afeta. Nessa perspectiva, a memória do conhecimento constantemente se recria e transmite, são férteis ambientes de memória expressa no e pelo corpo e voz, transmitindo saberes de várias ordens, entre eles estéticos, filosóficos, espirituais e políticos. Falar, cantar, batucar, dançar por estas imagens, é produzir não esquecimentos, não ocultamentos. É um convite à fruição sensorial e reflexiva, agente de mudança do *statu quo*.

Aqui, vigiar o sonho, proferir aquilo que se quer e se deseja, se deixar ser olhado pela imagem é caminho de criação. Essa forma de coreografar um corpo, de criar um ritual dançado, os mitos narrados, as palavras-sopros, os sons emitidos por mim e por objetos, não estão dissociados das estruturas que os materializaram, não substituem algo, uma ideia, um agente. São experimentados e vivenciados em *Urutau* como comida, matéria de sobrevivência, potência curativa, força de afeto, agente de poder.

Em cena carrego em determinado momento um adorno sagrado, com múltiplos significados, como o de conexão com a natureza e os ancestrais, representa a identidade, poder e a história de uma comunidade. Para algumas etnias como é o caso dos Tembés – situados na divisa do Pará com o Maranhão, as margens do Rio Gurupí -, onde o uso do *cocar*, utilizado por mim em cena, significa a maturidade, força e a transição para uma nova fase da vida, cada pena é colocada de forma ritualística, e o adorno completo reflete uma profunda ligação com o meio ambiente. No caso a passagem da menina para a mulher, em que é organizada uma celebração ritualística, e juntam-se várias meninas e meninos que se apresentarão a comunidade com novas funções e responsabilidades, num rito com dança, cantos e pinturas, onde toda comunidade participa. O uso do *cocar*, pode também representar a necessidade de manter a centralidade dos pensamentos, enquanto seu formato aberto pode simbolizar a busca por novos conhecimentos e experiências. Seu uso, formato e cores das penas pode variar entre os povos indígenas.

*Urutau* tem o desenho espiralar, assim como minha escrita, assim como é a vida, move-se para frente e para trás, simultaneamente, cada apresentação repete em seu processo, como técnica e procedimento, a continuidade do próprio processo, rerepresentando, convocando a natureza e os antepassados ancestrais. O antigo e o novo, o efêmero e o permanente, o tangível e o intangível, o ser da lembrança como materialidade transcendente. Essa lembrança, da memória e da história, imprime nos seres a permanência desejada, do território, da mata pulsante, viva, de pé, arejada, livre de queimadas, ceifadas, ganância, ódio, plena de seres, sendo ela mesma.

Na metamorfose da lagarta em ninfa borboleta, ela bate, bate, bate as suas asas, é uma questão de aparição visual e de experiência corporal ao mesmo tempo (Georges Didi-Hiberman, 2010).

No desejo desafiante de escrever este relatório de pesquisa, posso numa extensão numerar cada movimento, imagem e objetos ativadores, e refletindo ainda sobre as diversas possibilidades de desdobramentos que cada imagem-movimento criado pode originar; posso ainda me perder nos tantos objetos-seres reunidos na cena, nos objetos-luz-bichos que articulo junto a direção de arte e visualidade para essa criação, mas o maior instrumento deles é, de fato, o corpo. E o corpo, por sua vez, se apresenta como repertório da memória ancestral e abrigo da temporalidade espiralar, e como coro repete motes que ampliam e se manifestam.

Vejo sementes escondidas pelas mães nos cabelos trançados nas cabeças das filhas./—O urucum na pele em dias de festa, o jenipapo preto em festas de guerra./— As bênçãos de mãos pretas em rezas de combate aos quebrantos./—As coroas, os cocares, os panos de cabeça, as contas dos rosários, os panos da costa, as romarias, o cheiro do azeite de dendê, as velas acesas em batismos e velórios, as orações e os lamentos, os banhos de folha de manjeriço, as pipocas que limpam o corpo (Dione, 2019, pp. 9-15).

Cada elemento presente na cena é portador de uma memória ancestral:

- **Cinzas** – Restos do que ardeu. São matéria de luto, mas também de fertilização. O corpo coberto de cinzas é corpo renascido, corpo-árvore que se alimenta do que já morreu.
- **Farinha de mandioca** – Alimento, memória da terra e das mãos das mulheres. Espalhada no chão, desenha mapas e constelações. É gesto de reza, de cuidado e de ancestralidade, na cena aparece como limpeza, no banho tomado da cabeça aos pés.
- **Água** – Elemento de passagem e purificação. Representa o fluxo da travessia e o retorno à origem.
- **Tecidos vermelhos** – sangue e pele. Protegem e revelam violências. Ligam o corpo a terra vermelha, ao barro, ao urucum e ao sonho.
- **Sementes, fibras e terra preta** – Promessa e enraizamento. Recordam que o corpo é também matéria vegetal, que cresce e morre em ciclos.
- **Luz e sombra** – Não opostos, mas complementares. O escuro é onde tudo germina. A claridade é apenas o momento da aparição.

Esses elementos, combinados, constroem uma dramaturgia da relação entre corpo e natureza. A cena não imita o mundo natural: ela o convoca, o reencena como presença espiritual.

A performance torna-se, assim, um microcosmo do planeta — um corpo-mundo (De Lima, 2024) em processo de regeneração.

A estrutura de *URUTAU* é composta por três movimentos principais, que se sucedem como estações ou fases rituais:

1. **O Chamado (invocação)** O corpo entra em silêncio. Caminha lentamente, escuta o chão, toca os objetos. Um murmúrio surge: o som do *Urutau*, distante, quase inaudível. O corpo se curva, como quem pede licença para existir.
2. **A Travessia (crise e metamorfose)** O ritmo acelera. O corpo se contorce, cai, levanta, treme. As cinzas cobrem a pele, a farinha desenha mapas no chão. Há choro, gemido, canto e respiração. O corpo passa do humano ao animal, do luto à raiva, da resistência à entrega.
3. **O Retorno (reencantamento)** O corpo renasce em outro estado. A água lava as cinzas, a luz se abre. Surge uma delicadeza nova, um gesto de oferenda. O *Urutau* canta outra vez — não como lamento, mas como celebração. A performance termina em suspensão, sem fechamento. O corpo permanece em estado de escuta, mas mascara-se de esperança e infância e brinca a passagem dos ciclos.

Essa estrutura ritual dialoga com as fases de iniciação em diversas cosmologias: morte, travessia e renascimento. No entanto, aqui o rito é pessoal e político — o corpo da artista é o corpo do território, e sua cura é também a cura da terra.

Na construção do imaginário, no desenho poético da cena, me divido entre ser colonizada/colonizadora, mulher/bicho, terra/céu, água/fogo. Muitos momentos incendeio tudo, noutros apago e performo o lamento. Demarco céu e terra, pelo risco de luz e de movimento que coreografa indígena como estrela, que desce do céu ao chão batido. Demarco espaço fora do círculo, sendo o público nas margens, o mesmo que a água para mim, seres-peixes. Meu corpo vai ao chão indo onde tem água, lá pelo gesto redondo das mãos toco no rio, na vida que há dentro dele, e me deparo com a grande-cobra.

O público de *Urutau* não é espectador passivo. Ele é convidado a participar com o corpo: a respirar, a silenciar, a ouvir. Há momentos em que o olhar se dissolve — o que resta é a presença compartilhada, o campo energético criado entre performer e quem assiste.

Essa dimensão relacional, aproxima a obra das práticas de arte relacional e performance expandida, mas com um fundamento espiritual e afetivo. O público é chamado a

co-habitar o espaço-tempo do rito, a aceitar a vulnerabilidade como forma de conhecimento. Não há explicação nem narrativa linear: há uma experiência de comunhão.

O testemunho do público torna-se parte da dramaturgia. Cada espectador traz consigo uma história, uma ferida, um gesto de escuta. Assim, a performance se refaz a cada apresentação: o rito é sempre o mesmo e sempre outro. O corpo que dança é corpo-mito: um ser em transfiguração constante. Entre o humano e o animal, entre a mulher e a árvore, ele encarna a sabedoria dos seres encantados da floresta. O mito não é ilusão — é outra forma de verdade. É o que mantém o mundo respirando, o que dá sentido à existência. Ao dançar o corpo recorda o poder de tornar visível o invisível. Ele ensina que a dor pode ser transformada em canto, e o silêncio em gesto. O corpo-mito é corpo-ponte: atravessa tempos, geografias e espécies. Ele reata o laço rompido entre o humano e a terra, oferecendo ao público não uma resposta, mas um convite — o de voltar a sentir.

O artista busca sua criança já perdida para criar, esse devir criança, cheio de espontaneidade e organicidade que só o gesto inocente e sem vícios da criança, espontâneo, tem. Talvez não seja necessário voltar a ser criança para criar. E sim entrar em contato com essa energia prazerosa e apaixonante, com a capacidade de incorporar qualquer coisa do caminho, transformando objetos cotidianos em símbolos sagrados, mágicos, bastões de luz em barcos, serpentes e seres encantados, sonhos em realidades.

### **6.1. Coluna feminina: uma linhagem do tempo espiralar**

“Floresta é um antes de mim, antes de nós” (Michele Miranda).

A memória, nesta pesquisa, não é arquivo nem nostalgia — é movimento. Ela pulsa no corpo como seiva, como respiração. Cada gesto aqui é também gesto de lembrança: lembrar a floresta, lembrar as avós, lembrar o silêncio e a ausência. Mas lembrar não é repetir. É recriar o que foi e transformá-lo em potência de futuro. O corpo é o primeiro lugar onde a memória se inscreve. As danças da infância, os cheiros da terra molhada, o som dos bichos noturnos — tudo isso habita as camadas invisíveis do gesto. Ao mover-se, o corpo convoca essas inscrições ancestrais e dá a elas novas formas. Assim, a dança torna-se uma tecnologia de recordação, uma maneira de manter vivas as histórias que o tempo tenta apagar.

A memória é também política. Num mundo que insiste em esquecer as violências coloniais, dançar é lembrar com o corpo — lembrar o que foi queimado, o que foi silenciado, o que foi exilado. O corpo-memória é corpo espiralar, é um arquivo sensível, uma testemunha viva daquilo que sobreviveu.

Esta pesquisa é atravessada pela presença de mulheres, as que assinam esta criação, eu, Patrícia Gondim e minha orientadora Professora Cecília De Lima; e pelas imagens de minha linhagem feminina: avós, mãe, filha, amigas, mestras. Elas aparecem não como figuras distantes, mas como presenças que sustentam o caminho. Em cada ensaio, em cada travessia, essas vozes acompanham — às vezes em silêncio, às vezes como vento que empurra o gesto adiante.

A transmissão feminina é subterrânea, quase invisível. Passa pelas mãos que amassam o alimento, pelos cantos que embalam o sono, pelos conselhos ditos baixinho. São saberes não escritos, mas vividos — saberes de corpo, de cuidado, de atenção. A arte, aqui, é continuação dessa herança: um modo de cuidar e de dar forma ao que se move dentro.

Ao dançar *Urutau*, reenceno essa linhagem. O corpo da performer é o corpo das antepassadas, mas também o corpo da filha que continua a dança. Entre ambas, um fio invisível: o gesto como herança e promessa. A maternidade torna-se também um território de criação — um lugar de amor, sabedorias e de resistência, onde o tempo se dobra e se multiplica.

O tempo de *Urutau* não é linear. Ele se move em espiral, como o voo da ave, como o movimento da serpente, o movimento da seiva nas árvores. Cada repetição é retorno e transformação. Nada se perde; tudo se renova em outra forma. Essa percepção de tempo rompe com a lógica ocidental do progresso e aproxima-se das cosmologias ameríndias e africanas, onde o passado é sempre presente e o futuro é memória. Como lembra Krenak, “a vida não acontece em linha reta — ela é rio, ela é curva”. A espiral, portanto, é também uma política do sentir: uma recusa da pressa, uma escolha pela permanência e pela escuta.

Na estrutura do desenho deste relatório, esse tempo espiralado é o que permite que os capítulos se conectem entre si — não como partes isoladas, mas como camadas de um mesmo corpo e figura. A criação, a cura, a contracolonização e o rito são movimentos de uma mesma dança que seguirá ainda em outras criações minhas. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. Para Bunseki Fu-Kiau, nas sociedades kicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e desvela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem a pessoa, “o que se passa agora retornará depois”. Essa afirmação traduz com saber e sabor a ideia de que “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento” (Fu-Kiau, “Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo Concept of Time”, p. 33).

Espaço visitado é sítio consagrado, reterritorializado. As travessias e caminhadas nossas, revisitam lugares reconhecidos, refazem os círculos em torno de mastros, cruzeiros e igrejas, percorrem caminhos antes talhados pelos antepassados e trilham novas estradas.

Os sons ondulantes e os movimentos que as engendram, ou que são por elas estimulados, constroem parte da coreografia de uma circularidade espiralada, quer no movimento do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em giros sobre si mesmo desenha. Leda Martins (2021) nos afirma que, “por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance”. Em outras palavras, “o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas.” (p. 86-87).

Há um mito africano, que dizia que os africanos escravizados nas Américas desenhavam, nos cascos de tartarugas e nas plumagens de pássaros, cosmogramas de suas culturas de origem, para comunicar aos ancestrais, que repousavam na África. Dessa maneira quis grafar a memória ancestral, daquilo que sinto, que pesquisei, que rememorei nos álbuns de família, nas conversas com os antigos e com minha filha, na musculatura acordada em sala de ensaio. Um saber que se borda, se tece, se performa.

O corpo-memória não olha apenas para trás. Ele é também corpo-futuro. A dança que nasce da floresta e atravessa oceanos continua a germinar em outros corpos, outras paisagens, outras vozes. Cada espectador tocado pela obra leva consigo uma semente — um fragmento da experiência que pode florescer em outro lugar.

Nesse sentido, *URUTAU-CINZA VERDE-MATA* é também um gesto de continuidade: uma oferenda às gerações que virão, uma convocação para que o mundo volte a sonhar. Dançar é perpetuar a vida, é adiar o fim do mundo, como diz Krenak. É afirmar que ainda há futuro, mesmo entre ruínas. A continuidade está no corpo que segue criando, no corpo que se recusa a adormecer. É uma forma de esperança que não ignora a dor, mas a acolhe e a transforma em respiração. O corpo que dança é corpo que insiste, que germina, que se levanta. Corpo que lembra para não repetir, que cria para continuar

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS – A TRAVESSIA QUE NÃO TERMINA

“A arte é a forma como o corpo continua a sonhar, mesmo depois de tudo o que o tentou silenciar” (*Michele Miranda*).

“Quando danço, escuto o som do urutau dentro do peito. Ele canta o que ainda não sei, mas já sou” (*Michele Miranda*).

Que percurso forte, intenso, belo e tão difícil até chegar aqui! Mal consigo traduzir em palavras a experiência desse processo, meu corpo mulher, mãe, com 47 anos, imigrante, atravessado pela experiência de me colocar em dança solo, com minhas dores e meus fracassos, minha fragilidade e meu corpo que aos poucos vai mudando formas e quereres, meu corpo inteiro exposto na cena e na escrita desse relatório. Tantas horas de entrega, leituras, estudo, escrita, reescrita, ensaio, reensaio, filmes, espetáculos assistidos, conversas intermináveis, encontros de orientação, produção, uma ida ao Brasil para o encontro com a diretora de arte, confecção de material e objetos de cena, aulas, tantas tentativas de submissão de candidaturas, open-call, editais de financiamento – tantos desejos acumulados, tantos que meu corpo não suporta mais os limites da carne e precisa transbordar dançando, seguindo essa trilha de Urutau, que apenas começou. Finalizar esta etapa da travessia para dar espaço ao novo momento desta criação.

Dessa forma comunico sua continuidade dentro de um importante evento internacional. O projeto *Urutau-Cinza Verde-Mata* participará das programações culturais da COP30, a Conferência das Nações Unidas sobre a Mudanças Climáticas, que ocorrerá em Belém do Pará, no mês de novembro de 2025, junto a minha Troca de saberes: Ancestralidade e a Dança Brux(t)a como Ferramentas da Criação Poética. *Urutau-Cinza Verde-Mata* foi selecionado no Edital PNAB Pará, Lei Nacional Aldir Blanc 2025, com recurso financeiro para Criação em Dança, possibilitando sua circulação entre os meses de novembro-janeiro em territórios da Amazônia Paraense.

Descolonizar o corpo, no movimento contracolonial é um processo contínuo de aprendizagens e desaprendizagens. Significa abrir espaço para a dúvida, o erro, o imprevisto — lugares que a lógica colonial tenta suprimir. A dança torna-se ferramenta de desapego e reencantamento, uma pedagogia que não ensina, mas recorda.

O corpo que aqui se propõe é corpo-emaranhado: tecido de memórias, afetos, mitos e políticas. Um corpo que já não busca pureza nem redenção, mas presença. Ao reconhecer-se múltiplo, contraditório e amazônico, esse corpo assume sua potência. Aceitar as dificuldades da travessia como sabedoria e o movimento como forma de existir. Chegamos, assim, ao ponto de partida. O fim é o retorno. O corpo que iniciou esta pesquisa — migrante,

ferido, em busca de ar e espaço — volta agora mais amplo, mais poroso, mais consciente de sua ancestralidade e da sua potência criadora.

Com isso, o percurso desta escrita se completa em forma de espiral: dança, origem, circular, criação, performance e continuidade. Esta parte amarra todo o percurso — sem fechar o ciclo, mas reconhecendo o caminho percorrido que segue vida.

Nesse processo de investimento, seja ele financeiro, emocional e temporal, inclusive afetivo, a viagem de autorreconhecimento é sempre reinaugural, alquímica, contínua, de grandes transformações. Essa travessia para a autodefinição tem significância política, oferece um poderoso desafio às histórias apagadas, caladas e controladas, que sempre definiram “verdades”.

A arte, assim como a vida, é entendida através de experiências, não de explicações.

Este relatório foi construído como quem atravessa um rio. Entre margens e correntes, o corpo pesquisador aprendeu a escutar o movimento das águas — ora calmas, ora violentas — e a transformar essa escuta em gesto. Mais do que um relatório de criação, *URUTAU-CINZA VERDE-MATA* é um corpo que dança, uma travessia em forma de cura, palavra, respiração.

Ao longo da travessia, vieram muitos diálogos com pensadores, autores, artistas que iluminaram a compreensão da descolonização como prática encarnada. Ressonâncias entre corpos e pensamentos que partem de geografias distintas, mas compartilham o desejo de reparar o mundo. Assim, o corpo em dança tornou-se também corpo-pensante — uma epistemologia viva, feita de suor, respiração e silêncio.

A criação de *Urutau* revelou-se, nesse contexto, um rito performativo e político. O palco tornou-se território de escuta, e o corpo, veículo de cura. Cinzas, farinha, sementes, água, sons, luz e sombras compuseram uma paisagem simbólica onde a arte e o sagrado voltam a se tocar. O público, em sua presença atenta, completou o círculo do rito, tornando-se parte da travessia.

Por fim, a noção de corpo-memória e continuidade trouxe o retorno à espiral — o reconhecimento da linhagem feminina, o tempo circular, a persistência da vida. A dança não termina com a performance: ela continua nos corpos que assistem, nas sementes lançadas, nas presenças que permanecem. O corpo, portanto, é aqui compreendido como lugar de pesquisa, criação e resistência. Ele abriga a terra e o cosmos, o passado e o porvir. Na sua vulnerabilidade reside a sua força: ser capaz de mover-se mesmo quando tudo parece imobilizado. Ser corpo é continuar — é a insistência da vida no meio do colapso.

Este trabalho é, assim, um testemunho e uma oferenda. Testemunho da potência das práticas artísticas como forma de conhecimento e cura; e oferenda às vozes que sustentam a travessia — humanas, não humanas, ancestrais e futuras. Que este corpo continue a mover-

*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*

se, a lembrar, a cantar — como o Urutau, que nunca cessa de ecoar na floresta, chamando o que ainda está por vir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Alexander, M. J. (2005). *Pedagogies of crossing: Meditations on feminism, sexual politics, memory and the sacred*. Duke University Press.
- Artaud, A. (2005). *Teatro e seu duplo*. Martins Fontes.
- Baness, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Post-modern dance*. Wesleyan University Press.
- Bauman, Z. (2006). *Mortalidade, imortalidade e outras estratégias de vida*. Zahar.
- Bogart, A. (2011). *A preparação do diretor*. Martins Fontes.
- Borges, J. L. (2007). *O livro dos seres imaginários*. Companhia das Letras.
- Burnier, L. O. (2009). *A arte de ator: Da técnica à representação*. Unicamp.
- Cameron, J. (2017). *O caminho do artista*. Sextante.
- Canclini, N. G. (1997). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. EDUSP.
- Carreira, A. (1999). Risco físico: A abordagem teatral da silhueta urbana e a preparação do ator. In A. Bião & C. Greiner (Orgs.), *Etnocenologia: Textos selecionados* (pp. xx–xx). Annablume.
- Carrière, J.-C. (2007). *Fragilidade*. Objetiva.
- Cecim, V. F. (1988). *Viagem a Andara, o livro invisível*. Ed. Vozes.
- Cecim, V. F. (2006). *Ó Serdespanto*. Bertrand Brasil.
- Colla, A. C. (2006). *Da minha janela vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME*. Hucitec.
- Colla, A. C. (2013). *Caminhante, não há caminho. Só rastros*. Lume Teatro. Perspectiva.
- Cunningham, M. (2014). *O dançarino e a dança*. Cobogó.
- D'Emilia, D., & Chávez, D. (2015). *Manifesto ternura radical: Performance/arte e pedagogia radical*. <https://drive.google.com/file/d/1XgQVV1K0IIIOCyqKAexgaWu6g9KokAnh/view>

De Lima, C. (2013). Trans-meaning – Dance as an embodied technology of perception. *Journal of Dance and Somatic Practices*, 5(1, Special Edition 2013). [https://doi.org/10.1386/jdsp.5.1.17\\_1](https://doi.org/10.1386/jdsp.5.1.17_1)

De Lima, C. (2017). *Pensamento transversal: A arte de experienciar o mundo como o paradoxo de movimento* (Tese de doutoramento). Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa. <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/15019>

De Lima, C. (2023). Retornos entre a criação artística e a pesquisa científica: Uma metodologia de transmutação entre a experiência artística e a escrita académica. *Revista Estud(i)os de Dança*. <https://doi.org/10.53072/RED202301/00201>

De Lima, C. (2024). O conceito de corpo-mundo e de corpo fantasmagórico: Um manifesto sensorial para desacelerar o tempo. *Revista Todas as Artes – Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 7(3). <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/15036/13232>

Didi-Huberman, G. (2002). *O arqueólogo*. Contraponto.

Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e o tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Contraponto.

Dione, C. (2019). Manifesta cabocla. In V. Souza (Coord.), *Janela de dramaturgia, edição manifesto* (pp. 9–15). Instituto Unimed-BH.

Dussel, E. (1993). *1492: O encobrimento do outro e a origem do mito da modernidade*. Vozes.

Eliade, M. (1979). *Imagens e símbolos*. Arcádia.

Eliade, M. (1979b). *Ocultismo, bruxaria e correntes culturais: Ensaio em religiões comparadas*. Interlivros.

Eliade, M. (1992). *Mito do eterno retorno* (J. A. Ceschin, Trad.). Mercuryo.

Eliade, M. (1998). *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Martins Fontes.

Eliade, M. (2006). *Mito e realidade* (5ª ed.). Perspectiva.

Eliade, M. (2016). *O sagrado e o profano*. Relógio D'Água.

- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. EDUFBA.
- Ferracini, R. (2003). *A arte de não interpretar: Como poesia corpórea do ator*. Editora da UNICAMP.
- Faure, S. (2000). O trabalho de ateliê. In O. Dinello (Org.), *A dança e o desenvolvimento da pessoa*. Artes Médicas do Sul.
- Ferreira, A. B. H. (1999). *Novo Aurélio século XXI: O dicionário da língua portuguesa* (3ª ed.). Nova Fronteira.
- Fu-Kiau, K. K. B. (1991). *A visão Bântu Kôngo da sacralidade*. Associação Cultural de Preservação do Patrimônio Bantu – ACBANTU.
- Fu-Kiau, K. K. B. (1994). *Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo concept of time*. Greenwood Press.
- Fu-Kiau, K. K. B. (2019). Cosmologia africana dos Bantu-Kongo: Princípios de vida e vivência. In T. S. N. Santos, *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil* (pp. 14–109). Tese de doutorado, Universidade de São Paulo.
- Geertz, C. (1998). *O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Vozes.
- Giannini, I. V. (1998). *Koikwa: Um buraco no céu*. LGE; Editora da UnB.
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Relógio d'Água.
- Gil, J. (2004). *Movimento total*. Iluminuras.
- Greiner, C. (2005). *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. Annablume.
- Grotowski, J. (1987). *Em busca do teatro pobre*. Civilização Brasileira.
- Grotowski, J. (1988). *Le performer*. Workcenter of Jerzy Grotowski.
- Hall, S. (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.
- Halprin, A. (1995). *Moving toward life: Five decades of transformational dance*. Wesleyan University Press.

- Halprin, A. (2000). *Dance as a healing art: Returning to health with movement and imagery*. LifeRhythm Books.
- Halprin, L. (1969). *The RSVP cycles: Creative processes in the human environment*. George Braziller.
- Hilton, J. (1933). *O horizonte perdido*. Companhia Editora Nacional.
- Jinkns, N. (2024). *Iluminação dos mortos: Uma fotofabulação Afro-Pindorâma na Amazônia paraense*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Pará.
- Jodorowsky, A. (2009). *Psicomagia*. Devir.
- Jodorowsky, A. (2015). *Metagenealogía: El árbol genealógico como arte, terapia y búsqueda del yo esencial*. Siruela.
- Jodorowsky, A. (2016). *O caminho do tarot*. Editora Campos.
- Jung, C. G. (1990). *Psicologia e alquimia*. Vozes.
- Jung, C. G. (2000). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Vozes.
- Jung, C. G. (2002). *O homem e seus símbolos*. Nova Fronteira.
- Jung, C. G. (2011b). *A vida simbólica* (Obras completas, Vol. 18/1). Vozes.
- Kilomba, G. (2022). *Memórias da plantação*. Orfeu Negro.
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2015). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras.
- Kopenawa, D. (2023). *O espírito da floresta*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2020). *O amanhã não está à venda*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2022). *Futuro ancestral*. Companhia das Letras.
- Larrosa, J., & Skliar, C. (2011). Linguagens do desaprender. In M. V. Costa (Org.), *Estudos culturais em educação: Interfaces, discursos e redes de sentido*. UFRGS.

- Lehmann, H.-T. (2007). *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify.
- Lepecki, A. (2012). Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha – Revista de Antropologia*, 13(1–2), 41–60. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>
- Lepecki, A. (2023). *Esgotar a dança: A performance e a política do movimento*. Edições do Saguão.
- Ligiéro, Z. (2003). Performances procissionais. *O Percevejo*, UNIRIO.
- Lobo, L., & Navas, C. (2008). *Arte da composição*. LGE Editora.
- Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Orfeu Negro.
- Martins, L. (1991). *Afrografias da memória*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Martins, L. (2019). Corpo, memória de afetos — os cantares Maxakali. In *Arte, cultura e democracia no século XXI* (Vol. 1, pp. 56–59). PBH.
- Martins, L. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Miranda, M. (2019). *O camelo, o leão e a criança que brinca: Transmutações da busca de si em três atos-poéticos*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Pará.
- Morin, E. (1999). *O homem e a morte*. Imago.
- Ostrower, F. (1983). *Universos da arte*. Campus.
- Ostrower, F. (1997). A construção do olhar. In A. Novaes (Org.), *O olhar*. Companhia das Letras.
- Pareyson, L. (1993). *Estética: Teoria da formatividade*. Vozes.
- Paxton, S. (1997). *Contact Quarterly's contact improvisation sourcebook*. Contact Quarterly.
- Pedrosa, I. (1991). *O Brasil em cartas de tarô*. Crefisul.
- Raposo, P. (2004). Do ritual ao espetáculo: Caretos, intelectuais, turistas e media. In *Outros trópicos*. Livros Horizonte.

- Raposo, P. (2019). *Textos para uma arte socialmente comprometida*. Sistema Solar.
- Rodrigues, G. (2005). *Bailarino-pesquisador-intérprete*. Funarte.
- Royo, V. P. (2017). *Tópico especial I: Corpo, corpo coletivo, corporalidade* [Aula]. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Said, E. (2009). *Estilo tardio*. Companhia das Letras.
- Sallie, N. (1980). *Jung e o tarô: Uma jornada arquetípica*. Cultrix.
- Santos, A. B. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu.
- Schechner, R. (2003). O que é performance? *O Percevejo*, 11(12), 25–50.
- Schechner, R. (2006). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Smith-Autard, J. M. (2010). *The art of dance composition: A practical guide for students and teachers*. A & C Black.
- Stanislavski, C. (1994). *El trabajo del actor sobre sí mismo* (Tomo 1: En el proceso creador de las vivencias). Editorial Quetzal.
- Teixeira, M., & Sanchs, C. M. (2006). Entrevista com Carlos Simioni – O treinamento como trampolim. *Cena*. <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/70140/39749>
- Torres, A., & Giannini, I. V. (1998). *Koikwa: Um buraco no céu: O universo dos índios Kayapó-Xikrin*. Editora da Universidade de Brasília.
- Turner, V. (1974). *O processo ritual: Estrutura e antiestrutura*. Vozes.
- Van Gennep, A. (2011). *Os ritos de passagem*. Vozes.
- Werá, K. (2024). *Tekoá: Uma arte milenar indígena para o bem-viver*. BestSeller.
- Vianna, K. (2008). *A dança*. Summus.
- Zumthor, P. (2010). *Introdução à poesia oral*. UFMG.

### **DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS:**

- Jodorowsky, A. (1968). *Fando y Lis*.
- Jodorowsky, A. (1970). *El Topo*.
- Jodorowsky, A. (1973). *A Montanha Sagrada*.
- Jodorowsky, A. (1989). *Santa Sangre*
- Jodorowsky, A. (2013). *A Dança da Realidade*.
- Jodorowsky, A. (2016). *Poesia Sem Fim*
- Jodorowsky, A. (2019). *Psicomagia, a arte que cura*

### **BIBLIOGRAFIA GERAL:**

- Banzhaf, H. (2007). *O tarô e a viagem do herói*. Pensamento.
- Barreto, J. P. L. (2018). *Waimahsã, peixes e humanos*. Universidade Federal do Amazonas.
- Barthes, R. (2001). *Mitologias*. Bertrand Brasil.
- Benjamin, W. (1994). *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense.
- Boal, A. (1997). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (2ª ed.). Civilização Brasileira.
- Brum, E. (2021). *Banzeiro Òkòtó: Uma viagem à Amazônia, centro do mundo*. Companhia das Letras.
- Bueno, S. (1987). *Vocabulário tupi-guarani-português*. Brasilivros.
- Carelli, R. (2021). *Terrapreta*. Editora 34.
- Carelli, R. (2023). *Xadalu Tupã Jekupé: O caminho para a casa de barro*. Baião.
- Clark, L. (1980). *Lygia Clark*. Funarte.
- Clifford, J. (2002). *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX* (J. R. S. Gonçalves, Org.). Editora UFRJ.
- Conduru, R. (2013). *Brasil: Terra de mágicos? Arte e suas instituições* (XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte). UFRJ.

Crêspo, F. (2016). *As ações do corpo no campo da coreologia e da produção artística multidisciplinar*. Tese de doutorado, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Duchamp, M. (1975). O ato criador. In G. Battcock, *A nova arte*. Perspectiva.

Fazenda, M. J. (2012). A dança como visão do mundo. In L. Louppe, *Poética da dança contemporânea* (pp. 6–15). Orfeu Negro.

Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Elefante.

Fernandes, C. (2000). *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: Repetições e transformações*. Hucitec.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética do performativo*. Abadá.

Freud, S. (2013). *Totem e tabu*. L&PM Pocket.

Furtado, F. (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Livros Horizonte.

Galindo, M. (2025). *Feminismo bastardo*. Barricada de Livros.

Godard, H. (2000). Gesto e percepção. In R. Pereira & S. Soter, *Lições de dança*. Editora da UniverCidade.

Kandinsky, W. (1996). *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Martins Fontes.

Kumu, U. P., & Tolamã, K. (2021). *Antes o mundo não existia*. Valer.

Loureiro, J. J. P. (2015). *Cultura amazônica: Uma poética do imaginário* (Obras reunidas, Vol. 4). Escrituras.

Munduruku, D. (2016). *Histórias de índio*. Companhia das Letrinhas.

Narby, J. (2018). *A serpente cósmica: O DNA da origem do saber*. Dantes.

Paludo, L. (2015). *O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*

## **APÊNDICES E ANEXOS**

*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*

**APÊNDICE A: Link do registro de vídeo da estreia de URUTAU-CINZA VERDE-MATA**

A Estreia ocorreu no Espaço Amparo99, Porto. Em 17 de maio de 2025:

[https://drive.google.com/file/d/1Tgo7o5Rwf1GhuTXOf-krqvibexfxsYPD/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1Tgo7o5Rwf1GhuTXOf-krqvibexfxsYPD/view?usp=drive_link)

*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*

## **APÊNDICE B: Ficha Técnica de URUTAU-CINZA VERDE-MATA**

Ficha Técnica da primeira versão apresentada na conclusão do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais:

Performance e Dramaturgia: Michele Campos de Miranda

Direção de Arte e Visualidade: Patrícia Gondim

Trilha Sonora: Marcelo Gabbay

Fotos e Filmagem: César Aires Pereira

APÊNDICE C: Registros do Caderno de Artista

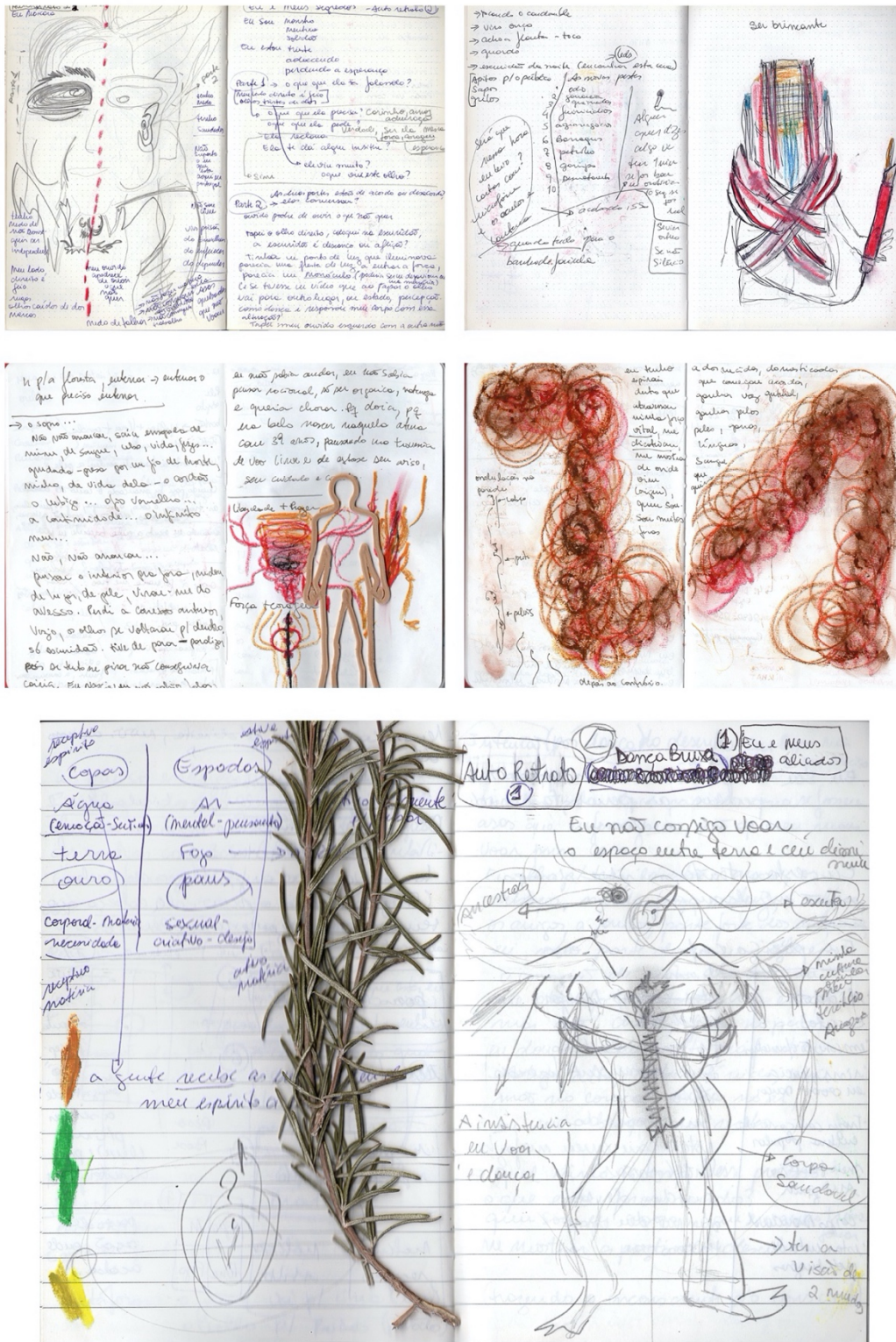


Figura 1. Michele Campos, 2024/25. Caderno de Artista, URITAU-CINZA VERDE-MATA

URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência

## APÊNDICE D: Portfólio do Projeto Urutau-Cinza Verde-Mata

# URUTAU-CINZA VERDE-MATA

Dramaturgia e Performance:  
**Michele Campos de Miranda**

Direção de Arte e Visualidade:  
**Patrícia Gondim**



URUTAU-CINZA VERDE-MATA - o corpo travessia, é uma performance eco-fêmea vazante, que evoca o mito como reconexão e caminho de encantamento, numa cosmovisão amazônica que dança (r)existência e convida para pensar, estar e admitir outras maneiras de ser no mundo. A partir das memórias ancestrais, históricas, territoriais e socioculturais da performer e seu território chamado Pará - no Norte do Brasil, região da Amazônia circunscrita por mitos e sabedorias populares - em solo propõe um sonho coletivo, como meio de comunicação ancestral, que retoma à floresta, corpo fêmea, como a última sobrevivente em meio à solidão do mundo. Entre luz e sombra, luto e festa, orgânico e sintético, dualidades que compõem o corpo travessia, nasce um rito em constante metamorfose.

A performer vai traçando caminhos do caos para o cosmos que reescrevem o mito da reparação, por um corpo vestígio, um corpo Urutau, que no tupi significa: "fantas-

ma"; um ser-pássaro solitário da Amazônia, difícil de se deixar ver devido suas penas cor cinza o camuflarem no tom da árvore seca, uma quase invisibilidade no oco da mata morta. Urutau guia essa jornada de retorno ao que foi esquecido, caminha para frente com a cabeça voltada para trás, para adquirir sabedoria de si e seguir sua jornada, tecendo caminhos espiralares entre passado, presente e futuro, num ritual de reconexão, que repara histórias silenciadas e planta sementes futuras. A performer se apodera de todas as coisas que vê e traz consigo, recolhe como ao sumo de um fruto até à nascente da vida e, depois de passar pelo tudo, pelo múltiplo que as coisas são, dança o avesso, dá lugar à experiência mágica e coletiva, deixa de ser uno, pondo todos no mesmo lugar de troca, encanto e mistério.

Projeto selecionado pela Política Nacional PNAB – Lei Aldir Blanc, Edital de Criação 2025/PA

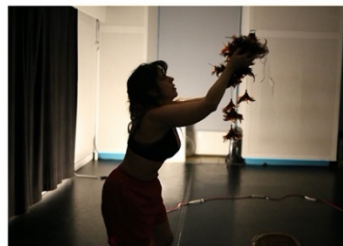
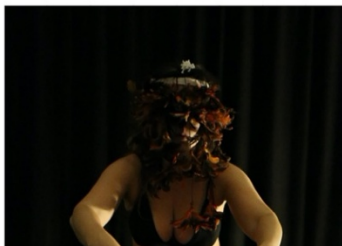
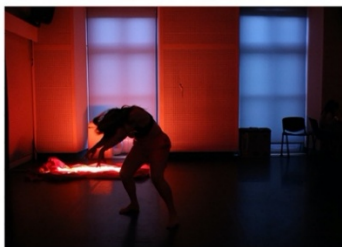
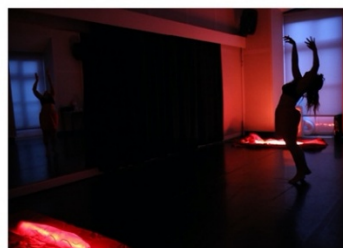


*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*

## **APÊNDICE E: Ensaio Fotográfico / Laboratório de Urutau-Cinza Verde-Mata**

Ensaio fotográfico de  
URUTAU-CINZA VERDE-MATA,  
Polo Cultural Gaivotas – Lisboa/  
PT. Março 2025

Foto: César Aires Pereira



*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*



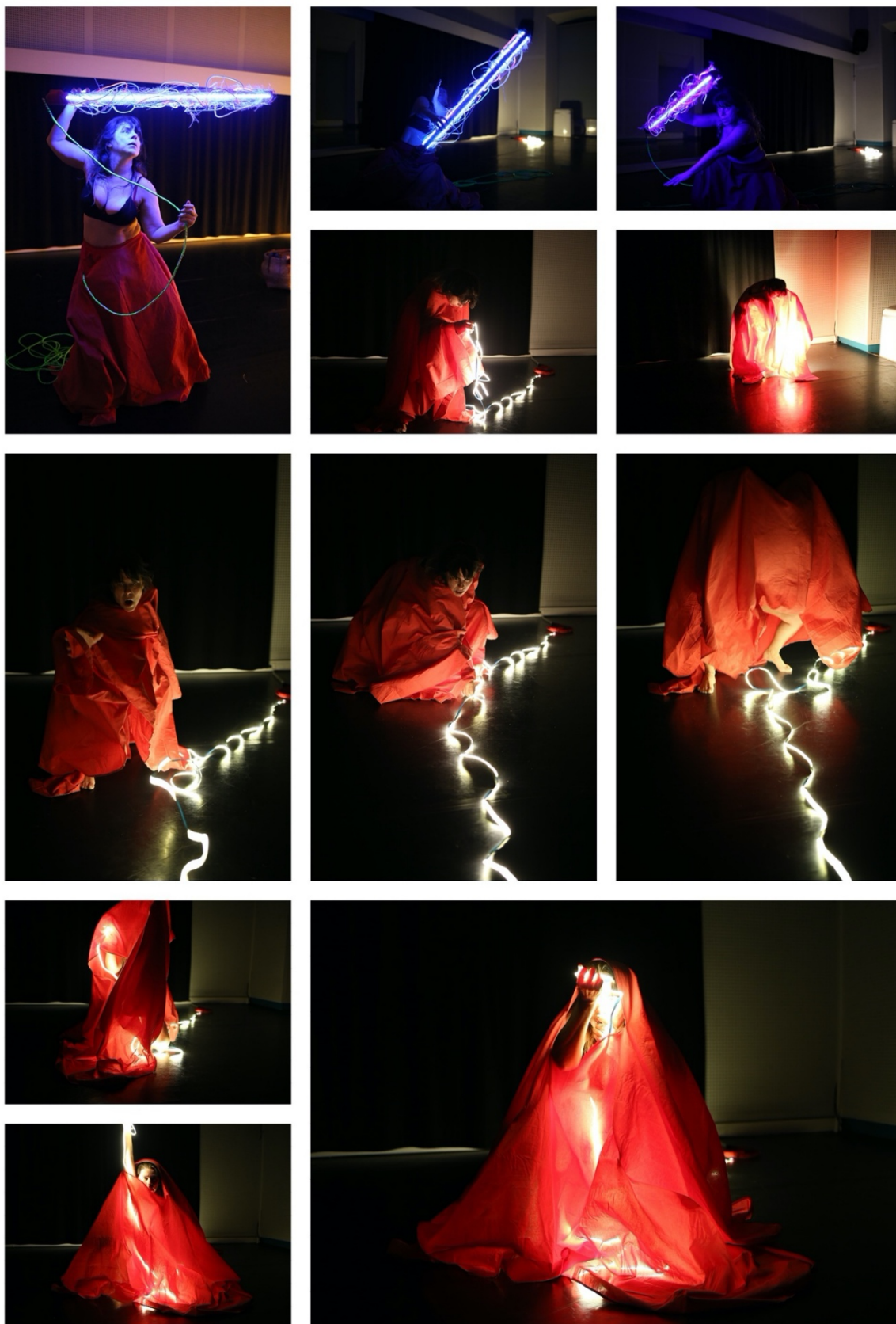
*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*



*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*



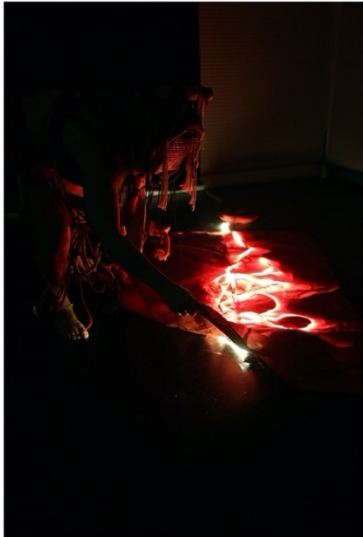
*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*



*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*



*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*



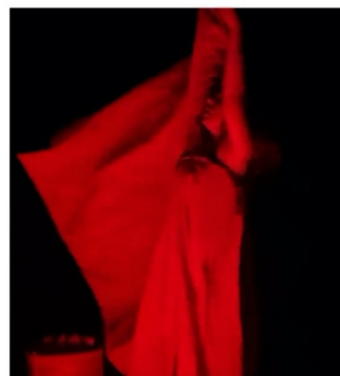
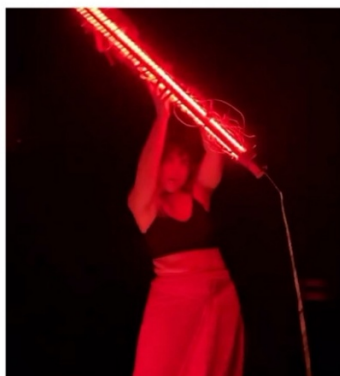
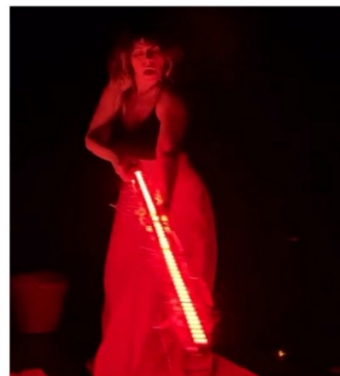
*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*

## **APÊNDICE F: Compilação de fotos da estreia de Urutau-Cinza Verde-Mata**

Maio 2025, Amparo99, Porto/PT. Fotos de César Aires Pereira

Estreia de  
URUTAU-CINZA VERDE-MATA,  
Espaço Amparo 99 – Porto/PT  
Maio 2025

Foto: Amparo 99

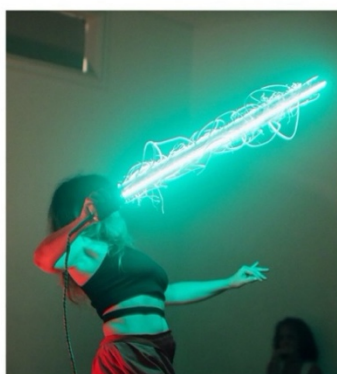


*URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência*

**APÊNDICE G: Compilação de fotos da apresentação de Urutau-Cinza Verde-Mata no Festival Transatlântico, Lisboa/PT.**

2ª Apresentação de  
URUTAU-CINZA VERDE-MATA,  
Festival Transatlântico –  
Biblioteca de Alcântara - José  
Dias Coelho – Lisboa/PT  
Maio 2025

Foto: Ique Gazzola



URUTAU-CINZA VERDE-MATA: corpo travessia, memória ancestral e a dança brux(t)a como ferramentas da criação poética e da resistência

**ANEXO A: Programa de Sala da estreia de Urutau-Cinza Verde-Mata**  
Apresentação inserida na “Noite Performática, Corpos Femininos em Trajetória”.  
Espaço Amparo, Porto/PT, maio de 2025.

**UMA TRANSFORMAÇÃO CHAMADA DESEJO** MARIA HELENA

**17 MAI**  
DUPLA PERFORMANCE  
**19H00**

MICHELE CAMPOS DE MIRANDA

**URUTAU-CINZA VERDE-MATA**

RUA DO AMPARO NN99 PORTO  
**AMPARO99**

**AMPARO99**

**NOITE PERFORMATICA**  
**CORPOS FEMININOS**  
**EM TRAJETORIA**

Mais do que duas criações individuais, a Noite Performática- corpos femininos em trajetória, partilha rituais de conexão, repara e dança histórias guardadas e revela intimidades com o público, através de dramaturgias autobiográficas, que abordam a jornada pessoal de duas mulheres artistas que encontraram no mesmo propósito a motivação para criar.

Dois criações a solo que atravessam vida-obra dançadas por caminhos diferentes, mas que se encontram nas questões temáticas da busca do eu, com histórias pessoais costuradas de forma poética, autoficcional e não lineares. A artista brasileira, Michele Campos fala do seu território ancestral amazônico a partir do corpo migrante no território português, e a artista portuguesa Maria Helena, traz a sua relação e aproximação com a cultura brasileira. Influências que se cruzam e atravessam as técnicas utilizadas por ambas, nos processos criativos a partir da dilatação do corpo e da dança pessoal, criadas e desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa Lume Teatro, da Unicamp/BR.

Num tempo de abalos e crises mundiais, emergem os seus gestos através de gritos poéticos por outras formas de existência e afirmam diferenças como caminhos de cura. É pela violência que há no corpo político, na ação performática, no ato-poético da criação e na comunicação de afetos pelo arte que há a possibilidade de transformar as nossas realidades.

Dois obras de cura e afeto que nasceram da vontade de dialogar sobre tudo aquilo que se encontra escondido (por vezes obscuro). Escolhas da caminhada pessoal de cada uma e ainda um olhar mais maduro sobre o passado e o presente. de Michele Campos "URUTAU-CINZA VERDE-MATA - o corpo travessia" e de Maria Helena "Uma transformação chamada desejo".

**UMA TRANSFORMAÇÃO CHAMADA DESEJO**

**Direção artística e performance:** Maria Helena | **Figurino:** Maria Helena e Elsa Teixeira | **Sonoplastia e interpretação musical:** João Arez

**Sinopse:** Uma transformação chamada desejo é um solo autobiográfico que nasce da resolução de uma transformação. Assim, esta performance tem como resultado o seu próprio processo. Uma busca incessante que atravessou oceanos e disciplinas artísticas. Uma mulher que deseja quebrar as suas próprias barreiras e traumas através da arte. Despedindo-se de si própria. Fala da sua história e de todas as outras que se quiserem espelhar neste percurso. **Agradecimentos:** Lume Teatro, Ricardo Puccetti, Naomi Silman, Escola Superior de Dança, Jazzy Dance Studios, A Nariçuda, Amélia Bentes, Yael Karavan, Sara Sofia Araújo, Paulo Pimenta, Amanlis Anchieta.

**URUTAU-CINZA VERDE-MATA**

**Dramaturgia e Performance:** Michele Campos de Miranda | **Direção de arte:** Patrícia Gondim | **Música:** Marcello Gabbay e Ignacio Baca Lobera

**Fotos:** César Aires Pereira

**Sinopse:** URUTAU-CINZA VERDE-MATA - o corpo travessia, é uma performance eco-fêmea vaxante, que evoca o mito como reconexão e caminho de encantamento numa cosmologia amazônica que dança (j)existência e convoca para pensar, estar e admitir outras maneiras de ser no mundo. A partir das memórias ancestrais, históricas, territoriais e socioculturais da performer e seu território chamado Pará - no Norte do Brasil, região da Amazônia circunscrita por mitos e sabedorias populares - em solo propõe um sonho coletivo, como meio de comunicação ancestral que retoma a floresta, corpo fêmea, como a última sobrevivente em meio a solidão do mundo. Entre luz e sombra, luto e festa, orgânico e sintético, dualidades que compõem o corpo travessia, nasce um rito em constante metamorfose. A performer vai traçando caminhos do caos para o cosmos que rescrevem o mito da reparação, por um corpo vestígio, um corpo Urutau que no tupi significa, 'fantasma', um ser-pássaro solitário da Amazônia difícil de se deixar ver devido suas penas cor cinza o camuflarem no tom da árvore seca, uma quase invisibilidade no oco da mata morta. Urutau guia essa jornada de retorno ao que foi esquecido, caminha para frente com a cabeça voltada para trás, para adquirir sabedoria de si e seguir sua jornada tecendo caminhos espiralares entre passado, presente e futuro, num ritual de reconexão, que repara histórias silenciadas e planta sementes futuras. A performer se apodera de todas as coisas que vê e traz consigo, recolhe como ao sumo de um fruto até à nascente da vida e, depois de passar pelo tudo, pelo múltiplo que as coisas são, dança o avesso, dá lugar à experiência mágica e coletiva, deixa de ser, um, pondo todos no mesmo lugar de troca, encanto e mistério. **Agradecimentos:** Cecília de Lima, Joana Santiago, Escola Superior de Dança, Polo Cultural Gaivotas/Boavista.

Figura 3. Arte Gráfica: César Aires Pereira, 2025. Programa de Sala da estreia de Urutau-Cinza Verde-Mata.

ANEXO B: Programa de Sala para as apresentações da Temporada do Prêmio Criação em Dança, PNAB/PA.

**FIGHA TÉCNICA**

Performance e Dramaturgia: **Michele Miranda**  
Direção de Arte, Visualidade e Cena: **Patrícia Gondim**  
Conotécnico: **Ronald Magalhães** / Artesãs: **Neide Martins**  
Trilha Sonora: **Mateus Moura**  
Músicas de: **Mateus Moura, Iris da Selva, Marcello Gabbay e Luiz Miranda**  
Voz da Canção "Sementinha Big Bang": **Luna Aires**  
Edição de Trilha Sonora: **Mateus Moura e Jimmy Góes**  
Figurino: **Maurício Franco** / Costura: **Nanan Falcão**  
Apoio técnico e Contraregragem: **Amanda Melo**  
Arte Gráfica: **César Aires**  
Assessoria de Imprensa: **Luciana Medeiros**  
Fotografia: **Rogério Folha**  
Assistente de Fotografia: **Rodolfo Mendonça**  
Produção Audiovisual: **Pluvia Filmes**  
Apoio: **Casa Igá**  
Agradecimentos: **Flávio Furtado, Nando Lima, Celeste Iglesias, Mika Nascimento, Cláudia Pinheiro, Comunidade do Chão de Tupinambá, Tereza Miranda e Patrícia Pinheiro**

**URUTAU-CINZA VERDE-MATA**

performance de **NICHELE MIRANDA E PATRÍCIA GONDIM**

8/01 - 19h30 (Capela do Museu do Estado - MEP)  
09/01 - 19h30 ("Uma Noite no Museu", Capela do Museu do Estado - MEP)  
10/01 - 19h30 (Teatro do Curro Velho)  
11/01 - 19h30 (Teatro do Curro Velho)  
12/01 - 19h30 (Programação Aniversário de Belém, Capela do Museu do Estado - MEP)

**URUTAU-CINZA VERDE-MATA**, é uma criação das artistas paraenses Michele Miranda e Patrícia Gondim, uma performance que dança entre a forma e a palavra, narra através do mito o poder do encantamento perdido pela sociedade, numa cosmologia amazônica que dança (re)existência e convoca para pensar, estar e admitir outras maneiras de ser no mundo. Uma cosmopercepção que surge da vivência com tradições e saberes culturais das regiões da Amazônia Paraense, traídas para um espaço simbólico de experiência, comunhão, comunicação, vivência sensorial e de afeto, da obra e da performer com o público. A partir das memórias ancestrais, históricas, territoriais e socioculturais que formaram e ainda estão em profunda transformação de nossa breve presença pelo tempo, um corpo-fêmea propõe em solo, um sonho coletivo, num percurso espiral de encontrar-se/perder-se constantemente.

A performer vai mapeando sua mitologia pessoal, entre narrativas, objetos, sons, imagens e memórias que lhes permitam o surgimento do cordão invisível ancestral, demarcando territórios e histórias. Por ele segue sua travessia no tempo e espaço, seu corpo caminha em direção futura, mas com a cabeça voltada para o passado, que parece estático, mas move-se na medida que vai até ele e resgata memórias, criando uma tensão, um diálogo no momento presente. Para compor Urutau foram pesquisadas referências como do pássaro mítico sankofa - ideograma popular no Brasil, trazido pelos africanos durante o período colonial - que anda para frente com firmeza, mas tem a cabeça voltada para trás (san=retornar; ko=ir; fa=buscar). Retornar ao passado para adquirir sabedoria de si e dos caminhos, o que tenha sido esquecido, renunciado, pode ser reavivado, preservado e rescrito; ou ainda a imagem de Goofus, o pássaro de Borges, que constrói o ninho ao contrário e voa para trás, ao encontro da casa, não importa onde vai, mas sim de onde veio. O eterno retorno à casa, que deixa rastros e afeta seu movimento numa grafia sagrada, que tranca/abre portas e energias das entidades da natureza permitindo cura pela (de)formação/transformação dos duplos dançados em pele mutável que expõe toda sua mitologia pessoal, povoada de imagens de seres e entes encantados. Uma travessia do caos para cosmos que reescreve o mito da separação, um ritual que se apodera de todas as coisas, e as recolhe como ao sumo de um fruto até a nascente da vida, e depois de passar pelo tudo, ou seja, pelo múltiplo que as coisas são, dança o avesso, ritualiza dando sacralidade ao gesto mais banal, suspende o tempo cronológico, dá lugar a experiência mágica e coletiva, dança natureza, porque nela moram os espíritos e a memória de nossos antepassados.

Urutau no tupi significa "ave fantasma"; um ser-pássaro solitário da Amazônia, de qualidades fora das leis naturais, difícil de se deixar ver devido suas penas cor cinza ou camuflarem no tom da árvore seca, uma quase invisibilidade no oco da mata morta. De vocalizações melancólicas, a ave noturna tem muitas versões: mãe-da-lua, chora-lua, bacarau, jurutau. Entre as narrativas mitológicas do Urutau, confere a ele o caráter de um ente misterioso; protegendo mulheres da região, seu canto parece um lamento. Na mitologia tupi-guarani, trata-se de uma ave benfiteira, abençoada.

Essas histórias e mitos são nossos, descrevem parte da história do Brasil que a marca colonial bordada até os dias de hoje tenta apagar. Reunir e iluminar nossos mortos, celebrar ritos de iniciação e de passagem reconstruídos por nós, nos despedir de quem nem conhecemos, cura nossa árvore. Se algo está perdido, pelo mito é possível reinventar e reconstruir: ir ao passado de forma sensível e generosa, ampliando o inconsciente e nos aproximando da magia de continuar (re)exis-

tindo, iluminando identidades, suas diversidades e singularidades, promovendo uma compreensão mais rica e inclusiva do tecido social brasileiro e do mundo.

Urutau nasce da vontade de dialogar sobre questões que atravessam as artistas, diante da ideia do bem viver, nesse cenário de queda do céu e de violência dentro e fora das comunidades, no campo é no corpo feminino, na luta pela (re)existência das florestas em pé, onde a desobediência ganha lugar na existência do criar a partir de nossos desejos, sonhos, medos, assombros e lutas.

Urutau revisitou nosso repertório de 13 anos de criação. Revisitar material, reatualizá-lo, recordá-lo, transformá-lo, contém neste ato a violência do confrontar a construção formada do nosso "eu", perceber as escolhas da caminhada pessoal de cada uma e junto a isso um olhar mais maduro sobre o passado e o presente. Convocamos o tempo como matéria plástica e política, o corpo como território, a palavra como ebo, oferenda, sacrifício e possibilidade, língua de faca que corta bebendo o mel da cana para sarar; adotar palavras e encantar ou acordar mentes adormecidas. Um desenho não linear, um itinerário circular, arborescente que gira, mas nunca é igual, nunca volta para o mesmo lugar, cria camadas que convidam para habitar o porvir, o campo de forças em movimento. Esse é o corpo que habita Urutau, sua dramaturgia e visualidade poética, que nasce da comunicação e integração sensível com o todo, uma cosmologia que não anula o que é diferente e sim nutre-se dele.

Por trás do que não se vê a memória da avó poeta, cheirando a verde-mata, vindo da encantada ilha do Marajó, com seu tempo lento da caminhada do búfalo; o avô vindo das terras magnéticas das centenárias samaumeiras, senesteiro dos mitos populares, descendente dos Tupinambá, figura mítica das terras de Colares - "Tupinambá", termo que significa "o primeiro", "o mais antigo" - a avó que tinha grande medianidade, sabedoria das líminas, do cozinhar e das cartas; a tia, entidade da mata, mulher de conhecimentos espirituais que vive na floresta cuidando das plantas, dezenas de animais, humanos e não-humanos, que habitam em seu território sagrado, o Chão de Tupinambá. Nesse movimento de mergulhar em nossos familiares, visitamos o passado de forma sensível e generosa, nos aproximando de nós e do outro, transmitando passado, curamos no presente futuros.

Aprender que tudo aquilo que é dito, passa a existir, então diremos e atualizaremos a história, com o recurso mágico dos bichos-de-luz. da feição e das cestarias carregadas de sonhos, o corpo travessia em cena vai se camuflando, lançando sementes que despantam o mal, o medo, o perigo e a destruição. Uma dança de (des)vestir caras-mundos e circular entre o céu, a terra e o fundo, dando liberdade para o encantamento, para lembrarmos quem somos, pois já não sabemos mais dançar rituais, celebrar a vida, nos reconectar conosco, com o outro, transformar fim no começo, num caminho de pisadas suaves, curar pensamentos e práticas coloniais, abrindo nossa mente e ilumina caminhos espiralares em nós mesmos.

Figura 4. Arte Gráfica: César Aires Pereira 2025. Programa de Sala Temporada do Prêmio Criação em Dança, PNAB/PA (a decorrer no Brasil em janeiro 2026).